

**Transmisión de los Saberes Ancestrales en Buenaventura: Hacia la Recuperación de los
Valores Interculturales e Identitarios de la Marimba de Chonta y la Música Afro-pacífica**

María Elena Anchico Solís

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Educación

Maestría en Educación

Bogotá

2021

Transmisión de los Saberes Ancestrales en Buenaventura: Hacia la Recuperación de los Valores Interculturales e Identitarios de la Marimba de Chonta y la Música Afro-pacífica

María Elena Anchico Solís

Directora

Angie Linda Benavides Cortés

Magister en Educación

Trabajo de grado para optar al título de Magíster en Educación

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Educación

Maestría en Educación

Bogotá

2021

Contenido

1. Introducción	11
2. Planteamiento del Problema	12
2.1. Preguntas de Investigación.....	15
2.2. Justificación.....	15
2.3. Objetivos	18
2.3.1. <i>Objetivo General</i>	18
2.3.2. <i>Objetivos Específicos</i>	18
3. Marco de Referencia.....	19
3.1. Estado de la Cuestión	19
3.1.1. <i>Representaciones Sociales la Música Afrocolombiana</i>	19
3.1.2. <i>La música Desde la Oralidad</i>	22
3.1.3. <i>Música Afro-pacífica e Identidad</i>	23
3.1.4. <i>Música Afro-pacífica y Cultura</i>	25
3.1.5. <i>Los Saberes Musicales Afro-pacíficos desde la Marimba</i>	27
3.1.6. <i>Aspectos Complejos en la Trasmisión de Saberes Desde Educación Musical. ...</i>	28
3.2. Marco Teórico	36
3.2.1. <i>Aspectos Generales de las Representaciones Sociales</i>	36
3.2.2. <i>Los Ritmos Musicales Representativos – La Música con Marimba</i>	41
3.2.3. <i>Evolución de la Transmisión de Saberes Musicales a través de Academia en Colombia</i>	46
3.2.4. <i>La Música, como Instrumento Pedagógico y Factor Estructurador del Educando.</i>	50
3.3.5. <i>Interculturalidad e Identidad en la Transmisión de Saberes de la Música</i>	52

3.2.6.	<i>La Interculturalidad en América Latina</i>	56
4.	Marco Metodológico	59
4.1.	Enfoque	59
4.2.	Diseño.....	60
4.3.	Unidades de Observación.....	63
4.4.	Técnicas de Recolección de Datos	65
4.4.1.	<i>Entrevistas</i>	65
4.4.2.	<i>Observación de Campo</i>	68
4.4.3.	<i>Revisión Documental y Bibliográfica</i>	69
4.5.	Análisis de la Información	69
4.5.1.	<i>El Develamiento</i>	70
4.5.2.	<i>Clasificación de Datos</i>	70
4.5.3.	<i>Construcción de Categorías de Análisis</i>	72
4.5.4.	<i>Consolidar las Categorías de Análisis</i>	74
4.5.5.	<i>Vincular con el Marcos de Referencia</i>	74
5.	Análisis de Resultados	74
5.1.	Categoría: El Territorio/ Identidad.....	75
5.2.	Categoría: Saberes Musicales Ancestrales.....	82
5.3.	Categoría: Narrativas Musicales	88
5.4.	Categoría: Interculturalidad.....	98
5.5.	Categoría: Aprendizaje musical	101
6.	Discusiones	104
6.1.	Aportes para la preservación de las músicas afro – pacificas	109
6.1.1.	<i>La humanización e interacción familiar promueve la enseñanza- aprendizaje de la música con marimba</i>	109
6.1.2.	<i>La mujer en la música como parte inclusiva en y desde el género</i>	109
6.1.3.	<i>Educación formal musical de la música con marimba</i>	113

7. Conclusiones	114
8. Referencias Bibliográficas.....	119
9. Anexos	129
10. Ecos del pasado, ventana del futuro.....	145

Lista de Tablas

Tabla 1 Participantes de la investigación y sus características que los diferencian.....	64
Tabla 2 Codificación de sujetos participantes e instrumentos de análisis	71
Tabla 3 Categorías de análisis.....	72
Tabla 6 Código OETSMA	85
Tabla 4 Entrevista QMAP. Código TI.....	142
Tabla 5 Entrevista CTMAP. Código: SA	143
Tabla 7 QSPCMMAP. Código N	143
Tabla 8 Entrevista CCLFMAP. Código IC.....	144
Tabla 9 Tabla CAU. Código AM.....	144

Lista de Figuras

Figura 1	Árbol de problemas	15
Figura 2	Enseñanza en la elaboración de la marimba.....	86
Figura 3	Mujeres cantadoras o “cantaoras” afro-pacíficas, tocando guasá.	112

Lista de Anexos

Anexo 1 Consentimiento Informado.....	129
Anexo 2 Formato de Entrevistas	130
Anexo 3 Entrevistas.....	131
Anexo 4 Tablas reducción de datos QMAP. Código TI.....	142
Anexo 5: Autobiografía.....	145

Resumen

El siguiente es un trabajo realizado con la comunidad musical del Pacífico sur colombiano, específicamente en el territorio de Buenaventura, ciudad donde convergen centros culturales y escuelas donde se difunde y propagan los saberes musicales de la afrocolombianidad de la región occidental de Colombia. A través de las experiencias de músicos y aprendices, se realizó la identificación de las representaciones sociales en la educación musical desde la territorialidad e identidad, desde las narrativas musicales, transmisión de saberes musicales, desde la interculturalidad. A través de entrevistas realizadas a 10 participantes se realizó un ejercicio personal con el uso de la metodología del enfoque cualitativo, bajo paradigma simbólico–interpretativo.

Palabras claves: Representaciones sociales, interculturalidad, identidad, música, afro-pacífico.

Summary

The following is a work carried out with the musical community of the Colombian South Pacific, specifically in the territory of Buenaventura, a city where cultural centers and schools converge where the musical knowledge of the Afro-Colombian of the western region of Colombia is disseminated and propagated. Through the experiences of musicians and apprentices, the identification of social representations in music education was carried out from the territoriality and identity, from the musical narratives, transmission of musical knowledge, from the interculturality. Through interviews with 10 participants, a personal exercise was

carried out using the qualitative approach methodology, under the symbolic-interpretive paradigm.

Keywords: Social representations, interculturality, identity, music, Afro-pacific.

1. Introducción

Desde el enfoque pedagógico, la música hace parte del grupo de las siete inteligencias múltiples; desde el aspecto socio-cultural la música hace parte de una construcción humana que promueve los vínculos interpersonales del ser en su entorno. Por lo anterior, Arguedas (2004b, 2015) sostiene que integrar la música en forma holística a los contextos curriculares, educativos, es el compromiso de reconocer la música como lenguaje, como un derecho de expresar emociones y crear arte. Sin embargo, a pesar de la importancia que se le da a la música, como elemento natural inalienable, en la práctica, dista, ya que existe una deuda de posicionar la educación musical a la altura de otras formaciones, pero a la vez históricamente a la música se le ha considerado un saber irrelevante.

Es así, como la presente investigación visibiliza aspectos de la transmisión de conocimientos de la música afro-pacífica en cuanto a sus representaciones sociales (RS en adelante) desde aspectos culturales, educativos, así como de las apuestas que configuran la identidad del pueblo.

Siendo Buenaventura un territorio musical por excelencia, diverso en géneros y ritmos que han propiciado una riqueza cultural inmaterial, valores artísticos en las narrativas musicales e instrumentales, sigue siendo una región en donde a la fecha no se ha hecho un fomento significativo y pertinente, que fortalezca la música, corriendo el riesgo por parte de la comunidad, de un debilitamiento o pérdida cultura.

En esta investigación se realizará un análisis del contexto, antecedentes, referentes teóricos, que de acuerdo con Cuevas (2016) posibilita el estudio de investigación en las RS. En

este caso las relacionadas con la transmisión de conocimientos y valores culturales e identitarios de la música afro-pacífica. También las problemáticas que han abordado la formación musical de aquellos que se han inclinado por preservar la música heredada con patrimonio inmaterial. Problemática que una vez contextualizada, finalizará con las recomendaciones prácticas de estrategias de mejoras para ser puestas a consideración en forma paralela a las dimensiones sociales.

Las estrategias planteadas al final, proponen dinámicas interrelacionales para lograr una educación musical de nivel académico superior, pero a la vez, para seguir en la recuperación de las prácticas culturales, de las narrativas cantadas del Pacífico, la preservación de la memoria inmaterial en el arte musical e instrumental con la práctica de la marimba y la equidad en la inclusión de género y la interculturalidad entre minorías étnicas.

2. Planteamiento del Problema

La música afro-pacífica enmarca el fortalecimiento de la identidad, visibiliza las expresiones culturales de los pueblos, opción de vida personal y comunitaria; el auto-reconocimiento, y la transmisión de valores culturales; la expresión de lo que cada uno es y lo que acontece en su vida, en su comunidad, en su cultura.

Desde el legado ancestral de las comunidades descendientes de África, la música tiene un lugar trascendental, porque no solamente constituye un saber colectivo, sino que además se integra en y desde el ser, sin embargo, vemos que la colonización en parte hace que las culturas sean invisibilizadas y desconocidas, no es ajeno para la música, la cual fue objeto de estas prácticas coloniales, obligando a los pueblos afros, a olvidarla, negarla o señalarla, está a sufrido

en algunos momentos históricos, un debilitamiento. Pero a su vez, esto también (colonización), permitió que la música se constituyera en un proceso de resistencia que permitió que las comunidades afrocolombianas se reorganizaran y pervivieran.

Por lo tanto, la música para los pueblos afro, es un proceso que se transmite de generación en generación, se da a lo largo de la vida, ya que el primer contacto que se tiene con la música es a través de la familia, por imitación, (la mamá le canta canciones de cuna, y el papá interpreta algunos instrumentos), luego el siguiente encuentro con la música se da con la comunidad, (en las fiestas patronales, en la misa, en las procesiones, también se da por imitación- y participación), es decir que la transmisión de la música, se realiza desde los saberes familiares y comunitarios, y en algunos casos se refuerza en la escuela y en procesos académicos de educación superior.

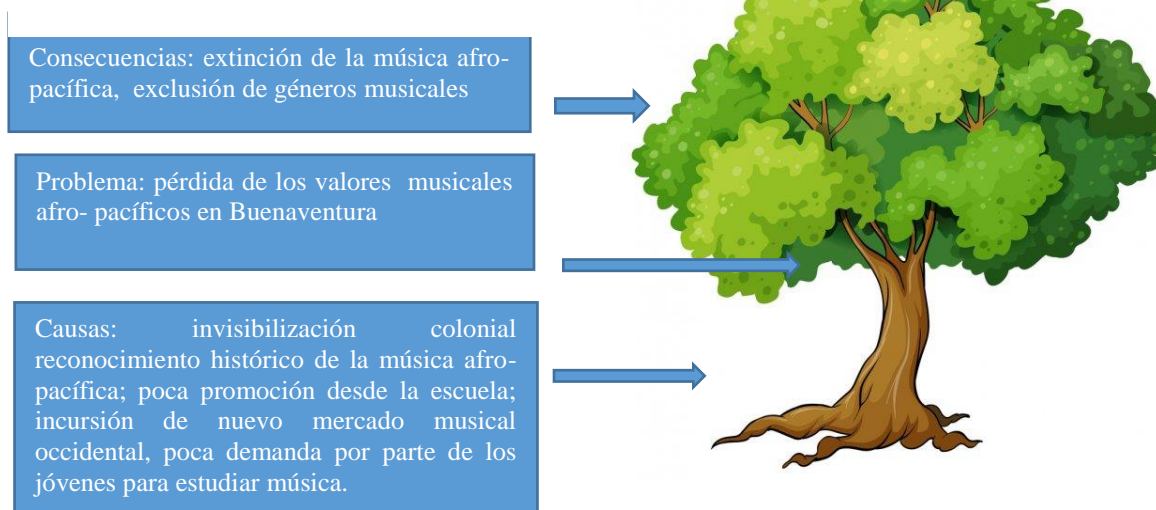
Sin embargo, frente a este último aspecto, es poco el apoyo que se recibe desde las esferas de la formación musical a nivel profesional en Buenaventura, ya que en primer instancia, las pocas instituciones que ofertan sus programas lo hacen en otros ámbitos, se reconoce el trabajo de algunas escuelas donde se ha llevado a cabo la preservación de los saberes musicales y de las narrativas cantadas y la música instrumental afro-pacífica, tales como: La Escuela Musical Bogando, Pacificarte y Fundación de Escuela Taller de Buenaventura. Pero aun así, aunque la labor de folcloristas, cantautores(as) y representantes ha sido significativa en la formación de nuevos representantes musicales, poco a poco son menos los jóvenes interesados en hacer parte de sus propios valores identitarios.

Es contradictorio para una tierra netamente musical por herencia y por cultura que cada vez haya interés en géneros musicales extranjeros como el rock, el reguetón y otros. De acuerdo al

Ministerio de Cultura, (2010) desde la construcción del Plan Especial de Salvaguarda para la preservación de la música con marimba y cantos tradicionales del Pacífico sur de Colombia, se evidenció una serie de amenazas relacionadas con la conservación de este arte: los jóvenes han ido perdiendo interés en preservar las costumbres musicales, del pueblo; la globalización musical ha desplazado poco a poco los ritmos tradicionales, pues se visibiliza con mayor contundencia el interés por aprender otros géneros. Es posible que los jóvenes tengan un interés distinto frente a las formas de transmisión del conocimiento (música tradicional vs tecnología). Esto significaría, por consiguiente, la pérdida paulatina de cantores y de marimberos (percusionistas del instrumento insignia del Pacífico: “la marimba”).

A nivel internacional, lo evidencia Fernández & Jorquera (2017), quienes exponen que en países como España, la masificación de las nuevas tecnología y la globalización entre otros factores, han generado cambios en los comportamientos sociales que afecta el aprendizaje cultural de la música. Alvarado (2018), describe como en Finlandia, la música comercial ha desplazado otros géneros. El autor también explica como en México y Ecuador hay poca demanda de educación musical y en países como Argentina, Chile se requiere mejoras en los programas existentes.

Para el contexto Pacífico sur colombiano, se requiere promover de manera integral la preservación de los valores culturales, los cuales se han heredado de generación en generación y como consecuencia se tendría en riesgo el largo legado cultural de la música ancestral afro-pacífica.

Figura 1 Árbol de problemas

Fuente: Elaboración propia

2.1. Preguntas de Investigación

- ¿Qué RS tienen los maestros y aprendices sobre la transmisión de la música afro – pacífica en Buenaventura?
- ¿Qué elementos subyacen de las RS sobre la transmisión de la música afro- pacífica en Buenaventura?

2.2. Justificación

La presente investigación se realiza con el objetivo de conocer las RS sobre la transmisión de conocimientos musicales en Buenaventura, lugar donde se han gestado múltiples fusiones musicales como producto de sus variadas culturas y rica etnicidad de representantes musicales con formación empírica musical (canto e instrumentos) dedicados a cultivar los valores

inmateriales del currulao, arrullos, abozao, jota, la juga, y demás ritmos que pierden significancia en el imaginario de la juventud (Visbal, 2019). Esta investigación hace un aporte significativo desde el conocimiento del patrimonio cultural material e inmaterial, como lo señala Peñalba (2017):

Desde el contexto de los diferentes derechos humanos se han declarado posiciones que reafirman la educación musical como el medio de preservar el derecho al arte y la cultura; esto lo establece La Declaración Universal de Derechos Humanos. Reconoce que la educación pedagógica en música ayuda a formalizar un contexto curricular más integral para los educandos, no es un intento de modernizar sino de entender que la música es una parte natural y antropológica del hombre, ya que esta siempre ha estado con él. La música es algo innato al ser humano en el sentido de que existe una predisposición natural de todos los seres humanos hacia la música, incluso antes de que se desarrolle el lenguaje. (p.117)

La Constitución Política de Colombia de 1991 reconoce la multiétnicidad y pluriculturalidad de la nación. La diversidad étnica y cultural no es excluyente dentro de la Carta Magna. El Estado debe garantizar el derecho a la expresión de los valores culturales, los cuales incluyen la música como manifestación de la misma. Desde este aspecto, también responde a la exigencia constitucional de proteger los valores inmateriales de la humanidad.

Desde el campo pedagógico, se aporta en la mejora de los vacíos o problemas en el campo de la educación musical. Desde la perspectiva investigativa de Audín Gamboa, docente investigador y doctor en Ciencias de la Educación, menciona que dar importancia a la educación musical, tiene su valor, “la educación musical es un factor importante en la formación del ser

humano; desarrolla su sensibilidad, su sentido de la estética, sensorialidad, afectividad y ayuda a valorar tanto la cultura propia como otras” (Gamboa, 2016, p. 212).

Desde una postura reflexiva institucional, los actores participantes (universidades, escuelas, Estado, ONG), tienen el papel de fortalecer la estructura pedagógica en una función reflexiva transversal; puesta en torno no sólo a las artes musicales consideradas bajo el calificativo “cultas”, sino a también a preservar la música tradicional que ha surgido por la fusión de culturas, pero también aprendida de manera empírica por sus pobladores.

En el marco de la educación superior, realizar esta investigación, permitirá hacer un aporte epistemológico de la música para la formación humana y al reconocimiento de la cultura como forma de vida directa entre el ser y entorno. Por lo anterior, este trabajo también se justifica en la revisión de las contribuciones que la educación musical puede aportar en la construcción de procesos identitarios en los estudiantes, ya que se produce el reconocimiento de lo propio; pero por otro lado, también se hace una especial atención a la promoción, preservación y difusión de la música afro-pacífica colombiana desde las ventanas de la academia universitaria y se abre las posibilidades de experimentación y transformación de la misma.

Desde lo personal, se abre un horizonte de posibilidades para realizar un aporte práctico y reflexivo que presenta un reto al investigador. Hacer esta investigación permite al lector la posibilidad de pensar desde las diferencias, pero con respeto; le permite recapacitar sobre el valor de lo simple y humilde que a su vez contrasta lo universal – una característica de la música-.

Desde el enfoque socio-cultural, se destaca la intención de hacer un acercamiento con los expositores de la música afro-pacífica. Esta visión, analizada desde el contexto individual, permitirá disgregar este panorama desde un enfoque más humano. Este análisis se justifica en el logro de una aproximación cercana y personal que permite revisar otra perspectiva dentro de esta investigación.

En consecuencia, la necesidad de investigaciones en el campo de la educación musical converge con la necesidad mostrar las diferentes relaciones que se entretajan en este campo: la referida a aprendientes y maestros, frente a las culturas en sus saberes y artes de la región.

2.3. Objetivos

2.3.1. Objetivo General

Analizar las RS que circulan en los maestros y aprendices sobre la transmisión de la música afro – pacífica de Buenaventura y las posibles formas de fortalecer este legado cultural.

2.3.2. Objetivos Específicos

- Identificar en las RS las prácticas y saberes que tienen los maestros y aprendices sobre la transmisión de la música afro- pacífica de Buenaventura.
- Describir las formas de transmisión de la música afro- pacífica que circulan en las RS de los maestros y aprendices de Buenaventura.
- Consolidar aportes que permita la preservación del legado musical afro-pacífico a partir de las RS de los maestros y aprendices de Buenaventura.

3. Marco de Referencia

3.1. Estado de la Cuestión

El significado de la transmisión de saberes musicales tiene diferentes orígenes, contextos. La historia, la cultural, la educación, las RS son aspectos importantes a tener en cuenta en el análisis que permite una aproximación en la comprensión de la transmisión de los saberes musicales autóctonos. Desde el estado de la cuestión se obtuvo investigaciones relacionadas con el tema objeto de la investigación. La revisión documental arrojó información relacionada con diferentes temas en la transmisión de saberes musicales, educación intercultural en contexto universitario, narrativas cantadas y música con marimba.

Desde las diferentes recopilaciones realizadas en las bases electrónicas: google escolar, Dialnet, Redalyc, se revisaron 69 trabajos, de los cuales, 28 clasificaron de acuerdo a los criterios de búsqueda, en cuanto a los temas claves como: representaciones sociales musicales, educación musical, interculturalidad musical. Con lo anterior se pudo dimensionar un panorama, para la subclasificación basada en las siguientes líneas:

3.1.1. Representaciones Sociales la Música Afrocolombiana

La tesis de Martínez, Mesa, Piarpuzán & Valencia (2015) hace un trabajo pedagógico con los estudiantes de la I.E. La Pamba de Popayán (Cauca). Es una revisión sobre los patrones sociales externos que influyen en el despertar musical de los niños y cómo ven el mundo a través de la misma. Para los niños y jóvenes la música hace parte de su “yo” individual y social. Ven esta transmisión cultural, la forma como aprenden de su entorno. Por esta razón explican los autores, su influencia externa, también puede hacer perder el conocimiento de lo autóctono. Las

RS de cómo los niños y jóvenes ven la música en la educación, está basada en el despertar del pensamiento crítico. Ellos ven la música como una extensión de sí mismos. Sin embargo, el no reconocer o conocer poco de sus contextos culturales musicales, les limita la posibilidad de relacionar sus procesos de aprendizaje en la escuela sobre su contextos cotidianos, por consiguiente, también los autores invitan a crear espacios que brinden la posibilidad de indagar, revisar y criticar hechos dominantes y coercitivos de su historia. La educación musical les invita a reconocer su entorno, su cotidianidad, sus ámbitos familiares y sus vivencias reales. Los autores hacen un paréntesis en la “pedagogía crítica”, la cual muestra cómo el dominante histórico usó la música clasista como patrón de la superioridad, haciendo ver esta ante los grupos minoritarios, como un símbolo de lo refinado y al mismo tiempo logrando que vieran su propia música como no como un arte, sino parte de una cultura sin valor. Se resaltan las divisiones, exclusiones sociales en la historia de la enseñanza musical. También se muestran otros aspectos de la música, como puente para visibilizar el hilo intercultural y unificador. Se propone a los estudiantes, reconocer en la música un medio empleado tanto para la recreación, como también para la denuncia social y como medio de oposición al sistema dominante.

“Representaciones Sociales en torno a ser músico profesional de un grupo de estudiantes del programa de Música de la Universidad de Cundinamarca” es la tesis de maestría de Morgante (2018). Esta investigación es un estudio con enfoque cualitativo, tipo descriptivo con énfasis en la hermenéutica y la ontología. La autora hace un recorrido histórico sobre los orígenes de la música en Colombia y Latinoamérica, abordando las líneas epistemológicas de la valoración musical. La investigación sugiere la continuidad de más investigaciones en relación con la música como profesión, debido a la poca investigación encontrada desde el estado del arte.

Murillo (2014), investiga “Representaciones sociales de los estudiantes afrocolombianos en torno a la construcción de su identidad étnica” con los estudiantes de la I.E. Atanasio Girardot, se hizo un estudio con enfoque cualitativo y diseño etnográfico, desarrollando entrevistas informales, para establecer las RS a partir de tres subcategorías: representaciones hegemónicas, representaciones emancipadas y las representaciones polémicas. En cuanto a la RS hegemónicas, los individuos reconocen las características culturales representadas en las danzas, las artes, sus manualidades, sus instrumentos musicales; todo lo anterior proveniente de sus raíces africanas. En cuanto a las RS emancipadas, los entrevistados se reconocen como individuos que tienen un bien cultural invaluable.

Por otro lado, Rosly Alexandra González (2018), presenta su tesis “Representaciones Sociales acerca de la población afrodescendiente: Colegio Alexander Fleming I.ED”, documento que aborda la inclusión en educación y las RS que tienen los actores en relación con la población afrodescendientes desde el análisis de cuatro categorías relacionadas con la convivencia de esta población en relación al reconocimiento afro en identidad, territorio, discriminación y cuerpo. Para ello se hizo uso del paradigma socio-crítico, con base en una investigación con enfoque cualitativo y alcance exploratorio-descriptivo; con carácter hermenéutico, sustentado en un paradigma humanista. Con los sujetos participantes (54 docentes y directivos de la IED Alexander Fleming), se utilizó entrevistas semiestructuradas a fin de plantear las percepciones que tienen estos, en torno a la población afro, varias reflexiones como: “mirada a la escuela como espacio dinámico, interactivo, vivo, permeado por sujetos que se hacen diferentes en lo individual e incluidos en lo colectivo (...) los alcances de la inclusión e interculturalidad, tan en boga hoy de proyectos y políticas institucionales” (p.18).

Aunque este estudio no refiere las mismas temáticas puntuales de la presente propuesta investigativa, el estudio de González (2018) tienen un objetivo enlazado con las perspectivas en el campo de la educación. También se tiene en cuenta en las subcategoría, el aspecto cultural y la forma en como son vistos los afrodescendientes desde la perspectiva director-docente; cuyas respuestas se asocian con rumba, baile, sabor, folclor, tradiciones, etc.

3.1.2. La música Desde la Oralidad

Parte de las RS afrocolombianas están enmarcadas en sus narrativas. Oslender (2003) presenta una exaltación de la literatura oral afrocolombiana, la cual recopila la memoria inmaterial transmitida generacionalmente y contiene los arraigos históricos. Dentro de la memoria cultural, las narrativas orales han tenido una trasmisión de saberes en forma empírica. El documento destaca cómo se realiza esta transmisión de saberes, los cuales no se quedan estáticos, sino que pasan o evolucionan a otras RS como la música tradicional, que tienen su origen en las coplas, decimas, poesía, arrullos; aspectos literarios orales propios de la afrocolombianidad. Se presenta también como un recurso de resistencia, ya que en sus letras se guardan los conflictos y luchas por la identidad y la herencia africana. En esta práctica cultural se refleja la visión de cómo se ve el afrocolombiano así mismo; cómo se reconoce y cómo se identifica.

“Oralitura y tradición oral colombianas” es una revisión documental, realiza 34 reseñas relacionadas con la música y oralidad indígena, afrocolombiana y de ascendencia hispánica con materiales pertenecientes al catálogo de la Biblioteca Luis Ángel Arango, de Bogotá. Su autora, Diana Carolina Toro Henao, estudió las manifestaciones literarias de estas tres culturas para subsanar el vacío bibliográfico y así dar respuesta a las dinámicas culturales en la fusión

generadas por las mismas; así como también hacer visible los géneros no visibilizados. De esta forma se conoce cómo la tradición oral tiene relación con la música, la danza y demás manifestaciones culturales. Razón por la cual Henao (2011), recomienda la preservación de este material sonoro y audiovisual como medios adecuados para el rescate y preservación de la memoria inmaterial cultural.

La investigación a cargo de Convers, Leonor y Hernández, Oscar y Ochoa, Juan Sebastián publicada en 2014 titulada “Arrullos y currulaos: Material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur colombiano en la Pontificia Universidad Javeriana. El objetivo principal es ayudar a divulgar y difundir la música tradicional creando una memoria audiovisual del universo sonoro promoviendo procesos de visibilización de la cultura musical de las comunidades Afrodescendientes. Esta investigación aporta al presente trabajo ya que ofrece descripciones de procesos de enseñanza- aprendizaje musical y el valor de la oralidad, que integra las formas no académicas y académicas. A demás de presentar referentes que se articulan con la perspectiva que se quiere presentar.

3.1.3. Música Afro-pacífica e Identidad

Camelo, Posada & Arrieta (2019), investigan sobre los procesos identitarios de una comunidad afrocolombiana del barrio El Rincón en Bogotá, dando como título al trabajo: “Identidad y construcción de comunidad en la población afrocolombiana de la localidad de suba, Bogotá”. Se destaca que las poblaciones, aunque pierden el espacio natural, a donde quiera que vayan llevan consigo sus prácticas identitarias como la comida, la religión, la música y demás aspectos representativos de sus patrones culturales. Para pobladores en la ciudad de Bogotá

existen RS en relación con las comunidades afrocolombianas que generan la oportunidad de interacción entre culturas y fusiones que da pie a continuas construcciones sociales.

Alejandro Tobón Restrepo y Alejandro Ochoa Escobar (2015), cuentan desde “Zully Murillo, cantadora de muchas orillas”, la historia musical de Zully Murillo, cantadora tradicional y compositora del Pacífico colombiano, quien a través de una entrevista en profundidad, narra sus vivencias en el río Atrato, desde su niñez hasta su adultez. Tobón y Ochoa (2015), logran analizar los imaginarios y las experiencias vivenciales de una mujer que, desde su narración, describe elementos representativos de su cultura y la forma como recibió la transmisión de conocimientos musicales en su entorno familiar y social. Poco a poco se adentra en el contexto cultural de la región afrocolombiana, haciendo mención de sus narrativas musicales como los alabaos, los arrullos y demás aspectos de la oralidad musical que influenciaron en su formación identitarias. Esta descripción biográfica resalta la experiencia de la protagonista y su deseo de haber querido formarse musicalmente en una universidad.

Susa Camargo, Diana Milena (2015), con el trabajo denominado: “Rebulú, Movimiento más allá de lo subalterno, proceso descolonizador impregnado de Identidad Afroquibdoseña”. Se trata de un proyecto que busca demostrar por qué el Rebulú es un movimiento subalterno e invisibilizado en las Fiestas Franciscanas siendo un fenómeno intercultural descolonizado que caracteriza a la comunidad y que expresa sentido de identidad Afro-quibdoseña. Es una narración investigativa que se inscribe en el paradigma Interpretativo, delimitado por una propuesta Etnográfica que fue apoyada por una investigación de campo, en el cual narra una experiencia vivida en territorio en el cual se utilizó la técnica de la entrevista estructuradas y no estructuradas. El estudio anterior, brinda un panorama de identidad Afro-quibdoseña que aporta

el Rebulú partiendo de una actividad cultural que reúne gran población entorno a la fiesta y a su contexto e invita a quienes deciden conocer, apreciar territorios otros, rescatar las lógicas artísticas, culturales y sociales que emergen de las zonas colombianas, sobre todo aquellas prácticas que se visibilizan.

3.1.4. Música Afro-pacífica y Cultura

Mateo Pazos Cárdenas (2015), presentes “Industrias culturales “afro-pacíficas”: encrucijadas del multiculturalismo en la ciudad de Cali, Colombia”. Es un trabajo basado en el despertar de la industria musical, la cual pone sus ojos en los ritmos afro-pacíficos. A través de los entes distritales como la Secretaría de Cultura y Turismo de la ciudad de Cali, se incentiva la promoción cultural de la música afrocolombiana con eventos sobresalientes como el festival folclórico “Petronio Álvarez”. El documento muestra la “aceptación de la diversidad cultural” (Pazos, 2015, p.77). El autor plantea que el patrimonio cultural musical afrocolombiano es un valor que no sólo atañe al proceso social sino que este debe ser capitalizado e industrializado, de tal forma que se permita la generación de espacios y oportunidades para poblaciones que necesitan un motor de desarrollo económico capaz de generarse desde la música.

Ana María Arango presenta su trabajo de grado para su doctorado en Antropología con la Universidad de Barcelona a partir de los “Espacios de educación musical en Quibdó (Chocó-Colombia)”. Esta investigación hace un trabajo etnográfico que a través de entrevistas, examina los escenarios de aprendizaje de educación musical a las comunidades afrodescendientes de Choco –Colombia. Arango (2008), hace un análisis antropológico sobre las relaciones de poder y el adoctrinamiento musical de culturas consideradas superiores sobre las culturas afros y la forma en que los segundos asimilaron los conocimientos externos, dándose como resultado un

proceso de interculturalidad, pero también un proceso de resistencia por la defensa de su propia identidad y valores musicales heredados. Se hace un estudio de la etnomusicología y una revisión documental de los diferentes paradigmas en la educación musical y el proceso de enculturación y autonomía cultural.

En el documento se realiza un abordaje de los diferentes espacios desde la transmisión de conocimientos en Quibdó desde la instrumentación, los aires musicales, las narrativas, los ritos y celebraciones que son abordadas y enmarcadas en la música como producto cultural europeo-africano. Esta mezcla intercultural se hace visible en la descripción sobre la recopilación de narrativas musicales como los versos, alabaos, décimas; interpretados a través de grupos musicales llamados “chirimías” e instrumentos de gran significancia como la marimba.

“Diversidad cultural como reto a la educación musical en Colombia. Problemas relacionales entre culturas musicales, formación e investigación de la música” es una investigación realizada por la Psicopedagoga e investigadora Gloria Patricia Zapata Restrepo y el comunicador social y docente investigador Santiago Niño Morales.

Zapata & Niño (2017) analizan documentalmente otros proyectos sobre los problemas de la educación musical en Colombia relacionados con institucionalidad, la calidad musical, política pública cultural y las diferentes propuestas de educación musical. Tiene como objetivo, la revisión crítica del estado del arte en el campo de la educación musical en Colombia. La investigación hace a la vez un análisis comparativo de los resultados de la revisión documental de las diferentes investigaciones con enfoque mixto (cualitativo –cuantitativo). Como resultados se obtiene que en Colombia existe una diversidad musical que cohabita y requiere el apoyo y esfuerzo de las instituciones en pro del proceso sociocultural. A manera de conclusión se plantea que aunque hay un avance en la educación musical en Colombia, existe la necesidad de

desarrollar un sistema de educación musical como derecho ciudadano y el reconocimiento de lo autóctono.

3.1.5. Los Saberes Musicales Afro-pacíficos desde la Marimba

El trabajo de investigación realizado por Oscar Hernández Salgar en 2009 para optar el título de Maestría en Estudios Culturales al que titula “Músicos Blancos, Sonidos Negros. Trayectorias y redes de la música del Pacífico en Bogotá”, en el cual realiza un seguimiento centrado en la descripción de conexiones que en la última década han hecho parte de esta gran red que se entreteje entre músicos del pacífico y músicos de la ciudad de Bogotá principalmente y Medellín. Muestra algunas acumulaciones históricas de poder que, desde relaciones coloniales, han remarcado la música del sur del pacífico referenciando a autores como Aníbal Quijano. Además de poner en evidencia la inquietud de artistas bogotanos por tener un acercamiento profundo con la música del Pacífico.

El trabajo del músico Héctor Javier Tascón Hernández, Magister en musicología nacido en la ciudad de Cali, ha centrado su trabajo en la percusión y al estudio de la música colombiana, con un mayor acercamiento a la región del Pacífico sur en especial en la investigación musicológica de los aires que se interpretan con la marimba de chonta, así como a los diferentes métodos para la enseñanza del mismo. Tascón, es autor del libro “A MARIMBIAR”, Método OIO para tocar la marimba de chonta, un planteamiento didáctico para acercarse a la interpretación del instrumento, concebido para la comprensión y ejecución de la improvisación como punto de llegada o motivación principal de los intérpretes interesados en llegar a construir melodías ritmo- armónicas en la marimba de chonta. Por otra parte, el método ofrece un

acercamiento al universo sonoro, estructuras musicales básicas usuales de la música con marimba.

“Aspectos musicales de la marimba de chonta, en 5 aires tradicionales que interpreta el conjunto de marimba, según 5 marimberos de Guapi” (2008) del mismo autor. Centra su labor en el análisis de la información en términos musicológicos sin perder de vista la función social que cumple la música en la comunidad con relación al rol que la marimba desempeña dentro del conjunto.

El libro *Qué te pasa’ vo canto de piel, semilla y chonta* (2009), trabajo de investigación en compañía del reconocido maestro percusionista Alex Duque y Héctor Sánchez maestro interprete de marimba reconocido por su labor pedagógica en la casa de la cultura de Guapi recientemente. “Que te pasa vo”, es un trabajo de investigación que describe practicas sonoras guapireñas, usando conceptos tradicionales y no tradicionales ampliando las herramientas pedagógicas a través de elementos como partituras, narrativas (letras de canciones), onomatopeyas, formas de codificar la rítmica de bombos y cununos, además de que incluye material audiovisual que no solo evidencia lo musical sino también ejemplos de expresiones habladas y la relación de la ejecución de algunos instrumentos con el baile.

3.1.6. Aspectos Complejos en la Trasmisión de Saberes Desde Educación Musical.

A nivel internacional se revisan varias investigaciones con el objeto de construir un perfil provisto de visión global, para tomar diferentes aspectos en cuenta:

Rolando Ángel Alvarado, de la Universidad Pública de Navarra, España, en su investigación, “La crisis de la educación musical como consecuencia de la decadencia de la institución

educativa”, presenta la crisis de la educación educativa en relación a la equidad y la calidad desde la perspectiva de la educación musical. El documento de Alvarado (2018), es un estudio de enfoque cualitativo y el método comparativo constante.

La investigación de Alvarado plantea interrogantes como: ¿Cómo se explica la crisis de la educación musical en el sistema educativo?, ¿Qué estrategias debe implementar la institución educativa para superar la crisis de la educación musical?”. En respuesta al primer interrogante, como resultado se obtiene que en la problemática, incide la música comercial en los jóvenes; la débil infraestructura escolar y falta de especializaciones en la formación musical. Por otro lado, en el documento también se evidencia la forma como se ha afectado la oferta en educación musical, generando con ello desigualdades sociales, ya que algunos grupos privilegiados pueden acceder a esta. Y en respuesta al segundo interrogante, se enuncia una propuesta teórica que tiene como objetivo mejorar las condiciones de la crisis educativa en la educación musical, a través de un plan de mejora. Se concluye la existencia real de una crisis por falta igualdad de oportunidades de carácter socio-musical, la minorización de los valores y la necesidad de reformar los modelos pedagógicos.

La investigación Violeta Hemsy De Gainza, de Salamanca (España), aborda la problemática que se presenta en la educación musical. Factores políticos, pedagógicos y sociales son abordados para hacer un análisis reflexivo de la escasez de propuestas en educación musical. Este análisis tiene enfoques prevalentes: Uno se hace de acuerdo al contexto de los sistemas de educación latinoamericanos y otro se realiza tomando un país específico como referencia, el cual es Colombia.

En los resultados, se evidencia los cambios que ha sufrido la educación musical, y la evolución que se ha dado en la forma de vivir de la humanidad; relacionado esto con “los tiempos, los ritmos, los gustos, las formas de ser y de vivir, las formas de aprender” (De Gainza, 2010, p. 35).

De Gainza resalta la recomendación avalada por otros autores, sobre qué modelo pedagógicos-musicales deben ser integrados al contexto formativo. Este dice: “deberían centrarse en la práctica, integrar los diferentes estilos musicales, incluir las nuevas tecnologías, reflejar los gustos musicales, estudiar las diferentes formas de autoaprendizaje, interesarse en las pedagogías musicales abiertas” (p.35).

Alicia Peñalba, de la Universidad de Valladolid (España), presenta en el año 2017, la investigación: “La defensa de la educación musical desde las neurociencias”. El documento trata problemáticas relacionadas con el déficit de la oferta educativa de programas universitarios, desde el aspecto argumentativo de las disciplinas científicas, lo cual está justificado con estudios de profesionales e investigaciones avaladas. Desde esta referencia, Peñalba (2017), hace una revisión bibliográfica donde se analiza el contenido de textos de 133 investigaciones alrededor del mundo, con el ánimo de describir las diferentes relaciones de la música con el comportamiento humano, haciendo énfasis en la defensa de la educación musical desde las neurociencias. De igual modo, también se aborda la crisis que atraviesa la educación musical a nivel mundial. La autora plantea la revisión que se debe dar a los modelos curriculares, en especial a las áreas relacionadas con la música, para que se reviva la educación musical, pues existen instituciones educativas que han dado a esta poca importancia.

La investigación plantea interrogantes importantes que se ponen a discusión en palabras de los diferentes expertos en materia musical y neurociencias como por ejemplo: ¿Por qué es necesario defender la educación musical? Al examinar diversas corrientes de la neurociencias cognitivas, se obtienen bases sólidas para defender la educación musical.

A nivel nacional, en Colombia se tienen pocas investigaciones en relación a la investigación aquí propuesta. Sin embargo, las investigaciones aquí presentadas se tuvieron en cuenta en cuanto a la relación con las diferentes líneas planteadas en la problemática investigativa como lo son: el déficit de educación musical y universidades con programas académicos musicales de origen autóctono; las deficiencias en las pedagogías y currículos; la relación de la pérdida de saberes culturales e inclusividad de género en el medio musical.

La siguiente investigación aborda el panorama de la educación musical, en función las deficiencias que presenta el sistema en los recintos educativos. Aquí se describen la forma como la educación musical universitaria presenta fallas de larga data en su modelo pedagógico.

Juan Sebastián Ochoa Escobar, profesor de la Universidad de Antioquia y el Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín (ITM), con doctorado en Ciencias Sociales y Humanas de la Pontificia Universidad Javeriana, hace un estudio crítico en torno a los patronos sociales y el estudio de educación musical en las universidades de Colombia. Paralelamente destaca la música como medio de valor en las comunidades minoritarias, pero también describe cómo se produce pérdida paulatina de la misma entorno a la desvalorización de su cultura por parte de las clases sociales acomodadas.

Ochoa (2016) plantea los siguientes interrogantes: ¿por qué, siendo tantas las manifestaciones musicales que ocurren en Colombia, la educación musical universitaria se ha concentrado en la música clásica?, ¿cuáles son los supuestos que conjuran la educación musical universitaria en Colombia?, ¿Qué ha ubicado a la música clásica como eje central de la formación musical universitaria por encima de cualquier otra música o músicas? Se evidencia un sistema de educación musical de conservatorios que perpetúan subliminalmente la dominación o asimilación cultural europea y un sistema musical universitario levantado con la mirada de indiferencia al reconocimiento de las músicas tradicionales.

Luis Gabriel Mesa García, en su tesis doctoral, realizada en el año 2013 y publicada en el 2014, hace una investigación histórica exhaustiva, denominada: “Hacia una reconstrucción del concepto de ‘músico profesional’ en Colombia: antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología. Esta investigación presenta una revisión documental minuciosa y también utiliza la entrevista para conocer de primera fuente, experiencias de vida que provean información sobre lo que es ser músico en Colombia y las dificultades que se sortean para llevar adelante esa profesión. Los entrevistados narran sus situaciones y puntos de vista sobre la pedagogía y la academia musical en las diferentes universidades del país, y los retos de incursionar en espacios musicales, no considerados dentro los recintos universitarios colombianos.

Mesa (2014), presenta un análisis entre capítulos: el primero es un análisis histórico de la formación musical en América como herencia europea y su incidencia en la construcción de las primeras instituciones de educación musical. En el segundo capítulo se describe la evolución y fortalecimiento de la música en América Latina y especialmente en Colombia; con una

descripción amplia del inicio musical en el país, hasta el reconocimiento de los aires musicales autóctonos. En el tercer capítulo describe las influencias musicales de artistas con formación institucional y la edificación de las diferentes universidades en el territorio colombiano; aquí se analizan las metodologías pedagógicas en la música, la oferta educativa, el desarrollo de nuevos programas. Como dato importante, el autor resalta la inseguridad para hacer trabajo de campo en algunas zonas, esto debido a la violencia en diferentes territorios.

La investigación finaliza con las observaciones sobre la carencia de programas musicales basados en la historia de la música colombiana y músicos profesionales; la necesidad de reconocimiento a los músicos empíricos y dar aperturas a programas musicales con nivel de postgrado. El documento hace una invitación a otros investigadores para que se siga trabajando en pro de abrir nuevos espacios a la música en Colombia, difundiendo arte, la cultura con nuevas dimensiones y nuevos perfiles.

Jesús Edgardo Martínez, Martha Olivia Mesa Restrepo, Luis Humberto Piarpuzán Quiroz, todos ellos con formación posgrado de Magister en Educación desde la Diversidad; y Mario Mejía Valencia, Magister en Educación Docencia, crean desde su experiencia docente y formación musical, el trabajo investigativo “La educación musical: alternativa pedagógica de transformación social” que tiene como objetivo relacionar la construcción del pensamiento crítico con la música desde la educación.

La investigación realizada por Yamal Esteban Nasif Contreras en Bogotá- Colombia, presentada en el año 2020 y titulada “Experiencia estética en la educación musical interactiva” para optar por el título de Doctorado Interinstitucional en Educación de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, es el resultado de un estudio etnográfico de cinco experiencias de

educación musical con medios digitales en cuatro colegios públicos de Bogotá. También se hizo un análisis documental de temas similares. Aquí se plantea que las prácticas de educación musical requieren exhaustivas revisiones y mejoras de acuerdo a los contextos sociales y tecnológicos que viven los jóvenes en la actualidad. Nasif (2020), propone una pedagogía basada en el mundo digital interactivo y tecnológico que hace más interesante y motivador la enseñanza, pero sobre todo promueve la educación musical intercultural. El documento expone la falta de una educación musical intercultural en Colombia y recomienda que los medios digitales se propongan como facilitadores de esta interculturalidad. La investigación hace también un reconocimiento de la riqueza y los valores culturales de la música popular colombiana, ignorada y soterrada por metodologías impuestas en la educación formal europea.

En la metodología utilizada, se emplearon técnicas basadas en entrevistas a docentes y estudiantes. También se captó información mediante la revisión bibliográfica y trabajo de campo. Los resultados evidencian las divisiones culturales que se dan alrededor de la música popular y académica europea.

Edward Nilson Zambrano Acosta presenta “Interculturalidad y educación musical en Colombia. Apuntes para un proyecto áulico”, un proyecto de investigación que realiza un análisis de las políticas educativas en Colombia y el desarrollo y los problemas del contexto cultural de la música en el país. El documento expone la necesidad de afianzar la perspectiva intercultural a través de la educación para fortalecer los procesos identidad de los grupos étnicos y pueblo indígenas para promover el disfrute de las tradiciones musicales y del patrimonio inmaterial a perpetuidad. El documento evidencia que no hay un aprovechamiento completo de los géneros y ritmos musicales autóctonos en los programas de formación musical especializada

y educación general; por tal razón se debe formar tal la adquisición de la competencia cultural y artística.

Zambrano (2020) concluye que hay limitaciones para el estudio de la música tradicional y se debe desde la institucionalidad, definir línea de acción articuladas en los proyectos de aula para reforzar el paralelo intercultural entre la música tradicional colombiana y la educación musical mediante la elaboración de un proyecto áulico.

Martha Lucia Barriga Monroy, elabora la investigación “El afro-colombiano en la educación musical desde la Colonia hasta principios del siglo XX”, es una interesante revisión documental, donde se retoma la historia de la migración y esclavización de africanos traídos por españoles a América; llegada que conservó en los quehaceres culturales la musicalidad africana (canto e instrumentos). Conocimientos que fueron aprendidos en forma empírica de padres a hijos y no a través de una educación musical formal a través de las letras, como pasó con la música europea. Barriga (2012) construye el documento con elementos como la investigación documental, hace una recopilación de las narrativas cantadas afrodescendientes y evidencia que a pesar de la invisibilización que esta música ha sufrido por parte de otras culturas, la influencia de esta ha permeado los espacios en forma general, incidiendo en la conformación y construcción de otros géneros musicales alrededor del país. Se concluye que la educación musical colombiana presenta muchos vacíos en cuanto al contexto histórico de la narrativa musical afrodescendiente.

Jorge Andrés Ladino Ruiz presenta su investigación: “Condiciones de la formación y aportes socioculturales de la educación musical en Colombia “es un análisis sobre la educación musical y como se constituye como un elemento de construcción de valores y de desarrollo de la

personalidad en forma integral. Se tomó como población objeto, estudiantes de la Universidad del Valle con el propósito de contribuir a las mejoras de la educación musical en el marco de la educación superior desde la práctica docente universitaria. Este documento también realiza una revisión bibliográfica sobre la educación musical, la formación integral, los currículos educativos. Por otro lado, Ladino (2018) también analiza la etnicidad y pluriculturalidad del entorno musical histórico que rodea la Universidad del valle. Se concluye con el reconocimiento de la riqueza musical que posee la ciudad de Cali, herencia dada desde la construcción intercultural de las poblaciones que han formado la ciudad.

3.2. Marco Teórico

3.2.1. Aspectos Generales de las Representaciones Sociales

Para Banchs (2000) las R.S. “constituyen al mismo tiempo un enfoque y una teoría” (p.1).

De acuerdo a esta experta en psicología:

La existencia de dos modos de abordaje de las representaciones sociales que podrían identificarse uno como procesual y otro como estructural surgió por analogía respecto a la división existente entre el Interaccionismo Simbólico Procesual de la Escuela de Chicago y el Interaccionismo Simbólico Estructural de la Escuela de Iowa. (p.2)

Las RS formulan su origen en las bases teóricas del psicólogo social Serge Moscovici. La explicación que cuentan Piña & Cuevas (2004), es sobre cómo Moscovici, en la segunda mitad

del siglo XX, se tomó la tarea de recuperar el concepto olvidado de Durkheim; estudiando dicho campo en forma integrada y de manera multidisciplinar desde la psicología social, la antropología, la sociología, filosofía, psicología y otras ciencias afines, con lo cual dio un nuevo enfoque desde la psicología social a las RS. Uno de los seguidores de las teorías de Moscovici teorías, Mora (2002), reconoce en este, un trabajo integrador que logró al aportar diferentes disciplinas para obtener una percepción y panorama amplio de las RS. Por lo cual Mora señala que el concepto que Moscovici da a las RS como “Una modalidad particular del conocimiento, cuya función es la elaboración de los comportamientos y la comunicación de los individuos (p.7). Para Serge Moscovici:

Las RS son entidades casi tangibles. Circulan, se cruzan y se cristalizan sin cesar en nuestro universo cotidiano a través de una palabra, un gesto, un encuentro. La mayor parte de las relaciones sociales estrechas, de los objetos producidos o consumidos, de las comunicaciones intercambiadas están impregnadas de ellas. Sabemos que corresponden, por una parte, a la sustancia simbólica que entra en su elaboración y, por otra, a la práctica que produce dicha sustancia, así como la ciencia o los mitos corresponden a una práctica científica y mítica (p.3)

Para Piza & Peña (2013) las RS “constituyen uno de los más importantes y amplios campos de estudio, puesto que sus técnicas de investigación permiten develar las bases sociales del conocimiento, así como su proceso de construcción y transformación en los individuos y grupos sociales” (p. 206).

Representantes como George Herber Mead, Jean Piaget, Durkheim, Jodelet, coinciden al mencionar que las RS estudian las dinámicas de la psicología social que permite comprender

aspectos del comportamiento individual y colectivo. En palabras de Fernández, Delgadillo, García & Sandoval (2016), “esas construcciones de otredad que “otrorizan” a algunas poblaciones, aventándolas al lugar de los “últimos otros” (p. 11). Desde las perspectivas de una colectividad se pueden crear percepciones falsas o equivocadas (positivas o negativas) sobre otras colectividades. Por lo tanto, las percepciones que un grupo tengan de otro, no son garantía de completa validez a la hora de calificar las características de otros. Sin embargo, las RS cobran un valor significativo desde la psicología social, pues se pone en contexto el comportamiento y la razón de porque algunos individuos reaccionan premeditadamente al calificar los gustos, comportamientos y culturas de los “otros”.

El territorio, cultura, identidad, etnicidad, música... son conceptos importantes para lo humano, en el análisis de las RS a fin de conocerlos más afondo. Guzmán López (2019) explica como en la visión de sí mismos del pueblo Misak (Región Andina colombiana), el territorio es la “Madre de los bosques y de los espíritus de las aguas” (p.16). Estos autores explican cómo desde la RS, los fenómenos de la naturaleza como el viento, trueno, lluvia, arcoíris, ríos, son considerados como su vida misma y como entes con vida propia. para Jodelet (1986) los sujetos se organizan de acuerdo con su RS y esta incide en su comportamiento social y organización grupal. Por otro lado, Durkeheim (1898) citado en Mora (2002) desde esa época afirmaba que:

Diferencias entre las RS individuales y las representaciones colectivas, explicando que lo colectivo no podía ser reducido a lo individual. Es decir, que la conciencia colectiva trasciende a los individuos como una fuerza colectiva y que puede ser visualizada en los mitos, la religión, las creencias y demás productos culturales colectivos. (p.6)

Umaña (2002) define las RS como una nueva herramienta de la psicología y de las ciencias sociales, que cobra relevancia después de haber tenido un importante desarrollo introducido por Moscovici. Ya que al ampliarse el concepto, se ha podido comprender las realidades y simbologías del ser humano como ser individual y como ser social, dado que se reconoce que los aspectos naturales de la vida cotidiana del individuo son definidos por su entorno (cultura, religión, etc.) pero también permite comprender su propia realidad en sus aspectos identitarios, como también el rol dentro de la colectividad.

Tovar, Jaramillo & Guevara (2014), hacen su aporte conceptual, en el estudio de las RS comprendiéndolas como “sistema de lectura de la realidad social” (p.139), desde la posibilidad de estudiar cómo se producen los sistemas de lenguaje y comunicación a través de los procesos de anclaje, es decir, esos estímulos que producen pertenencia dentro de grupo. Así como también explicar los fenómenos sociales y psicosociales en el comportamiento, interacción y socialización de los grupos que se dan a través las conversaciones y del intercambio de experiencias. Así las cosas, las RS están enmarcadas en la vida misma, pues el mundo real construido en base a la política, la sociedad, la religión, la cultura y demás aspectos que definen socialmente un grupo, les permiten también interpretar la realidad y la forma como se ven así mismo, les permiten tener vínculos de identidad y pertenencia al mismo tiempo que comparten en común acuerdo estos patrones identitarios. Para esta autora, en las RS tanto el individuo como el colectivo se crea la percepción, imágenes y opiniones tanto de los objetos percibidos como de la actitud hacia el objeto como también de su entorno.

Por lo anterior, es relevante recordar que la percepción de la música tradicional y popular con marimba que se asumió para otros grupos sociales, desde una visión colonial, como música

inculta, lo que derivó en la rotulación de aquellas personas que la producían, bailaban y la escuchaban. Amargamente estas definiciones terminan siendo determinantes de diferenciación racial y de clases Wade (2002). Aníbal Quijano (2000), da a entender cómo el blanco europeo en su estructura de poder otorgó el indio y el negro en los últimos peldaños, calificando desde sus construcciones psicosociales a dos grupos como identidades homogéneas y negativas. Lo que para Jodelet (1986), este tipo de RS codifican y generan prejuicios.

Para el estudio particular de esta investigación se tiene en cuenta que aunque son varios los teóricos en el campo del comportamiento humano que se estudia desde la sociología, psicología y otras áreas afines, los representantes más importantes a citar en materia de RS son Jodelet y Moscovici, dado que sus teorías responden al objeto de estudio procesual del método de la investigación de este estudio. Otros referentes más de vanguardia como Cuevas (2016) tienen un espacio aquí decisivo en la construcción de las metodologías de las RS, quien define que un objeto de estudio en las RS “tiene que reunir tres elementos: un objeto de representación, un sujeto que construye la representación social y un contexto particular en el que surge la representación.” (p.115).

Piña & Cuevas (2004), estudiosos de las RS desde el campo educativo, definen las RS como:

Un conjunto de ideas, saberes y conocimientos para que cada persona comprenda, interprete y actúe en su realidad inmediata. Estos conocimientos forman parte del conocimiento de sentido común. Las RS se tejen con el pensamiento que la gente organiza, estructura y legitima en su vida cotidiana. (p. 108)

3.2.2. *Los Ritmos Musicales Representativos – La Música con Marimba*

Los ritmos musicales enraizados en la Costa Pacífica colombiana han tenido influencias multiculturales europeas, africanas y aborígenes americanas (González Zambrano (2003). De acuerdo a esta autora:

El repertorio musical está formado por distintas expresiones dancísticas, como el currulao o la juga, consideradas como la contribución africana más fuerte en la costa del Pacífico. De la misma manera, se considera la amplia gama de instrumentos de percusión que acompañan a tales expresiones, como los bombos y cununos, también las marimbas y guasás (maraca tubular africana), (p.6)El “currulao” es uno de los ritmos representativos que se ha enseñado de generación en generación dentro de los grupos sociales de la zona. Los inicios del currulao, desde las memorias de los ancianos coterráneos del Pacífico sur colombiano, de acuerdo a Ulloa (1985), citado en Tascón, Sánchez & Duque (2009) nace “En la provincia del Gran Cauca (...), en las haciendas coloniales, nacen el currulao y el bambuco andino caucano como una misma expresión”, (p. 34). Paulatinamente se fueron transformando al tomar cada uno su propio rumbo, el bambuco a la montaña y el currulao a la espesa selva Pacífica, cerca al océano y al río; de allí que los pobladores afrocolombianos, dan a esta manifestación sonora características determinadas y auto reconocidas e identificables auditivamente por la imponencia de una constitución sonora que emana de la presencia de lo africano en Colombia, a la cual le dan ese bello e incomparable nombre de Bambuco Viejo, “Este aire se encuentra en toda la zona del Pacífico Sur colombiano desde la frontera con Chocó en el río San Juan pasando por Buenaventura, en el Valle del Cauca; Timbiquí y Guapi, en el Cauca; Tumaco, en Nariño y finalizando en Esmeraldas, en el norte del Ecuador” (Tascón, Duque y Sánchez, 2009, p. 34).

Todos estos matices de música originada por la integralidad cultural milenaria e histórica se hacen representativos también desde la raza de los pobladores de estos territorios afrocolombianos, pero marginados a la vez por la misma razón. Para ello, la manifestación artística afro ha tenido o ha pasado por procesos de mixturas compartiendo símbolos característicos como la marimba de chonta, canciones del repertorio tradicional, patrones rítmicos o armónicos característicos, narrativas cantadas y contadas, refranes y dichos que se han convertido en metáforas inherentes a este conocimiento musical. Para el Maestro Hugo Candelario González los ritmos afro-pacíficos suenan a mestizaje, al entorno, al territorio. Considera que se debe tratar de conservar la esencia aunque que se produzcan cambios que vienen acompañados en el transcurrir de los tiempos (Centro Virtual Isaac, 2013). Para este músico, la marimba es el instrumento más importante de la música del Pacífico y menciona que el reto más importante que tuvieron los músicos percusionistas de marimba, fue darle la correcta sonoridad haciendo participe otros instrumentos sin que estos hicieran perder el protagonismos de la misma marimba.

Sin embargo, algunas al realizarse fusiones y/o mezclas nuevas en lo autóctono, se puede correr el riesgo de perder Agier (1999), mencionan como la modernidad, el dinero y el prestigio a incidido en cambios y patrones de su cultura; así por ejemplo se menciona como las luces de las velas fueron reemplazadas por luces navideñas en los “chigualos”, mencionan como va cambiando el lenguaje, los trajes y algunos patrones culturales en las fiestas.

La música del pacifico sur colombiana está representada específicamente por la marimba Hernández Salgar (2009). Sin embargo, la necesidad de reconocernos no sólo es desde un posicionamiento epistémico para abordar la enseñanza de la música afro pacífica,

también es a partir de elementos que facilitan la comprensión de la enseñanza de la Música con Marimba desde una perspectiva de educación intercultural en un contexto globalizado, donde es posible mirar al pasado.

Desde esta mirada la música con marimba de chonta en Colombia se instaura con los inicios del currulao, que según hipótesis “nace en la provincia del Gran Cauca, en las haciendas coloniales, nacen el currulao y el bambuco andino caucano como una misma expresión” (Ulloa 1985, Citado en Tascón, Sánchez y Duque 2009 Pág. 34). Paulatinamente se fueron transformando al tomar cada uno su propio rumbo, el bambuco a la montaña y el currulao a la espesa selva Pacífica, cerca al océano y al río, de allí que los (pobladores afrocolombianos) dan a esta manifestación sonora características determinadas y “auto reconocidas” e identificables auditivamente por la imponente de una constitución sonora que emana de la presencia de lo africano en Colombia, a la cual le dan ese bello e incomparable nombre de Bambuco Viejo. “Este aire se encuentra en toda la zona del Pacífico Sur colombiano desde la frontera con Chocó en el río San Juan pasando por Buenaventura, en el Valle del Cauca; Timbiquí y Guapi, en el Cauca; Tumaco, en Nariño y finalizando en Esmeraldas, en el norte del Ecuador”. Tascón, Duque y Sánchez. (2009. Pág. 34)

La música con marimba es una de las posibilidades de aprendizaje, que ofrecen las comunidades del Pacífico sur colombiano. Esta ha sido interpretada regularmente por variados conjuntos, que en ocasiones están conformados por varias voces que entre ellas se turnan los roles de voz principal o entonador (a) y un coro que recibe el nombre de respondedoras (es), son las mismas personas que interpretan los guasás. Además de instrumentos como la marimba de chonta, cununos, bombos; la cantidad de estos últimos se debe a particularidades propias de cada

región y en ocasiones a la disponibilidad de los intérpretes al momento del arrullo o puesta en escena.

El concepto de música con marimba se emplea pensando en entender las prácticas musicales mediante el análisis que facilite comprender la complejidad, los procesos de identidad, migración, la importancia del contexto socio cultural como factor conservador y/o transformador de la cultura; con el fin de interpretar y dar una lectura a las características de la misma, que hace parte principalmente de una población con gran presencia afro, y se ofrece para dar mención a las raíces africanas y a las colombianas. Además de dar reconocimiento a este instrumento como símbolo de unión entre el territorio originario donde se formalizó la producción de esta música y las otras latitudes desde donde ahora se reportar su presencia.

Se habla entonces, que en medio de las tradiciones musicales se han insertado algunos patrones de poder, que han hecho parecer una raza, unas culturas, un territorio y unas músicas mejor que otras. Como lo menciona Aníbal Quijano (2000): Los patrones del poder moderno que vinculan la raza, el control del trabajo, el Estado y la producción de conocimiento. Esta colonialidad del poder instauró en América Latina una estratificación social que ubica al blanco europeo en la cima mientras el indio y el negro ocupan los últimos peldaños, estos dos grupos son contruidos como identidades homogéneas y negativas.

En el caso de la música del Pacífico sur aparte de la raza, existen otros componentes de subvaloración que aún prevalecen producidos en parte por el desconocimiento de (conocimiento) saberes de hombres y mujeres, negros y negras de Colombia, desconocimiento y la ausencia de reconocimiento de aportes para la construcción de País, la marginalización y aislamiento territorial para los cuales se hace necesaria la presencia del Estado.

A medida que han venido dando importancia a los procesos de enseñanza teniendo en cuenta la vida en comunidad, a las posibilidades de construcción del tejido social de la infinidad de manifestaciones culturales sobrevivientes en el territorio sumado a los oleajes que trae el contexto contemporáneo con los cambios que se han generado, y que han sido de gran ayuda para conquistar otros escenarios y nuevo público interesado en investigar, aprender, crear propuestas y unirse a los procesos de visibilización de esta música. Para ello, dicha manifestación artística afro ha tenido o ha pasado por procesos de mixturas compartiendo símbolos característicos como la marimba de chonta, canciones del repertorio tradicional, patrones rítmicos o armónicos característicos, narrativas cantadas y contadas, refranes y dichos que se han convertido en metáforas inherentes a este conocimiento musical.

Por ello, se hace necesario para el estudio de esta manifestación aumentar posturas epistemológicas donde aparte de presentar elementos única y exclusivamente desde un único lugar, se contemplen otras posibilidades que tenga explicaciones basadas en las condiciones del territorio, experiencias o narrativas de los pobladores, músicos y/o actores del territorio. Además de otros actores que están fuera de este pero que su trayectoria los hace pertenecer. No es asunto fácil, explicar aspectos relacionados con la afinación de las marimbas. Aun cuando esta ha sido realizadas en un mismo municipio o por un mismo constructor, como también dar cuenta de una única forma de interpretar un currulao, lo que da la posibilidad de usar referentes basados en las dinámicas o características del territorio, relacionadas con acontecimientos o hechos históricos y otros que ofrezcan posibilidades epistémicas para su interpretación o en otro sentido dejar quieto algunos aspectos, (sin dejarlos de lado) más bien describirlos desde otros lugares y/o con otros matices.

3.2.3. Evolución de la Transmisión de Saberes Musicales a través de Academia en Colombia

En la educación musical de los siglos anteriores al siglo XXI, la única música que era considerada culta era la música europea, la cual fue presentada en América desde una visión colonial, adoctrinada, que se usó para imponer las clases sociales privilegiadas, hegemónicas y eurocéntricas sobre otras. Sin proponérselo, esta música pasó a ser parte de las fusiones culturales que dieron origen a nuevos ritmos musicales, que durante mucho tiempo quedarían subordinados. Es así, como Acosta (1982), evidencia que en este aspecto, los aires musicales externos a los europeos, han sido considerados durante mucho tiempo como ritmos exóticos y clasificados como “Folclor”. Pues, la música autóctona de América permaneció en las sombras. Ya en el siglo XX, con la difusión masiva facilitada por los medios de comunicación como televisión y radio, esta música pudo darse a conocer.

En la rigurosa investigación de la docente y filósofa Pilar Holguín se construye diversos espacios históricos que dan respuesta a los interrogantes de hoy, respecto a la constitución de la académica musical universitaria actual en Colombia y América Latina. Holguín (2008), explica como desde la época colonial del siglo XV hasta el XVIII, en Latinoamérica, los inicios de la educación musical, tuvo sus orígenes en un proyecto evangelizador de los colonizadores españoles y portugueses; quienes tenían como objetivo principal, adoctrinar la población nativa a la cultura teocrática y económica europea por la guía de las órdenes religiosas, las cuales fueron encargadas de educar musicalmente a los hijos nobles de los indígenas en canto gregoriano, canto de órgano. Con un éxito tal ante la opinión del clero y el papado, por el desempeño del buen dominio musical e instrumental de los indígenas, que su aprobación fue la

base para que se diera la creación de instituciones musicales llamadas conservatorios, en el siglo XIX.

En Colombia, los primeros orígenes de la formación educativa musical, se dieron desde los siglos XIX y XX tenido como modelo y ejemplo, lo que ya se venía gestando en América Latina; así en 1882 nació la Academia Nacional de Música. Sin embargo, esta enseñanza también estaba fundamentada en aplicar los modelos de educación musical de los conservatorios europeos con el conocimiento de instrumentos y cantos del mismo origen. Aunque ya para el siglo XX hubo opiniones sobre integrar los aires musicales propios del país a la formación académica, la idea de concebir este hecho no fue aceptable para el conservatorio nacional, quienes no consideraban la música popular colombiana a la altura de las europeas. De esta forma, este rechazo produjo pugnas al interior de la academia. La falta de apoyo, generó poca difusión de los aires nacionales, lo que trajo como consecuencia, una débil consolidación de la música colombiana en el extranjero, hasta mediados del siglo XX. Sin embargo, a pesar de que para 1936, la Universidad Nacional adjuntó el Conservatorio Nacional a su plan académico y de allí en adelante con los años, se inició poco a poco el proceso de educación musical en otras universidades, la aplicación de planes curriculares y la enseñanza intercultural de música de etnias indígena y negra se ha visto excluida y en otros casos se les ha dado poca difusión.

Otros investigadores como Mesa (2014), relatan cómo se ha desarrollado la educación musical superior en Colombia:

- a) La educación musical en Colombia se ha construido históricamente con base en modelos de formación proyectados hacia la interpretación y la composición. se ha conservado dicho paradigma por tradición desde la era Colonial hasta nuestros días.

- b) Dichos modelos pedagógicos representan el legado de las instituciones foráneas cuyos programas de estudio han sido adaptados en ciudades colombianas, sin desconocer las propuestas individuales resultantes de la formación y posición ideológica de los directores y profesores involucrados (p.26).

Los músicos populares adquieren algunas habilidades y conocimientos fuera de la escuela o la universidad, con poca ayuda de maestros capacitados en centros académicamente constituidos. La música popular (considerada no producida dentro de los parámetros de lo clásico) recientemente ha incursionado en la educación musical formal, aún sigue siendo una comprensión limitada de las prácticas de aprendizaje adoptadas por sus músicos.

Se ha explorado la naturaleza de las prácticas de aprendizaje informal, las actitudes y los valores de los músicos, la medida en que se modificaron durante los últimos años y las experiencias de los músicos en educación musical formal, mediante la comparación de características de aprendizaje informal versus el aprendizaje musical empírico de los músicos populares (Green, 2002).

En Colombia, se tienen algunos aires musicales cuya formación y conocimiento están en un espacio fuera de lo formal educativo, estos han sido menospreciado en la medida que han sido catalogados como carentes de fundamentos teóricos; requisito para tener un reconocimiento dentro del aprendizaje de la música clásica (Vázquez, 2017). Sin embargo, el transitar de la educación musical de espacios sociales, a institucionales, ha logrado privilegiar el aprendizaje abstracto sobre el adquirido en entornos prácticos (o también denominado empírico). La música escrita es concebida como música culta, por tanto, digna de ser interpretada, haciendo la disgregación entre música culta y la que no lo es.

El valor de la música popular, indígena, afro, entre otros géneros, logra estatus en propuestas e investigaciones educativas musicales, donde se proponen modelos pedagógicos de enseñanza que contemplan la circulación de saberes desde las perspectivas de las culturas locales (Vázquez, 2017). Desde la etnomusicología, teorías y métodos han contribuido a los aspectos académicos y prácticos de la educación musical, logrando el interés por las perspectivas interculturales de la cognición musical, integrando dualidades de cuerpo y mente, la danza, el repertorio musical del mundo, el pensamiento y el comportamiento musical de la sociedad (Campbell, 2013).

La educación musical en Colombia, proviene del estándar reconocido de Europa que históricamente fue transferido con éxito a América. Este pensamiento llega al extremo de considerar, que el conocimiento en su modalidad básica como aplicado, es adecuado y suficiente para explicar las realidades de cualquier parte del mundo. Esta aceptación difiere de las realidades naturales, culturales y sociales de países en vía de desarrollo. Las universidades, centros tecnológicos, educativos y culturales dejan de percibir la necesidad urgente de disponer de conocimiento universal, contextualizado y las singularidades y complejidades latinoamericanas (Herrera Farfán & López Guzmán, 2014).

Según Zabalza (2004), los estudios sobre la educación universitaria se centra en el estudio de los currículos, el aparato administrativo y la gestión del conocimiento, abre una importante puerta a este proyecto de investigación al categorizar estudios fenomenológicos, que se concentran en los contextos del conocimiento y las transformaciones de las formas como se enseña en la universidad. Las nacientes dimensiones académicas en los procesos de educación musical en las instituciones universitarias de otras regiones de Colombia han, poco a poco,

abierto sus planes de estudio desde el reconocimiento de la generalidad, la interculturalidad, la inclusividad.

Por otro lado, Castillo y Caicedo (2016), manifiestan que los espacios universitarios todavía siguen siendo territorios vedados en algunos conocimientos multiculturales, lo cual para estos autores se convierte en una especie de colonización en el ámbito universitario “La tradición eurocéntrica y su correlato, el universalismo, ha generado formas de racismo epistémico y subvaloración de conocimientos ubicados en las geografías exteriores del núcleo eurooccidental.” (p.156)

3.2.4. La Música, como Instrumento Pedagógico y Factor Estructurador del Educando.

En el sistema educativo siempre se ha usado la música como medio de aprendizaje (Martínez, Mesa, Piarpuzán & Valencia (2015). De acuerdo a estos autores, desde los primeros grados de aprendizaje en los niveles párvulo y nivel preescolar, es la música la fuente que transforma los cuentos y otras narraciones en líneas de conocimiento interesantes y divertidas. Esta tiene no sólo el fin de entretener sino también educar. Las primeras canciones que se enseñan a los infantes tienen en sus letras las vocales, el abecedario, los colores, los animales, las plantas, las partes del cuerpo humano y un sinnúmero de temas formativos que muestran a los pequeños como es el mundo. Con instrumentos básicos creados artesanalmente con conchas, piedritas, semillas, etc. se pueden crear maracas o sonajeras, flautas, tambores y una serie de instrumentos hechos de forma manual, que además de tener como objeto, el hacer una clase artística de manualidades para desarrollar la motricidad gruesa, se promueve la creatividad de los niños para hacer sonidos musicales.

Martínez, Mesa, Piarpuzán & Valencia (2015), presentan “La educación musical alternativa pedagógica de transformación social” investigación que se describe elementos efectivos utilizado para orientar un mejor aprendizaje en los educandos. Los autores expresan en su investigación que un ambiente musical donde se dé vida a la creación de sus propias producciones en medio de un ambiente de clase que les resulte ameno, les permitirá a los estudiantes generar habilidades sociales y valores humanos que inciden en mejores relaciones y trabajo en equipo en forma armoniosa.

La música se convierte entonces, en un instrumento pedagógico de aprendizaje motivador en las aulas de clase. En esto están de acuerdo Guerrero & Romero (2016), quienes sostienen que:

En un sistema educativo en el que se desconoce la expresión musical como factor de referencia en la evaluación y medición de habilidades, se hacen imperantes las propuestas pedagógicas revolucionarias que logren hacer evidente el aprendizaje significativo de la música, que rompan con los esquemas tradicionales de educación, humanizando la enseñanza hacia el despertar de la conciencia rítmica, y que permitan llevar al campo musical a posicionarse como un eje fundamental del desarrollo humano”. (p.131)

La escuela también debe intervenir a través de un papel mediador y unificador para los estudiantes. Este es hoy en día el principal sitio donde se promueve la interculturalidad, ya que allí llegan sujetos pertenecientes a diferentes etnias, regiones, religiones y territorios. En el caso de la música del Pacífico sur, ser negro y/o indígena, aún prevalecen en el imaginario colectivo, como culturas con inexistencias de arte; estas creencias se deben al desconocimiento de los

aportes por parte de los afrodescendientes e indígenas a la construcción de país. Pero a medida que se ha venido dando importancia a los procesos de enseñanza en la escuela, se gesta poco a poco las posibilidades de construcción del tejido social con respecto a la sobrevivencia de las culturas sobrevivientes en el territorio.

3.3.5. Interculturalidad e Identidad en la Transmisión de Saberes de la Música

Los pueblos que han carecido de escritura, han podido conservar su subsistencia cultural y ancestralidad a través de la palabra u oralidad. La palabra hablada ha sido para la humanidad el medio de comunicación por excelencia que establece un vínculo entre las personas, preservando las costumbres y tradiciones dentro una comunidad. Al igual que las narrativas literarias como el cuento, el mito, la leyenda, coplas, décimas, versos y otras similares, son expresiones de tradición oral valoradas en cada cultura, la música parte de estas narrativas, siendo parte de una construcción histórica de los pueblos. Estas pueden sufrir adaptaciones como parte de la interculturalidad del ser humano o se basan en un cúmulo de experiencias y vivencias, siendo estas, referentes importantes para la comprensión del mundo que lo rodea.

En un principio, el término intercultural. Pero los esfuerzos individuales y colectivos mantienen la expectativa dispuesta para el cambio enmarcado en el respeto, la asimilación e incorporación de un nuevo pensamiento.

Ahora bien, sabiendo que de toda convencionalidad académica, se encuentra el universo de las tradiciones musicales vivas, en otras palabras, el aprendizaje musical, no siempre se presenta en códigos o símbolos escritos. La práctica que los estudiantes realizan en forma externa a la academia permanece incomunicada, esa experiencia de aprendizaje informal es una

pista interesante para fortalecer la formación como artistas. Además, existe un aprendizaje musical informal y que a su vez terminan siendo más que aprendizajes individuales, para convertirse en aprendizajes colectivos, que se dan de manera situada (conocimiento situado), que se aprende música por medio de una práctica cultural (Samper Arbeláez, 2015).

Para la música afrocolombiana, el término interculturalidad presentó mayor acogida cuando se dieron los lineamientos curriculares para la cátedra de estudios afrocolombianos; todo ello a partir de la Constitución Política de Colombia 1991, la cual propone hacer una visibilización en todas las escuelas colombianas en relación con los aportes a la construcción de la sociedad colombiana. La anterior ha hecho que la cultura afro sea reconocida como aportante en el desarrollo del país. Desde este aspecto, se ha podido reducir imaginarios negativos, relacionados con el significado histórico, geográfico, político y cultural del afrocolombiano. Es así como desde la educación se puede dar a entender la cosmogonía de cada ser dentro su grupo humano. Aunque esto ha sido un gran avance, también se evidencia una incorporación limitada de la cultura a nivel nacional. García (2019), se refiere a lo anterior de esta manera:

En términos de creación de nación es innegable el aporte afrocolombiano a las músicas nacionales, a la convivencia pacífica, a la conservación de la naturaleza y, pese al ocultamiento deliberado por parte de la academia colombiana y los estudios históricos y antropológicos, las inmensas contribuciones en el campo de la literatura, la política, la economía y la convivencia de los colombianos en general. (p.6)

El concepto de identidad cultural es de reciente aplicación en las ciencias sociales e implica una serie de intencionalidades que oscilan entre su desaparición y la necesidad de su conservación en el tiempo. Es preciso señalar que la identidad cultural, posee carácter

dinámico por la permanente búsqueda de una identificación y construcción social que implica un intercambio de uno con el otro y los otros (Camelo, Posada & Arrieta, 2019, p. 277)

En materia de educación, hablar de interculturalidad nos remite a los temas de etnicidad, pudiendo ser el puente para pensar en la memoria de los diferentes grupos no solo étnicos y a partir de la construcción de memoria acercarnos a los conocimientos (saberes y forma de existencia de los mismo), las historias (preferiblemente que no sean las mismas que ponen en calidad de esclavos, desprotegidos y de pocas posibilidades), los contextos (donde se muestre lo que se ha construido, en esta Colombia de descendencias también Africana) y las formas de convivencia con otras culturas que se han construido en conjunto a la nuestra.

La interculturalidad se relaciona con el estar juntos y sus implicaciones, no se trata de poner al descubierto las desigualdades que se han creado en la escuela bajo el término de la diversidad, que al nombrar la diferencia no lo hace para generar diálogos que permitan la asimilación de otras formas de ser, si no que se inclinen a la necesidad de aprender de las diferencias y construir a partir de ellas posibilidades que conversen, uniendo diferentes emergencias para construir a partir de un contexto de relaciones interdependientes lo intercultural.

El discurso de la interculturalidad es, armonioso y multicultural, permite consolidar realidades, que nacen desde lo propio articulando el cómo se asume al otro, acogiendo varios mundos e imaginarios posibles y existentes, que en condiciones de vulnerabilidad se olvida, se desechan, se juzgan, se señalan y en pocas ocasiones se apropian, se ejercen o se tramitan. El discurso de la interculturalidad permite consolidar realidades que nacen desde lo propio,

acogiendo varios mundos e imaginarios posibles y existentes. Sumado a las formas de aprendizaje musical, que es un proceso complejo en donde se exige y se desarrolla habilidades específicas como las auditivas, la ejecución y la creación, se apoya también en la asimilación de contenidos-conceptos, proposiciones, sistemas teóricos y las actitudes propias de la praxis musical (Rusinek, 2004). La realidad es que la enseñanza-aprendizaje musical se reduce a un listado de hechos y conceptos de la música, con una visión eurocentrista. Disciplinas como la etnomusicología incluye aspectos musicológicos que integran géneros y conocimientos populares, folclóricos y regionales.

Los autores afrocolombianos proponen el desarrollo de marcos normativos de políticas públicas, en educación intercultural, protección del patrimonio cultural y lingüístico y la protección intelectual. Posibilitando transformaciones a la cultura y, por ende, a la música. Los músicos en academias y universidades generan una confrontación entre las enseñanzas de los mayores, frente a los discursos aprendidos en las aulas de clases; algunos se reusan a entender que son escenarios diferentes de aprendizajes y que ambos a pesar de ser diferentes tienen la misma validez o que si se integran son aún más relevantes, a consecuencia, la conformación de nuevos géneros musicales que se hibridan con la música del Pacífico; con cambios no sólo en el formato, sino también de nuevas sonoridades en los instrumentos, como en el caso de las “marimbas temperadas”, que, con sus nuevas sonoridades, han transformado de alguna manera tanto a la marimba con afinación tradicional o a oído como a sus constructores.

Los lineamientos curriculares de la cátedra de estudios afrocolombianos dan un concepto que recoge este hecho político como: una propuesta educativa que propone formas de entender la diferencia y formas de abordar la educación desde la interculturalidad con el fin de eliminar los

comportamientos negativos frente a la diversidad contribuyendo a una ética sin fronteras donde tenga espacio la diferencia. García (2019), expone que, aunque se establecieron normatividades y políticas públicas para reafirmar el proceso identitario étnico y la revitalización cultural, en especial el proceso afrocolombiano, no se establecieron herramientas para la difusión de la misma, por lo anterior García lo ve como una especie de racismos.

3.2.6. La Interculturalidad en América Latina

Desde distintos dispositivos ideológicos que muestra la sociedad y la academia; desde planteamientos pedagógicos, apuestas curriculares, codificación del lenguaje entre otros procedimientos dejan ver apuestas homogenizantes que se establecen para llamar la diferencia algunas veces de forma despectiva y segregacionista, la cual da prelación a características establecidas para representarnos como un solo grupo, estableciendo así una única forma de representación. Para Dutchasky y Skliar (2000), “las diferencias son absolutas, plenas y que las identidades se construyen en únicos referentes ya sean étnico s, de género, de raza, de religión, etc. (p.12).

En relación con lo anterior, se asume que, dentro de una sociedad dominante, la interculturalidad sería una alternativa a la realidad social de la multiculturalidad, donde el término interculturalidad implica un cambio de vida en donde los modelos de occidente se tendrían que replantear (Bel, 2005).

No es desconocido que lo “intercultural” ha sido utilizado para indicar realidades y perspectivas incongruentes entre sí: hay quien lo reduce al significado de la relación entre grupos “folclóricos”; hay quien amplía el concepto de interculturalidad de modo a comprender el

“diferente” que caracteriza la singularidad y lo irreplicable de cada sujeto; hay quien aún considera interculturalidad como sinónimo de “mestizaje” (Fleuri, 2003, p. 2).

Rojas Axel (2011) en el artículo “*Gobernar (se) en nombre de la cultura. Interculturalidad y educación para grupos étnicos en Colombia*”, con el cual se realiza un breve acercamiento histórico alrededor del concepto de interculturalidad desde sus inicios en Colombia. Rojas (2011), comenta al respecto que:

En Colombia, el problema de las relaciones entre culturas, tuvo su emergencia en la primera mitad del siglo XX, en el marco de las políticas indigenistas promovidas por organismos como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), agencias de cooperación internacional en asocio con entidades estatales. p. 174)

Gradualmente, el concepto de interculturalidad se iba haciendo más prescriptivo, y por ende la educación indígena y la etnoeducación adquieren especial relevancia al proponerse como alternativas para modificar las relaciones históricas de subordinación. Con el paso del tiempo “la interculturalidad comenzará a ser conceptualizada como proyecto; no como algo existente sino como algo por alcanzar” (Ibíd., p. 175).

Desde allí, ya se empiezan a evidenciar un cambio en lo que históricamente se venía tejiendo en términos de relaciones jerarquizadas desde el multiculturalismo pasando a ser relaciones desde la equidad hoy volcadas al reconocimiento de la diferencia, instaurándose alternativas que aporten a la interculturalidad como una alternativa que continuamente va tomando fuerza e incorporándose a diversos escenarios académicos.

Retomando a Bensasson (2013) “De cualquier modo, la interculturalidad nos remite a la existencia de culturas diferentes y políticamente asimétricas y a la necesidad de establecer un trato más equitativo para los portadores de las culturas no-dominantes.” (p. 49) La interculturalidad parte del conocimiento y reconocimiento de la cultura propia para así mismo conocer y valorar las otras culturas.

Por ello, la cultura en relación a la educación, será entendida como un conjunto de significaciones, no es en los objetos o comportamientos que podemos describirla sino en las significaciones atribuidas al uso de los objetos, las interacciones, las producciones y los comportamientos. La cultura es pública porque la significación lo es, en tanto supone una relación; Para Agier (1999), la cultura como un todo o como una representación funcional de la totalidad social (p.19). El significado de los conceptos sociales no está en la cabeza de los hombres, ni en las cosas, sino en la negociación interpersonal. La idea de familia no está allí afuera, igual que la de religión, o la de símbolos “patrios”, o de nación sino en el acto de discutir y de negociar sobre los significados (Duschatzky, 1996).

Así, la negociación interpersonal, no se trata de amarrarse a particularismos más bien como dice (Duschatzky, 1996) estrechar las brechas entre la doxa y la episteme. En este sentido, lo universal no sería entonces la socialización de valores homogéneos o de significados únicos sino la universalización del derecho a conocer e interpretar las diferencias, de modo que podamos dialogar con ellas.

La identidad se establece como un proceso de configuración que constituye a las personas, el cual tiene un inminente carácter social, nunca singular, sino construida de múltiples maneras, a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes que están sujetas a una

historización radical y en un constante proceso de cambio y transformación. (Hall, 2003) citado en (Martínez, Perea, Ramírez & Reyes, 2018). Por ello, una identidad individual incide en el conjunto de un colectivo, sin modificar o afectar una identidad colectiva, la primera surge de la percepción subjetiva de un individuo, demostrando que esta identidad puede cambiar y adaptarse, pero también, tiene la gran capacidad de adherirse y aportar.

4. Marco Metodológico

4.1. Enfoque

El enfoque investigativo, responde al desarrollo de los objetivos propuestos en el marco de las consideraciones expuestas en la presente investigación. Por tal razón se ajusta a un enfoque cualitativo, ya que este resulta relevante para situar comprensiones más precisas con respecto a la perspectiva de la investigación planteada, el cual es dar respuesta a los objetivos. Este estudio hace alusión al tipo de información que se espera obtener desde la revisión documental, para obtener un panorama de los factores que originan el problema de investigación y sus consecuencias sociales implícitas.

De acuerdo con Hernández Sampieri, Fernández & Baptista (2014) “la investigación cualitativa se enfoca en comprender los fenómenos, explorándolos desde la perspectiva de los participantes en un ambiente natural y en relación con su contexto” (p. 58).

En los estudios cualitativos para comprender mejor las RS, éstas se estudian desde los métodos procesual (interpreta la RS desde su contexto de una manera particular) y estructural (conocer la organización de la representación social particular). En el caso del presente estudio de RS, dado que responde a un enfoque procesual y no estructural, de acuerdo con Cuevas (2016), este tipo de estudios responden a los significados de los hechos, personas u objetos en

un tipo particular de representación, pues están relacionados con el contexto histórico, el entorno cultural y la realidad del individuo. Por tal razón Cuevas aconseja consultar a los teóricos Moscovici (1979) y Jodelet (1989b), ya que sus estudios atienden al estudio procesual de las RS, el cual “consiste en identificar e interpretar el contenido de las representaciones sociales como producto de un contexto histórico-social” (p.114).

4.2. Diseño

Un enfoque cualitativo no es exacto, debido a su carácter inductivo, pero reúne las condiciones para hacer aproximación en la comprensión de los fenómenos investigados (Sánchez, 2019). En el caso de las RS, tal como lo afirma Mireles-Vargas (2015), para quien en la metodología para develar RS, cobra importancia los instrumentos, la problematización y los hallazgos, pero fundamentalmente la aplicación de una metodología que disponga de los recursos esenciales, por lo cual, la autora propone, que pase a unos pasos ordenados en la investigación científica, el camino no necesariamente debe ser lineal o secuencial; así Mireles-Vargas lo justifica en la misma dinámica que las RS proponen; para ella, estas no son únicamente opiniones y actitudes de la colectividad, su significancia va más allá de las creencias, su integralidad es un componente complejo de sus acciones e intercambio de conocimientos.

Bajo el enfoque cualitativo de este estudio y los objetivos trazados está el paradigma simbólico–interpretativo, con la hermenéutica. Para Arráez, Calles y Moreno de Tovar (2006), la hermenéutica cumple el papel de develar el fenómeno investigado desde la interpretación y la comprensión del problema o el mensaje desde sus disciplinas sociales y naturales. Este diseño responde a la estructura planteada en la que se describe cuidadosamente los supuestos planteados en busca de la comprensión holística. Martínez (2013), quien señala que “La base epistemológica

de este paradigma (...) se detona a partir de la concepción de aprendizaje según la cual, la persona aprende por medio de su interacción con el mundo físico, social y cultural en el que está inmerso” (p.4). Dado que en las RS de los hombres y mujeres afro-pacíficos, la interacción con su medio, su comunidad, su entorno, son las bases de su identidad, es apropiado proponer en este estudio un paradigma que se ajusta en el contexto planteado, pues para Martínez, “el conocimiento será el producto del trabajo intelectual propio y resultado de las vivencias del individuo desde que nace” (p.4).

De acuerdo a Ricoy (2006), el paradigma tiene como función ubicar el contexto adecuado a la metodología de investigación, para así permitir la comprensión de los fenómenos, señalando o puntualizando los instrumentos y métodos particulares en cada aspecto del proceso. En este caso el paradigma simbólico-interpretativo es una de las alternativas metodológicas.

Interpretar para Estay Niculcar & Pastor i Collado (1999) en la investigación, “significa establecer un reconocimiento de que las acciones, los eventos, las palabras adquieren un significado, un sentido, una connotación, en un proceso dentro de un contexto, en la cotidianeidad, en una trama de interacciones sociales que evoluciona en el tiempo” (p.33).

González Monteagudo (2001), menciona que en el paradigma interpretativo:

La realidad construida es un concepto defendido por quienes enfatizan el papel de los individuos y de los grupos en la consideración de la realidad como una construcción mental y cognitiva de los seres humanos. Los cuales interpretan de diferentes maneras los mismos fenómenos. De esta manera, la realidad se supone que es inseparable del proceso a través del cual las personas reconocen y describen dicha realidad. (p.231)

Por otro lado, Ricoy (2006) recomienda de acuerdo a este paradigma, las técnicas para recolección de datos más usuales en la hermenéutica, entre estas están las entrevistas. Dentro del grupo de las entrevistas, están las entrevistas semiestructurada y en las narrativas. Desde el trabajo hermenéutico se aborda la narrativa, que de acuerdo a Ángel (2011) no desde la perspectiva de biografía – como se acostumbra- sino como un objeto en la metodología de investigación para abordar el estudio, ya que para Ángel, con esta herramienta se puede hacer la averiguación en el grupo social o en la persona, haciendo alusión al tema tratado mediante la narración lo que permite llegar al fondo del contenido. En este caso el autor, hace alusión a que este tipo de herramienta es apropiada para el tema objeto de esta investigación que recurre al uso de la narración como parte de la cultura, la vida social y la simbología. Así Ángel, menciona que “en esta perspectiva, se hacen estudios de representaciones sociales sobre algo o imaginarios de algo y se supone que la representación o el imaginario no son la narración, sino su contenido” (p.30). La narrativa en la hermenéutica permite el dialogo y la interpretación de lo que opera en la realidad, en lo individual y en lo colectivo, por tal razón Ángel asume que “la narración es pensamiento y constituye la forma y el contenido de lo que una cultura piensa de sí misma” (p.30).

De la misma forma Arráez, Calles y Moreno de Tovar (2006), se refieren a la hermenéutica como la base para el análisis y comprensión interpretativa de los procesos sociales y del conocimiento de la realidad del hombre tanto en lo individual como en lo colectivo. En el análisis de las RS de los maestros y aprendices en función de la transmisión de conocimientos, requiere de la interpretación de las realidades del contexto enseñanza-aprendizaje dentro el empirismo y la técnica impartida; cómo el colectivo ve sus RS en la transformación y el accionar de su mundo musical, pero también la percepción individual de como se ve así mismo

dentro del mismo contexto. Para Barrero, Bohórquez & Mejía (2011), la hermenéutica se presenta como un “conjunto de corrientes humanístico-interpretativas, cuyo interés fundamental va dirigido al significado de las acciones humanas y de la vida social”. Concibe la educación como proceso social, como experiencia viva para los involucrados en los procesos y para las instituciones educativas” (p.106). Estos autores también exponen que este tipo de paradigmas, busca la descripción y la comprensión de lo particular, la comprensión del individuo y cómo percibe su realidad social, por tal razón no se acude a una técnica rígida de investigación sino a métodos como la observación o la entrevista.

4.3. Unidades de Observación

Mertens (2005), citado en González (2017) aclara que en la investigación cualitativa, la unidad de análisis se toma como punto de referencia debido a que aunque se determine un número de casos, al final del ejercicio investigativo se tomarán en cuenta los casos más representativos; por lo cual González recomienda que se tienen en cuenta los casos con mayores diferencias entre sí para poder obtener un mayor aproximación de realidades (ver tabla 1) lo que resulta ser la muestra final.

De acuerdo a Martínez-Salgado (2012), la investigación cualitativa sigue procedimientos diferentes a la cuantitativa. En la investigación cualitativa se recurre a la unidad de observación, que generalmente suelen ser muestras pequeñas y hasta de un solo individuo, sin embargo existen estudios con muestras de tamaño significativo, cuando el caso lo requiere, como sucede con los estudios de etnias, instituciones, localidades, etc. de acuerdo a este autor, estos individuos son escogidos de acuerdo a las características que lo hacen seleccionables. Corresponde a los maestros y aprendices de música afro-pacífica, para la cual se tomó como

muestra un tamaño de 10 participantes voluntarios (8 maestros y 2 aprendices), todos mayores de edad, cuyas características homogéneas son aptas para el desarrollo del ejercicio investigativo. Los maestros son docentes, folcloristas, artesanos de instrumentos musicales, cantor(as), cantautor(as) y representantes de la música afro-pacífica. Los aprendices son estudiantes de marimba y de construcción instrumental con más de 4 años de experiencia práctica.

Los participantes son individuos que por sus características y experiencia en el campo de formación musical en canto e instrumentos del Pacífico colombiano tienen la autoridad para presentar sus diferentes RS en cuanto a la educación musical se refiere. Son procedentes de este mismo territorio costero y se agrupan entre los géneros masculino y femenino con edades entre los 20 y 55 años (ver tabla 1).

Tabla 1 Participantes de la investigación y sus características que los diferencian

Participantes	Características	Unidades	Edades/años	Género
Maestros	Marimberos, instrumentistas compositores	3	37-66	M
Maestros	Cantautores	2	27-42	M
Maestros	Folcloristas	3	48-58	M
Aprendices	Instrumentistas, marimberos	2	24-31	M
Total		10		

Fuente: Elaboración propia (2021)

A los participantes seleccionados, se les explicó en forma detallada el ejercicio investigativo. Firmaron el consentimiento informado y procedieron libremente a responder cada una de las preguntas en forma libre y espontánea. Estos contaban con las características

especiales y autoridad para ser tenidos en cuenta esto de acuerdo a los conocimientos y experiencia en los temas de transmisión musical afro-pacífica.

4.4. Técnicas de Recolección de Datos

Para la recolección de información, de tal forma que la implementación de varias técnicas que permitan la obtención amplia de información. (Fernández & Batista (2014) explican que este método permite un análisis más completo y profundo de la información. Para esto se requiere:

- Entrevistas (semiestructuradas y narrativas)
- Observación
- Revisión documental

4.4.1. Entrevistas

Se realizaron entrevistas a las personas cuyas características dan respuestas a los interrogantes planteados con la pregunta de investigación y el problema de investigación. Desde la construcción de las realidades de los individuos entrevistados, se puede observar como en su entorno social, construyen sus realidades, las cuales son plasmadas en sus composiciones o intersecciones con la música de Pacífico. Los testimonios ayudaran a comprender la formación pedagógica recibida.

De acuerdo a González (2017), en la investigación cualitativa plantea preguntas como ¿cuántos investigadores o entrevistadores se requieren?, ¿Cómo se recolectará la información? En esta particularidad, la Pandemia del Covid 19, produjo restricciones en algunos espacios y movilizaciones, lo que exigió acudir a la utilización de un auxiliar entrevistador; de la misma

forma se hizo 6 entrevistas presenciales por parte del auxiliar y 4 entrevistas virtuales por parte del autor-investigador de este presente estudio.

Para la realización de las entrevistas, se acudió el uso del formato de entrevistas abiertas y semiestructuradas. Documento que refiere una guía coherente para abordar a los participantes en la investigación. Esta información recopilada, permite obtener opiniones e historias que conformarán una base empírica de información en la investigación.

El formato de entrevistas semiestructurado, se articuló bajo los criterios éticos del respeto y guarda de la información consentida, cual es usada sólo con fines académicos, esto de acuerdo a la ética de investigación. Papalia & Martoller (2017), advierten que estos son requisitos importantes y obligatorios para evitar engaños, perjuicios o tratos indignos a los participantes, por lo tanto, previamente se hizo entrega de un consentimiento informado a cada uno. Este formato contiene los pormenores y detalles de la entrevista, como lo es: el tema, sitio, entrevistador, tiempo o duración de la entrevista, título del trabajo de grado, responsables, datos de filiación universitaria, etc. Todo lo anterior se elaboró con el compromiso firmado por el entrevistado y la posibilidad de consultar con la universidad la veracidad del trabajo realizado; así como también una entrega de la copia tanto del consentimiento informado como de la entrevista.

El diseño de las preguntas se hizo con cuatro interrogantes en forma semiestructurados. Una quinta pregunta se hizo bajo el modelo de narrativa, lo cual permitió que el entrevistado expresara su percepción en forma abierta desde su sentir como desde su experiencia en relación a la transmisión de saberes, temas que se enmarcan en las RS de la comunidad.

La recolección de los datos se hizo en el ambiente natural de cada uno de los participantes. Los registros fotográficos, audios y videos son un compendio del pensamiento, opinión y percepción de los participantes, frente a las preguntas planteadas y además de la libre narración. Los individuos entrevistados no serán presentados con sus nombres reales, sino que serán reemplazados por códigos compuestos por letras y números así:

Entrevistado maestro 1: EM1

Entrevistado maestro 2: EM2

Entrevistado maestro 3: EM3

Entrevistado maestro 4: EM4

Entrevistado maestro 5: EM5

Entrevistado maestro 6:EM6

Entrevistado aprendiz 7: EA7

Entrevistado maestro 8:EM8

Entrevistado aprendiz 9:EA9

Entrevistado maestro 10: EM10

Las preguntas elaboradas, se codificaron y se estructuraron de acuerdo a los parámetros establecidos que dan respuesta a los objetivos específicos. Estas son las siguientes:

1. ¿Qué considera que es la música afro- pacífica? QMAP
2. ¿Cómo se transmite la música afro-pacífica? CTMAP
3. ¿Qué siente y piensa cuando le mencionan la música afro-pacífica? QSPCMMAP
4. ¿Cómo cree que se logra fortalecer la música afro-pacífica? CCLFMAP
5. ¿Cómo aprendió usted la música afro-pacífica? CAUMA

A continuación se categorizan las líneas fundamentales que dan respuesta al objetivo general y a la pregunta problema:

- RS en las prácticas y saberes que se tienen sobre la transmisión de la música afro-pacífica de Buenaventura
- Formas de transmisión de la música afro-pacífica que circulan en las RS:
- Narrativa en torno a la transmisión de conocimientos y saberes de la música afro-pacífica.

4.4.2. Observación de Campo

Para el análisis de este estudio, la observación es importante, como lo plantea Torres, A (1998), permite aclarar muchas de las preguntas que definen el objeto de investigación, dónde el observador entra en el campo de la hipótesis sin pre-conceptos específicos. Sin embargo, la participación del observador en este caso es pasiva, ya que en ningún momento incurrirá en dar órdenes, orientación o intervención en las entrevistas o actividades de rutina en las que están inmersos los participantes en el escenario en el que se está llevando a cabo la investigación, esto para evitar perder el enfoque trazado, pero a su vez conservar un criterio reflexivo.

Esta observación permite el análisis del individuo y de relaciones dentro de los grupos como seres sociales. De acuerdo a Cuevas (2016) al ser el sujeto un ser social, lo hace tener las características para la elaboración de las RS.

Para la observación se visitó los sitios naturales de cada uno de los entrevistados: zonas de trabajo, talleres, actividades musicales, escuelas de música. Técnica que implicó la toma de notas, registros fotográficos, videos y la interacción cercana con cada uno de los entrevistados. La observación de campo es una experiencia que permitió diferenciar las percepciones del

entorno en el que se desarrollan los cultivadores de la música afro-pacífica y permitió hacer análisis en la categoría “Transmisión de saberes”.

4.4.3. Revisión Documental y Bibliográfica

La revisión documental es el acto de reunir un conjunto de datos e información diferente a través de testimonios escritos con el propósito de darle unidad, donde se recopila o resume, ordenar y se clasifica la información obtenida (Cerdeña, 1993).

Se asume la revisión de 37 documentos musicales y técnicos que permitieron la construcción de los marcos y el desarrollo de los objetivos. Parte de estos permitió hacer una revisión de las composiciones musicales de las diferentes narrativas que hacen parte de la biblioteca lírica de la música afro-pacífica.

El objeto dentro del ejercicio investigativo es hacer una cobertura integral de los diferentes panoramas que abordan las RS en la transmisión de saberes de la música afro-pacífica; por tal razón, en análisis de datos se ejemplificarán fragmentos de narrativas como currulao, bambuco viejo y otros aires que hacen parte del folclor musical de la región. A partir de la recopilación del material documental se hará una relación con la categoría “narrativas”

4.5. Análisis de la Información

El presente análisis de la información, se realizó a partir de las orientaciones y pasos propuestos por Cuevas (2016) quien expone una propuesta de análisis en cuanto a las RS.

Este ejercicio es un proceso flexible, cambiante, moldeable y de retroalimentación, a partir de ir descubriendo o develando los datos, posteriormente se construyen las categorías y unidades que

surgen de acuerdo a las características de las RS. Y finalmente se da cuenta del análisis y el resultado. Los pasos propuestos por Cuevas (2016) son: Develamiento, Clasificación de Datos, Construcción de Categorías de Análisis y Consolidar las Categorías de Análisis.

4.5.1. El Develamiento

En esta fase se hace una revisión de las entrevistas con el fin de identificar criterios y la posterior organización de los datos y así como las palabras claves relacionadas con las categorías principales.

La elección de entrevistas semiestructuradas ha sido fundamental para el desarrollo de la temática propuesta. Cuevas (2016) recomienda que la elección de un buen instrumento es pieza clave para la obtención de información relevante en la interpretación de los resultados. El develamiento del instrumento se hace de manera organizada, ya que la revisión de los datos no es algo que se daba tomar a la ligera.

El proceso de observación también se analiza, ya que los datos de las notas tomadas serán relevantes para el análisis de información de acuerdo con la percepción de entrevistador a los entrevistados.

4.5.2. Clasificación de Datos

En la clasificación de los datos se organiza la codificación del instrumento y unidad de análisis, esto con el fin de permitir orden y practicidad en la información que será posteriormente organizada en forma clasificada. En este apartado se tienen a mano todas las transcripciones de las entrevistas, esto con el fin de establecer criterios que permitan ir haciendo el filtro de los

datos. Tanto las categorías como las unidades de análisis fueron codificadas para permitir un hilo conductor.

Es importante que en la revisión y transcripción de las entrevistas no se omita frases, interjecciones o algún tipo de expresión pronunciada por el entrevistado, a excepción de las palabras coloquiales no académicas, ni tampoco nombres propios pronunciados por los entrevistados. De la misma forma, aunque en las matrices se acostumbra a presentar un filtro de datos considerados importantes para el entrevistador, Cuevas (2016) recomienda que esta práctica no es recomendable, pues a veces se pierde información importante que siendo considerada innecesaria, sí podría ser relevante para la interpretación de las RS. Por lo anterior, las entrevistas completas de esta investigación se adjuntaron en el apartado de “Anexos”.

Tabla 2 Codificación de sujetos participantes e instrumentos de análisis

Instrumentos	Unidad de análisis	Codificación
Entrevistas	Entrevistado Maestro 1:	EM1
	Entrevistado Maestro 2:	EM2
	Entrevistado Maestro 3:	EM3
	Entrevistado Maestro 4:	EM4
	Entrevistado Maestro 5:	EM5
	Entrevistado Maestro 6:	EM6
	Entrevistado Aprendiz 7:	EA7
	Entrevistado Maestro 8:	EM8
	Entrevistado Aprendiz 9:	EA1
	Entrevistado Maestro 10:	EM2
Observación	Observación relacionada con las RS en el entorno	ORRSEM
Revisión documental	Revisión documental de las RS en narrativas cantadas afro-pacíficas	RDRSNCAP

Fuente: elaboración propia

4.5.3. Construcción de Categorías de Análisis

El establecimiento de categorías y subcategorías permite en este apartado demarcar cada uno de los datos obtenidos, señalando los aspectos más relevantes que tienen relación con los temas de investigación. De acuerdo a Cuevas (2016), la adecuada estructuración de la matriz de categorías permite el proceso de interpretación de las RS.

Tabla 3 Categorías de análisis

Categoría	Subcategorías
Territorio-identidad	región, lugar, aquello que me identifica culturalmente, raza, étnico, afro
Saberes Musicales ancestrales	Saber familiar, saber entre el pasado y el presente, prácticas culturales, espiritualidad, oralidad,
narrativas musicales	Cotidianidad, sentimientos, emociones, simbología en letras
Intercultural	Saber ancestral – familiar y lo institucional Saber ancestral – saber otros lugares
Aprendizaje musical	Empírico, técnico

Fuente: elaboración propia

4.5.3.1. Territorio- Identidad.

Tiene la función de establecer mediante las entrevistas y observación, la forma como se manifiesta la RS de la música afro-pacífica desde el territorio y desde la identidad, es decir, la pertenencia y el arraigo. Son estos los escenarios o espacios de la permanencia y apertura a lo intercultural y la enseñanza intergeneracional.

4.5.3.2. Saberes Musicales Ancestrales.

Esta categoría de análisis se fundamenta en la transmisión de saberes ancestrales que se dan de generación en generación. Se relaciona en cómo representan los saberes musicales que los maestros transmiten a sus aprendices a cuanto al legado de los saberes ancestrales de la música afro-pacífica.

4.5.3.3. Narrativas musicales.

A través de esta categoría se podrá identificar las diferentes percepciones relacionadas con los sentimientos, las emociones, la vida cotidiana que se ve reflejada en la música. Por otro lado, en este apartado se tendrá presente las composiciones escritas de las narrativas (letras de canciones) que dan cuenta de la cotidianidad, de elementos culturales, permiten y dan lugar del ser afro.

4.5.3.4. Intercultural.

Desde la categoría intercultural se podrá conocer la forma como los entrevistados ven su entorno intercultural musical desde el saber ancestral, familia, institucional y desde otros contextos. Hablar de interculturalidad remite a los temas de etnicidad, pudiendo ser el puente para pensar en la memoria desde los diferentes grupos étnicos y a partir de la construcción de conocimientos, saberes y forma de existencia de los mismo.

4.5.3.5. Aprendizaje musical.

En este apartado se explorará la naturaleza de las RS en las prácticas de aprendizaje informal y formal desde el contexto pedagógico; del papel del maestro, el papel de la familia y los valores de los músicos; la experiencia y relación maestro-aprendiz.

4.5.4. Consolidar las Categorías de Análisis

En este enunciado se presenta la información relevante al análisis de la información consistente en relacionar los resultados con las categorías y subcategorías de acuerdo con el filtro que se realiza a cada uno de los datos obtenidos de las entrevistas y de la observación.

4.5.5. Vincular con el Marcos de Referencia

Aquí se realiza un trabajo epistemológico que parte de presentar la relación de elementos presente en el marco referencia junto a los datos encontrados

Se parte de información relacionada con las condiciones del territorio, experiencias o narrativas de los pobladores, músicos y/o actores del territorio. Referentes basados en las dinámicas relacionadas con acontecimientos o hechos históricos y otros que ofrezcan posibilidades epistémicas para su interpretación o en otro sentido aspectos, que van a enriquecer el análisis de resultados.

5. Análisis de Resultados

En las RS, de la música afro-pacífica, las prácticas y saberes que tienen los aprendices y maestros sobre la transmisión de saberes, se alinea con el sentir, con la visión que tienen del significado de la música afro-pacífica; la lingüística y la comunicación que juega un papel fundamental en la transmisión de conocimientos de un medio a otro (aprendiz y maestro). El estudio de los resultados son la visión, percepción y sentir de quienes de manera voluntaria han

participado en este ejercicio investigativo. En esta apartado se analizan cada uno de los datos obtenidos teniendo en cuenta la información más relevante.

5.1. Categoría: El Territorio/ Identidad

Agier (1999), menciona que las construcciones identitarias se sitúa claramente en configuraciones locales de relaciones, tensiones y conflictos (p.32). Además de dar sentido a las vivencias de los actores territoriales para enseñar algunos elementos de la música con marimba, se hace pertinente ofrecer explicaciones relacionadas con el contexto. Entretejiendo respuestas que desplieguen sentidos relacionados con las vivencias en territorios, entre las culturas indígenas y afrodescendientes que comparten territorio en el Pacífico colombiano, existen similitudes asociadas con las RS que identifican la colectividad. Es un proceso natural propio de la interacción producida por la pluriculturalidad, lo que en palabras de Mendoza (2010), se da cuando en un contexto interactúan varias culturas diferentes en un espacio determinado. Lo que en palabras del mismo autor, la pluriculturalidad fomenta el respeto entre cultura, el reconocimiento, el diálogo y abre los espacios para la interculturalidad. Así las cosas, en el escenario afro-pacífico musical el contexto cosmogónico y sincretista está asociado con las deidades que lo rodean, escenarios plasmados en la misma naturaleza.

Para las comunidades afrodescendientes del Pacífico, las valoraciones de la música en gran parte son, el reflejo de una práctica en determinada área geográfica, que da cuenta de las personas que la habitan e interpretan. Tanto los nativos indígenas como los pueblos afros, europeos y asiáticos, han poblado los países del continente americano. La música colombiana es una mezcla de los territorios de diferentes pueblos que han vivido difíciles condiciones; debido

a esto, aumentan las situaciones de subvaloración y sobre todo, de discriminación (Ochoa Escobar, 2016).

En cuanto a la raza (ser afro / ser negro), la historia afrocolombiana desde tiempos de colonización marcó el presente, tanto por ser un territorio marginalizado y estigmatizado, como por la simbiosis de diversas costumbres africanas con las europeas. En el Pacífico colombiano, por ejemplo, existen unos componentes de subvaloración por la raza negra e indígena, en su música, sus artesanía, sus vestimentas, que desde lo exógeno aún permanecen en el simbolismo, son considerados como minorías vulnerables, que sin la ayuda del Estado no tendrían condiciones para su supervivencia y más aún, para mostrar su cultura ante el mundo como el principal elemento de fortaleza económica y social. Para Candau (2010), estos pueblos necesitan la presencia del Estado para desarrollar sus fortalezas culturales e identidad propia.

Los pueblos afrocolombianos que se establecieron en el tanto en la región Pacífico, llegaron en calidad de esclavos desde África. Los colonizadores europeos tuvieron la intención de utilizar a los africanos para realizar trabajos de minería, agricultura y ganadería en las regiones de los ríos Cauca y Magdalena como también en la Costa Pacífica. Esta comunidad africana llegó con su cultura musical, impregnada de la influencia árabe del norte de África. Pero por otro lado la influencia de música europea se dio en la convivencia de los esclavos en las haciendas de los colonos. Así es como se dio una fusión multicultural en este territorio, que con el tiempo tuvo los influjos de la danza y la música con los instrumentos provenientes de cada una de estas regiones (González Zambrano, 2003).

Teniendo en cuenta los argumentos anteriores, surge la necesidad de plantear la siguiente pregunta a los participantes: ¿Qué considera que es la música afro- pacífica? (ver tabla 4).

A partir de la pregunta QMAP. Código TI, se logra evidenciar mediante los resultados de la entrevista que algunas RS se relacionan con las subcategorías preconcebidas en la referencia, las cuales son: región, lugar, aquello que me identifica culturalmente, raza, étnico, afro, lo cual se identifica en la percepción de los siguientes entrevistados:

Es así como se demuestra en la entrevista EM2 código TI:

La música afro-pacífico o afro-pacífica es una manifestación cultural...es una identidad que tiene, que tenemos los afros en el pacífico...una interpretaciones, son interpretaciones que nos permite poder expresar nuestros sentimientos...eh nuestra cultura, nuestras vivencias de nuestros pueblos. A través de la música expresamos todo lo que vivimos; sí, a través de la música lo contamos y lo que decimos. Entonces considero que la música afro-pacífica hace parte de la idiosincrasia de nuestros pueblos.

El participante M4, menciona: “*Yo considero que la música afropacífica es un conjunto de saberes que vienen a reunir una condición de gustos entre todas las regiones que comprenden nuestra Costa Pacífica*”. El participante EA7 dice:

Considero que es la máxima expresión del pueblo afro, de acá de la gente del pacífico, que con ella nos identificamos... y pues con ella eh desde el vientre de nuestra madre hasta que morimos; entonces considero que es la máxima expresión de nosotros.

Sin embargo, en respuesta a la pregunta QMAP. Código TI, surgen otras subcategorías que identifican en la música afro-pacífica la relación territorio-identidad en sus RS:

- Territorio: comunidades negras, lo autóctono, comunidades y pueblos, comprende nuestra Costa Pacífica, una interacción del hombre con la naturaleza
- Identidad: raizal, palenqueras, idiosincrasia, lo auténtico, la música me tiene donde estoy, raíces

Estas respuestas permiten identificar que los entrevistados ven la música afro-pacífica como un ente con valoraciones intrínsecas más abstractas en relación al TI. Frente a estas nuevas RS que perciben los entrevistados, el participante EM1, responde:

El término afro viene de un concepto de las etnias del Pacífico, tiene que ver con ese contexto raizal de las comunidades negras. Palenqueras en este caso de que las poblaciones afros han estado asentadas en un territorio del Pacífico colombiano (...)

El participante M5 dice: “*Con la que yo me siento activo...eh la música que me tiene donde estoy*”. El participante M8 expresa: “*La música afropacífica para nosotros la que le interpretamos es un estilo de vida (...) crecer como personas sin olvidar nuestras raíces*”.

Las fiestas y celebraciones religiosas, cívicas, sociales están impregnadas de música. Las diferentes manifestaciones y celebraciones del Pacífico colombiano están enmarcadas en su musicalidad territorial. Los ritos velatorios, los casamientos, las fiestas religiosas, e incluso las protestas cívicas, van acompañadas de instrumentos y cantos que replican su procedencia, su identidad, el arraigo por la tierra. El participante EM6 comenta al respecto:

Para mí la música afro-pacífica es el mejor instrumento para transmitir emociones, alegría, tristeza, nostalgia, valores, fortalecer la identidad, el arraigo por la tierra (...) La música es un...es un elemento que nos permite...he desde... esa sabiduría ancestral,

expresarnos, expresar esas emociones, (...), también hay otros elementos de la música como son los chigualos, los alabaos que son un poco más nostálgicos que nos representan tristeza por la partida de ese ser querido.

Por otro lado, haciendo el ejercicio de análisis a la revisión documental, en las letras de las narrativas cantadas afro-pacíficas (RDRSNCAP) se observa incluso, cómo en las protestas y marchas sociales se acompañan con un conjunto de cununos y guasas para acompañar las “arengas” cantadas con ritmo tradicional que involucran la apropiación e identidad en la tierra. Tal como lo dice el participante EA9 en la entrevista, en la cual responde: “La música afro de la región pacífica se manifiesta con una gran variedad de ritmos que nos caracteriza y nos permite alzar nuestra voz, desde un estilo elegante y luchador”. Así mismo se puede apreciar este sentir en las letras de sus narrativas. Existe una tonada tradicional o una arenga con ritmo autóctono, usado en el paro cívico de Buenaventura en el año 2017, que hoy trascendido al mundo. Frente a la RDRSNCAP se encontró:

Fragmento de arenga pública sin título:

¡Vamos pueblo carajo!

¡El pueblo no se rinde carajo!

(Autor anónimo)

Otras RS de territorialidad e identidad se aprecian en las letras de las composiciones que involucran su alimentación y costumbres dadas en la cocina afro-pacífica y labores de supervivencia:

Fragmento de canción Tierra de pescadores,

Si algún día me voy lejos de mi tierra

Si algún día me voy lejos de mi tierra,

Que me va a hacer falta, lo primero es camarón

Que me va a hacer falta lo primero es camarón

Quiero calamares, camarón titi

Quiero calamares, camarón titi

Quiero langostinos y también carabalí

Quiero langostinos y también carabalí

Tierra, tierra, tierra de pescadores

Tierra, tierra, tierra de pescadores oí, tierra de pescadores

Tierra de pescadores oí, tierra de pescadores

Autor: Jorge Grueso Arboleda (Tumaco, Nariño)

Aunque en las letras de los cantos afro-pacíficos y afro-caribes, se usa mucho los vocablos “negro y moreno”, para referirse a su identidad e identificarse dentro de los grupos étnicos afrocolombianos estos han comenzado a hacer un uso extenso de la terminología “afro” para identificarse ante otras etnias y como descendientes de los pueblos africanos esclavizados en América. Hoy es muy común escuchar los términos afrodescendientes; para Suárez (2010), el “afrodescendiente se construye como un grupo étnico en la medida en que auto-reconozca su

ascendencia negro-africana y reside en todo el territorio nacional, ya sea en las cabeceras o en las áreas dispersas” (p. 2497).

Fragmento de “Somos Pacífico” del grupo *ChocQuibTown*”

Somos pacífico, estamos unidos

Nos une la región

La pinta, la raza y el don del sabor

Somos pacífico, estamos unidos

Nos une la región

La pinta, la raza y el don del sabor

Ok, si por si acaso usted no conoce

En el pacífico hay de todo para que goce

Cantadores, colores, buenos sabores

Y muchos santos para que adores

Ok, Es toda una conexión

Con un corrillo chocó, valle, cauca

Y mis paisanos de Nariño

Todo este repertorio me produce orgullo

Compositores: Alexis Ríos / Carlos Yahanny Valencia Ortiz / Gloria Emilse Martínez

Perea / Miguel Martínez

La música de marimba, su procedencia es de origen africano, debido a la mezcla generacional de los antiguos esclavos africanos. Por tanto, el término afrodescendiente es utilizado con base a esta connotación, haciendo alusión a las raíces africanas y colombianas. El

afrodescendiente del Pacífico colombiano se reconoce como un eslabón de la tierra, de la costa, del mar, la comida, la música y demás aspectos de su cultura.

5.2. Categoría: Saberes Musicales Ancestrales

Desde el espectro musical, cuando el conocimiento se realiza en un espacio fuera de la educación formal, es menospreciada, ya que en la medida que es entendido como carente de fundamentos teóricos, para tener un reconocimiento dentro del aprendizaje, como sucede con la música clásica. Sin embargo, el transitar de la educación musical de espacios sociales, a institucionales, ha logrado privilegiar el aprendizaje abstracto sobre el adquirido en entornos prácticos (o también denominado empírico). Frente a la categoría “saberes musicales ancestrales” surge la pregunta: ¿Cómo se transmite la música afro-pacífica? CTMAP. Código: SMA (ver tabla 5)

Frente a las subcategorías: saber familiar, saber entre el pasado y el presente, prácticas culturales, espiritualidad, oralidad, lo cual se identifica en la percepción de los siguientes entrevistados:

Es así como se demuestra en la entrevista EM2: “...*Eso se ha ido trasmitiendo poco a poco. Y que hoy, a través de algunas instituciones que vienen trabajando fuertemente para seguir fortaleciendo la música del Pacífico.*” El participante EM5 responde: “*Principalmente a través de nuestros ancestros, de nuestros padres, de nuestros abuelos, eso... la música afropacífica viene (...)*”. El participante EM6 menciona “*(...) un elementos importante en toda esa tradición es la oralidad... la oralidad que a través de ese conocimiento, ese legado ancestral de nuestros mayores, pues por medio de ella nos tramiten mucha de esa sabiduría (...)*”. Así

mismo, el participante EM8 menciona: *“Se ha transmitido de generación en generación de manera oral. Primeros en nuestra familia. Siempre han sido de las mismas familias que son representativas de nuestra costa pacífica.”*

El participante EM1 menciona:

La música afro-pacífica se transmite de generación en generación y en contextos de intercambio de saberes, es decir, eh se unen los pueblos, se unen los saberes, se unen las personas y luego se comparte ese ejercicio, ese conocimiento y al mismo tiempo se llega a esa unión en el cual se da como relevancia la interpretación y la ejecución entre varios componentes que al final esa unión da un resultado en un trabajo en equipo, lo que son formamos conjuntos y agrupaciones para darlas a conocer.

Surgen nuevas subcategorías que identifican la riqueza de RS en la música afro-pacífica la relación a los saberes musicales ancestrales:

- Saberes musicales ancestrales: resultado en un trabajo en equipo, a través de instituciones educativas, ejecutando, haciendo, con expresiones culturales como dancísticas, ejecución de sus instrumentos típicos, viene en las venas, por medio de proyectos individuales, imitación.

En relación a la entrevista CTMAP, código: SMA, es así como se demuestra en la entrevista con el participante EM2: *“...Eso se ha ido trasmitiendo poco a poco. Y que hoy, a través de algunas instituciones que vienen trabajando fuertemente para seguir fortaleciendo la música del Pacífico.”* El participante EM3 opina: *“La música se transmite...ese conocimiento empírico se transmite ejecutando, haciendo el ejercicio como tal en la marcha. Se transmite por*

números o por onomatopeyas. Esa es la forma de transmitir el conocimiento". El participante EM5 refiere: *"(...) la música afropacífica viene en las venas Y ahora se está implementando mucho el tema de los apoyos culturales, las escuelas, dirección técnica de cultura de acá de la Costa Pacífica, y por medio de proyectos individuales (...)"*. El participante EM6 dice: *"(...) A parte pienso que un elementos bien importante aquí en la transmisión de la música afro-pacífico es la imitación... la imitación (...)"*.

En la transmisión de saberes musicales ancestrales, una de las características primordiales que se tienen para construir los instrumentos, es la calidad del material, pues la extracción de la madera en la selva se hace en tiempo de menguante, para luego poner a secado (al humo del fogón de leña) por aproximadamente un año. En las RS encontradas se encuentra que la transmisión de saberes se percibe desde la observación y la práctica. El participante EM10 responde: *"A través de enseñanzas de maestros a alumno, o de padres a los hijos, o algún tío a los hijos. Escucha; observa y luego va y reproduce. Capta el sonido, mira las tablas y luego va y práctica"*.

Desde el proceso de la observación, se pudo hacer una visión holística de las diferentes percepciones de los participantes, mirar el entorno, las prácticas y las vivencias; así se pudo tomar otra percepción en la transmisión de saberes que desde las RS ven los maestros y aprendices de la enseñanza musical; por esto se realiza una observación relacionada con el entorno de transmisión de saberes desde el maestro y el aprendiz, ejercicio en el cual se presenta la siguiente tabla:

Tabla 4 Código OETSMA

Método de recolección: Observación

Método de recolección: Observación	
Participantes	Datos
EM1	Mentor de la práctica. Empirismo heredado
EM2	Va a sus alumnos como sus herederos
EM3	Es dado a la academia y el empirismo
EM4	Enseña a componer desde lo que se vive
EM5	La convivencia musical y la practica familiar
EM6	La transmisión desde los conocimientos académicos
EA7	Se observa empatía y relación cercana con colectividad
EM8	Desde la repetición y la práctica
EA9	La familia es su escuela y el maestro musical es un padre también en esa familia
EM10	Al aprendizaje debe ser voluntario

Fuente: Elaboración propia

Desde el punto OETSMA, se puede percibir que esta transmisión de saberes musicales tienen sus RS en tomar la figura del maestro como el guía, el sabedor. El aprendiz es visto como aquel que tiene en sus manos labor de preservar el baluarte musical. Se observa el respeto y la buena convivencia. Desde la transmisión de saberes desde la familia, se observa que la transmisión está basada en la tradición oral de la herencia cultural. Para los afro-pacíficos, su cultura musical es un valor que sólo les pertenece y los hace ser lo que son: alegres, fuertes, resistentes y unidos. En el OETSMA, el participante EA9, repetía constantemente durante las charlas previas a la entrevista, la importancia de la familia, en el apoyo que esta debe brindar al

aprendiz para que se convierta en un maestro y a su vez preserve las tradiciones con otros aprendices. De la misma forma desde las RS el maestro ve al aprendiz como sus hijos. El participante EM2, deja ver como siente a sus aprendices. Hace mención sobre la herencia que estos tienen en sus manos.

Figura 2 Enseñanza en la elaboración de la marimba



Fuente: Autoría propia de registro fotográfico

Nota: Enseñanza del Maestro Wilson Anchico en la elaboración de marimbas y cununos.

Por otro lado, haciendo uso de la técnica de revisión documental, se tiene que unos de los aspectos más importantes en la transmisión de saberes en la música afro-pacífica, cobra valor en el aprendizaje de la marimba de chonta, instrumento que se acentúa en varios municipios del pacífico sur: Guapi, Timbiquí en el departamento del Cauca, Buenaventura en el Valle del Cauca y Tumaco en Nariño. Es en estos lugares, que la sonoridad de la música de la marimba cohabita con las funciones sociales que acontecen en los territorios. La construcción y afinación de los instrumentos están basadas en varios métodos que los pobladores han heredado de sus ancestros.

Desde estos lugares, se han transmitido generacionalmente los conocimientos y la historia musical de abuelos hijos y nietos, por ello reciben el nombre de manifestaciones tradicionales.

Haciendo uso de la técnica de revisión documental en la literatura en las narrativas afro-pacíficas se aprecia como el individuo percibe el aprendizaje y los saberes musicales, viendo en estas RS los instrumentos que le permiten aprender. Es así como se plasma el sentir colectivo y su realidad en las letras de las canciones afro-pacíficas:

Fragmento de “Te vengo a cantar”:

Aprendí que para hallar la luz,

hay que pasar por la oscuridad

Aprendí que para uno encontrarse

tiene que buscar en la raíz

En la familia, en el pueblo, en la tierra,

allí donde un día tú fuiste feliz

Aprendí que entender y perdonar

son dos remansos que le dan a uno tranquilidad

Aprendí que no soy sólo yo y que somos muchos más

Grupo Bahía

La familia y la oralidad en las comunidades afrocolombianas logran dar cuenta de la importancia para la transmisión de saberes musicales afro-pacíficos; esta continúa siendo un símbolo de unión, enseñanzas, transformación y permanencia. La familia se comprende desde múltiples matices, pues por un lado es la que integra y transmite el saber, pero además en ella recae el papel la permanencia y preservación de estas músicas, dando apertura a una enseñanza intergeneracional, con relevos generacionales.

5.3. Categoría: Narrativas Musicales

Las narrativas musicales afro-pacíficas presentan una combinación de símbolos e historia que armoniza con las diferentes sensaciones, realidades y vivencias de las RS enmarcadas en cómo la comunidad siente y vive su música. Arenas (2009), opina que la música del Pacífico colombiano va más allá de sus aspectos técnicos, son formas de expresión y vida, con lógicas estructurantes y un universo relacional donde los músicos mayores permiten que los jóvenes reconozcan como suyas las músicas. Insertarse en la música tradicional significa conocer, estudiar y participar de dicha tradición en calidad de actor y representante de ésta a donde vaya.

Es así como las representaciones sociales no sólo están en la mente de los individuos, sino en la cultura, en la sociedad y en el mundo. Las posiciones ideológicas, los valores de los grupos y otras formas de categorías sociales actúan como principios organizadores de la representación del objeto social, cada grupo construye y comparte su forma de representación del objeto social a partir de la consolidación de los procesos de objetivación, anclaje, contenido de un evento social. (Tovar, Jaramillo & Guevara, 2014, p.139)

Para este análisis surge la pregunta ¿Qué siente y piensa cuando le mencionan la música afro-pacífica? QSPCMMAP. Código NM. (ver tabla 7).

En las RS de las narrativas los participantes dan cuenta de cómo para las comunidades afro-pacíficas se transmite sentimientos, emociones, cotidianidades, eso se evidencia por ejemplo en las letras de la música afro-pacífica. Son letras y sonidos inspirados en sus emociones, en lo que piensan y sienten. Inspiraciones que salen del alma en todo lo que ven y les rodea. Es así como se plasman los sonidos de las olas del mar y el viento en los toques de marimba o cununos.

En palabras del entrevistado EM6, un docente marimbero que tiene 17 años tocando y componiendo los sonidos musicales afro-pacíficos con la marimba de chonta:

Yo diría que inmediatamente nos hablan de la música afro-pacífica, lo primero que sentimos es alegría... es alegría porque es la forma de disfrutarnos, de gozarnos esos sonidos de mar, de selva, de monte que escuchamos a través de ese instrumento tan melodioso y tan hermoso como es la marimba. Al igual esas voces cadenciosas, alegres, a veces nostálgicas, de nuestras cantadoras, que al ejecutar su guasá, nos transportan a diferentes espacios Y nos llevan a esa alegría, a esa nostalgia, a esa tristeza con esos instrumentos que son sus voces. Entonces para nosotros, la música del pacífico es alegría pero también al mismo tiempo es nostalgia. Sí, es tristeza porque según sea el ritmo que estemos tocando también podemos emocionarnos, pero también entristecernos, entonces para nosotros, la música del Pacífico es todo eso.

Otro representante del folklor musical de la región, relacionan sus sentimientos e inspiración así como lo expresa el entrevistado EM8, quien describe: “Yo siento mucha emoción, mucha alegría, eh...me siento que estoy ..eh... en mi ambiente natural, siento mucha paz...esta es una música que nos genera mucha alegría y mucha paz. Mucha armonía”.

Por otro lado en respuesta a la pregunta QSPCMMAP. Código N. Surgen nuevas subcategorías que identifican las RS en las narrativas de la música afro-pacífica:

- Narrativas: pasión, hermandad, unión, cosas positivas, inspiración, *algo inexplicable, inmenso, nostalgia, tristeza, sale de las venas, satisfacción, siento paz, marimba como inspiración simbólica.*

En la música afro-pacífica se percibe desde las RS los sentimientos de los maestros y aprendices la hermandad, pasión, alegría. Al respecto, el participante EM5 dice: *“La verdad...alegría...emoción, pasión, gustos...siento que la música es como un motivo de hermandad, nos une a todos, es como un conglomerado de cosas muy positivas.”*

El participante EM2 dice al respecto: *“Bueno yo pienso que...que la música afro-pacífico...eh...inspira. Que la inspiración sale del corazón... eh ...siente uno eso que sale por las venas y lo hace bailar a uno, que lo hace cantar (...).”* El participante M8 dice: *“(...) La música es eso...es pacífica, es paz; esa paz y alegría que nos da a nosotros a la hora de interpretarla y que transmitimos a todos los que están escuchando.”*

Por otra parte, haciendo uso de la revisión documental, se observa que las narrativas cantadas tienen el sentir de la música afro-pacífica que se inspira en diferentes elementos de su cotidianidad, de sus emociones y sentimientos que hacen parte de sus RS como la figura femenina, el mar, las montañas. La figura femenina es exaltada desde lo masculino como un símbolo de belleza, de amor que es a su vez se fusiona comparativamente con el entorno. Con base a la RDRSNCAP se encontró:

Fragmento de “Linda porteña”:

Decime linda porteña

Que misterio hay tu talle

Que todo el mundo te mira cuando sales a la calle

Tu talle todos admiran cuando a ti te ven pasar

Porque tu cuerpo se mueve como las olas del mar

Autor: Marcos Micolta

Fragmento de la canción “Mujer, a ti te cantó de corazón”

Mujer del pacífico

Eres ojos de la mañana

A ti te canto de corazón

Son tus manos tejedoras

Palomas de la paz.

A ti te canto de corazón

Como el árbol de la tierra

Fortaleces tus raíces

A ti te canto con el corazón

Autora: Beatriz Hernández

Las letras de sus narrativas musicales mencionan el amor por sus instrumentos, por su entorno, por sus creencias, etc. pero también, se sitúan como símbolos culturales de gran valor dentro de estos grupos sociales así como también aspectos mitológicos. En este apartado se tendrá en cuenta otros aspectos no vinculantes con las RS, pero que son de fundamental importancia para el análisis de los subtemas que giran alrededor de la pregunta de investigación relacionadas con la música afro-pacífica; como son las inspiraciones simbólicas que originan las letras de las narrativas. Estos aspectos míticos y religiosos hacen parte del contexto social música afro-pacífica y es pertinente su consideración analítica en esta investigación. Piña y Cuevas (2004), comentan al respecto:

No toda forma de pensamiento organizado es una representación social. De igual forma, no toda producción humana es equivalente, porque hay diferencia entre el mito y la ciencia, y entre ésta y la religión. El concepto de representación colectiva integra todas estas producciones intelectuales y humanas, pero no son similares. Por ello, Moscovici le dio un giro al concepto de representación colectiva considerando la particularidad de la sociedad moderna, específicamente de la sociedad francesa posterior a la segunda guerra mundial. Si el mito era, para las personas de las sociedades llamadas premodernas,¹ su conocimiento total, entonces las RS son, para la persona contemporánea, sólo una vía para captar el mundo concreto, porque hay otras formas que no son RS: la religión, el mito, la ciencia. (p. 106-107)

Por otro lado, este análisis merece estudiarse en forma objetiva sobre el contexto que ocupa la narrativa musical afrocolombiana, de acuerdo a la visión de expertos como Santiago Arboleda –investigador, docente e historiados- En la entrevista realizada por Ángela Mañunga (s.f),

Arboleda relata que dentro los diferentes tipos de literaturas afros como por ejemplo la prosa y la poesía, se integra también la música; haciendo énfasis en que el desconocimiento y el racismo han sido limitantes para que diferentes géneros musicales afros tengan reconocimiento. Lo mismo ocurre con la poesía, donde se ha negado el lugar a autores afros en posiciones literarias que sólo tienen autores blancos.

En la RDRSNCAP, se encontró que estas tienen una riqueza de simbologías y creencias mitológicas que tiene antecedentes de ancestralidad.

La simbología cósmica (La Luna, el Sol, las estrellas), hacen parte de los elementos que conforman letras de las narrativas afro-pacíficas; tienen una influencia fuerte y dominante. Para la cultura afro-pacífica la luna es referente para la siembra, la cosecha y el corte de la madera. Las parteras tradicionales y matronas aconsejan a las mujeres de las diferentes comunidades, no exponerse al eclipse de luna en estado de preñez. Los pescadores se referencian con la luna para salir de pesca. En la música afro-pacífica, la luna representa las historias de amor, de tristeza, de alegría y también se cuentan sus costumbres basadas en la luna como parte de sus letras cotidianas. El Sol representa la luz, la vida, la energía; en la música afro-pacífica es representado como la masculinidad:

Fragmento de la canción “Parió la luna:”

Antenoche y anoche

Antenoche y anoche

Pario la luna

Pario la luna

Pario la luna eh

Veinticinco luceros

Veinticinco luceros

Y una lunita

Y una lunita

Y una lunita

Fragmento de la canción “Linda porteña”:

El sol también se enamoró..

Al verte a ti más alumbro...

Autor: Marcos Micolta

El mar, los ríos, todo lo que representa el agua, en las RS desde música afro-pacífica son considerados, como dador de vida y alimento. Los músicos se refieren a este, como aquel al cual se le tiene respeto, pero también se le teme. Los pescadores acostumbran a cantar en sus faenas, entonando los ritmos de su tierra.

Fragmento de la canción “Amanece”:

Cuando el pescador

En medio del mar

Extiende sus redes

Se pone a pescar

Coro

He, quiero ver a mi morena

Me vuelvo loco si no estoy con ella

Mi familia y mis amigos me esperan

Mis hijos están llorando

Hace mucho tiempo que ellos me están esperando

Canta: Herencia de Timbiquí

Dentro de las narrativas afro-pacífica sur, la marimba es el principal instrumento que acompaña las letras de las canciones. La marimba de chonta está estrechamente relacionada con el Bambuco Viejo o Currulao que en el Pacífico sur, es un símbolo de unión y está enlazado con la fiesta, con el baile y con el enamoramiento. Desde las RS, este instrumento representa a la “mujer”, el cual requiere ser tocado con amor y sensibilidad para producir el sonido melodioso que le caracteriza y lo convierte en el instrumento principal del conjunto musical y de las canciones afro- pacíficas.

El sentir es inmenso. Hay veces cuando hemos recorrido otros países, escuchar uno el sonar de una marimba, eso le hierve la sangre a uno; porque uno está metido y uno sabe que es el golpe de un tambor, de un bombo, que es digamos el sonar de un cununo. Y al reunir todas esas condiciones uno, estar desde lejos...uno siente...uno siente, digamos algo inexplicable que es una amor cada día más por su música. (Entrevista EM4).

Este instrumento es un ícono nacional en Colombia que hace parte de las manifestaciones sonoras vivas afrocolombianas. Su permanencia principalmente se debe a los recursos, condiciones biodiversas del territorio y una de las características relevantes de las comunidades

étnicas es el desarrollo de la vida en comunidad, que permite solventar colectivamente situaciones familiares y sociales representadas en afectividad, enseñanza aprendizaje del conocimiento ancestral a través de la práctica, actividades de soporte alimentario y económicas.

Desde las RDRSNCAP se encontró:

Fragmento de la canción “La marimba de Socavón”

Coro

Escuchen la marimba e Socavón..

Escuchen la marimba e Socavón..

Escuchen la marimba e Socavón...

Estrofa

Escuchen bien la marimba

Como suena la marimba

Cuando Marino la toca

Como un piano suena y rima

Otra RDRSNCAP permitió traer otro fragmento de una narrativa que hace homenaje al instrumento marimba, que es para los cantadores, instrumentista, folcloristas y demás representantes de la música afro-pacífica un elemento clave en las RS de sus narrativas.

Fragmento de la canción “Homenaje a Justiniano”

Señor Justiniano García un hombre muy popular

Señor Justiniano García un hombre muy popular

Con su marimba en la mano, puso a temblar el litoral

Con su marimba en la mano, puso a temblar el litoral

Como tocaba, como se oía, como repicaba esa marimba

Como tocaba, como se oía, como repicaba esa marimba

Grupo Socavón

Transmitir los saberes a las personas es un proceso de enseñanza relacionado el sentir los percusionistas de la marimba, es un poder de actuar, de forma positiva y respetuosa; porque se logra trascender, alcanzar y conquistar corazones y despertar los sentidos. El percusionista transmite más que sensaciones; tiene un compromiso en la preservación de las manifestaciones culturales de la comunidad. La marimba es el medio simbólico de lo que representa la música afro-pacífica, contenida como instrumento protagonista en sus narrativas cantadas.

En cuanto a los contenidos simbólicos que guían la experiencia social del afrocolombiano que se encuentra con las sonoridades narradas en su cotidianidad y que las reconoce como una representación de lo que han vivido sus ancestros en dialogo con una posible materialización de su presente; la interacción, la interpretación de instrumentos o la observación participante le permite conversar con lo danzado, lo escuchado, lo narrado y

lo recordado, con otros también presentes, lo que permite una consolidación de un proceso asimétrico a través del cual son construidos los significados simbólicos compartidos socialmente. (Grueso, 2019, p.154)

5.4. Categoría: Interculturalidad

La interculturalidad ha sido parte de la construcción de la música afro-pacífica, esta categoría fue abordada teóricamente en apartados anteriores, aquí se presentarán los respectivos análisis.

La transmisión de saberes de cultura a cultura ha sido una dinámica natural que, mediante la fusión intercultural, se dinamiza la réplica y multiplicación de los saberes musicales, sin embargo, también es cierto, que una cultura puede morir cuando se impone sobre otra, se niega o se desconoce, en este sentido, no se podría hablar de una interculturalidad desde la perspectiva crítica.

Hoy en día, en la región del Pacífico colombiano se está produciendo una oleada de conocimientos musicales que vienen de diferentes culturas y enriquecen la diversidad, pero a la vez preocupan por la disminución de intérpretes de música afro-pacífica. Por eso surge la pregunta ¿Cómo cree que se logra fortalecer la música afro-pacífica? CCLFMAP. Código IC. (Ver tabla 8).

Desde las RS los entrevistados perciben fortalecimiento de la música afro-pacífica como un proceso que se puede promover a través del fortalecimiento en la familia, desde la escuela, las instituciones públicas y privadas. Este proceso contribuye a la interculturalidad de una manera apropiada sin perder los aspectos de las raíces culturales. Frente a ellos, el entrevistado EA7 menciona:

Yo creo que... enseñarlas, enseñarlas en la escuela a nuestros niños igual como lo hicieron a nosotros y que sea parte de nuestra vida diaria y que también se pueda implementar en los colegios, en las escuelas. Que haya más escuela de música. Eso no permite de que nuestra cultura no se muera y podamos fortalecerla; llevarla mucho, mucho más allá, mucho muchos años a través de ellos.

Los entrevistados perciben la educación como una pieza clave en el aspecto intercultural.

El entrevistado EM2 dice al respecto:

La música afro-pacífica se puede fortalecer a través de instituciones interesadas...eh ... eh querer que esto prospere, no... que prospere, con que estos muchachos renacientes puedan recibir ese legado. En recibir he... esa...digámoslo así, ese elemento tan importante que nos identifica, si como es la música...y que a través de las instituciones...eh instituciones públicas y privadas, creo que se puede trabajar. A través de la Casa de la Cultura, se puede trabajar ese tipo de música para que estos se siga legando. Si se siga fortaleciendo. Eventos... he...hoy, eventos. Pues el festival, siempre hablo del Festival del Pacífico, siempre ha sido un evento que ha llevado a la música del Pacífico a un nivel bien alto...y me refiero a que se escuche más... que la gente en el país, no solamente el país sino a nivel internacional, conocieran...conocen hoy la música del Pacífico.

Los participantes en conjuntos relacionan sus RS de interculturalidad desde las fortalezas técnicas y empíricas que proveen sus maestros, las escuelas, las instituciones para la preservación de su música. El participante EM10 opina:

La música a se logra fortalecer a través de...eh enseñanzas de nuestros mayores, primero que todo, los mayores de edad que tienen esa música autóctona si, que la conservan pura, si...; a través de la enseñanza de...en los mayores hacia los más jóvenes, donde los abuelos o los tíos puedan enseñarles a los sobrinos a los a los nietos También a través de las escuelas, si ...a través de las escuelas, instituciones, colegios.

Sin embargo, hay participantes como el EA9, un aprendiz de música afropacífica, ve desde otro ángulo el fortalecimiento de la música afro-pacífica: *“Alzando nuestra voz, de enseñarle a niños y jóvenes la importancia de la tradición. Teniendo la capacidad de resistir y sobrellevar nuestras tradiciones.”*

Aunque de manera preconcebida se tuvo en cuenta las subcategorías Saber ancestral familiar y lo institucional; en cuanto a las RS surgen nuevas subcategorías a partir de las respuestas de los participantes, se tiene: con base a la pregunta? CCLFMAP. Código IC. Se tiene:

- Interculturalidad: *trabajar en equipo, intercambio en festivales, participación en los diferentes escenarios, viajando, Alzando nuestra voz, resistiendo.*

Al respecto los siguientes participantes respondieron:

(...) Sí se siga fortaleciendo. Eventos... he...hoy, eventos. Pues el festival, siempre hablo del Festival del Pacífico, siempre ha sido un evento que ha llevado a la música del Pacífico a un nivel bien alto (EM2).

(...) que haya apoyo, que haya más... eh más participación en los diferentes escenarios que da la vida en la ciudad o el pueblos donde esté (EM2).

(...) los Planes Especiales de Salvaguarda, para que todos salvaguardemos, cultivemos este tipo de manifestaciones, por eso Colombia es un país de regiones, Colombia es un país pluriétnica y multicultural (EM6).

Por otro lado, como autora y parte de la cultura afro y como miembro de la cultura académica, realizo en este apartado un análisis personal: la cultura afro es reconocida con respeto por la mayoría de sus miembros; se valoran todavía costumbres de diversos tipos como, rituales, siembra, alimentación, medicina, etc. Pienso que el pueblo afrocolombiano reconoce que la fusión intercultural que se originó como consecuencia del encuentro de tres mundos (europeo, africano y nativo americano) produjo una riqueza de diversidades que hoy se reflejan y se manifiestan en casi todos los contextos de vida de los que hoy ocupan las diferentes regiones de Colombia, en especial en el Pacífico sur. Por esta razón Castillo y Caicedo (2016), resaltan esta multiculturalidad e interculturalidad como fenómenos de enfoque para estudios y diferentes investigaciones desde el campo universitario.

5.5. Categoría: Aprendizaje musical

En cuanto a la forma de transmisión de la música afro- pacífica que circula en las RS de los aprendices y maestros de Buenaventura, son diferentes aspectos relacionados en el aprendizaje técnico y empírico.

Los músicos populares adquieren todas o algunas habilidades y conocimientos fuera de la escuela o la universidad, con poca ayuda de maestros instrumentales capacitados en centros

académicamente constituidos. La música afro-pacífica se está abriendo espacios gracias a expositores culturales que viajan por el mundo, haciendo gala de los conocimientos culturales afrocolombianos, pero aun así sigue existiendo brechas para la difusión y aprendizaje de quienes no pueden acceder a la academia. Para comprender desde las RS el aprendizaje musical, se elaboró la siguiente pregunta: Explique ¿Cómo aprendió usted? CAU. Código AM (Ver tabla 9).

Para los músicos de la población afrodescendiente del Pacífico colombiano, las RS relacionadas con el aprendizaje tienen su connotación en el empirismo de la tradición oral desde sus ancestros, en la transmisión de la música heredada de generación en generación. Es así que, la oralidad como proceso comunicativo, es susceptible de transformarse. De acuerdo al relato de EM1, el aprendizaje se dio de la siguiente manera:

Entorno de lo que es la transmisión de la música afro-pacífica, hablamos del concepto de lo que es el aprendizaje no...de cómo sé...cómo se comienza con esa habilidad tradicional empírica, de cómo se aprende, en este caso hablamos de lo primero que se realiza en los pueblos en la costas del Pacífico, hablando de la parte ejecutiva de lo que tiene que ver con los instrumentos. Por ejemplo tenemos la parte de fabricación que es una de las partes más tradicionales pero también tenemos la parte de ejecución que es una de las formas como...como el músico empieza a transmitir su conocimiento, pero al mismo tiempo eso tiene un marco histórico en el cual tiene que ver con un legado ancestral y eso está enmarcado en la forma como comenzamos desde el campo, desde la raíz y es conservando nuestro instrumento. Conservando esos saberes de una manera empírica en el cual podemos mantener ese legado y lo podemos mostrar, este caso, tocar por ejemplo el cununo (muestra los diferentes toques).

En relación a las enseñanzas de mayores, en la medida en que se transmiten de una generación a otra, van cambiando con la creatividad de los nuevos individuos quienes agregan o van suprimiendo versiones a la música. Parte de estos cambios o evolución se debe al aprendizaje académico o técnico. Todo ello genera nuevos aires con la música, debido a las expresiones que se usan para las formas de tocar los instrumentos, las métricas, las melodías y los cantos, se enriquecen o cambian de acuerdo al contexto en relación al tiempo.

Tuve como maestro a sujeto X, Fue un proceso muy tradicional, fue un proceso muy oral. Comencé con el maestro sujeto... Ya después se fueron generando otros procesos. Recibí clases de maestro sujeto X... Mi proceso a nivel tradicional fue un poco más lento, a mí se me hizo un poco más complejo, pero poco a poco. Ya estoy un tema más académico. He podido estar en las dos puntas del aprendizaje, lo tradicional y lo académico, eso me permite tener un desarrollo más versátil... versátil en la marimba” (Entrevista EM8)

De acuerdo a la categoría Aprendizaje Musical, de manera preconcebida se tuvo en cuenta las subcategorías: empírico, técnico. En cuanto a las RS surgen nuevas subcategorías a partir de las respuestas de los participantes, se tiene:

Aprendizaje musical: *ver figura materna, la familia.*

En las RS de la música afropacífica, el aprendizaje tiene unas connotaciones de madre, padre y abuelos. La figura matriarcal se tiene como referencias en los cantos, y la figura patriarcal se tiene como referente en la enseñanza instrumental. El entrevistado EM4 comenta: *“Aprendí a través de mi abuelo. Lo vía y practicaba. Cuando crecí, me preparé y mis conocimientos pasaron de lo empírico a lo académico”*. El participante EA7 dice al respecto:

(...) ver cantar a mi mama y entre otros...en los arrullos, y mirar como tocaban los viejos y empezar a imitarlos. (...). El participante EA9 dice: “Aprendí de varios maestros, todos ellos aprendieron dentro de sus familias (...)”.

Lo anterior es una característica de los procesos de transmisión y asimilación de las músicas del Pacífico sur colombiano, sumando la función social que cumple dentro de los territorios, las interrelaciones sociales y la posibilidad de posicionar dicho conocimiento y hasta generar nuevas posibilidades de subsistencia para las familias de la región y el país que se disparan al ser portador de dicho aprendizaje. Convirtiendo está en una característica, para apropiar fortalezas identitarias que caracterizan las colectividades y a su vez son primordiales para que los procesos interculturales se desarrollen (Candau, 2010).

6. Discusiones

El Pacífico colombiano es culturalmente musical en toda su extensión; la música afro-pacífica se vive y construye desde el Chocó hasta el Cauca. Buenaventura, territorio central del Pacífico colombiano, es musical por excelencia. Las diferentes tradiciones y manifestaciones están matizadas de música, especialmente las autóctonas, De acuerdo a Suárez (2010), “son las expresiones artísticas más ricas de la cultura bonaverence (...), es el currulao el predominante y su danza la más popular del litoral” (p. 2496).

De acuerdo a los hallazgos se identifican aspectos ya relacionados en el marco teórico y en el marco de antecedentes. El análisis de los resultados permitió apreciar el surgimiento de nuevas subcategorías que indican una riqueza mayor en las RS de los individuos participantes en relación a la transmisión de saberes musicales de las narrativas cantadas afro-pacíficas. Se realizó un análisis triangular basado en entrevistas, observación y revisión documental, para poder captar desde diferentes perspectivas las RS que construyeron los participantes:

En relación a la categoría “Territorio/Identidad” las RS están enmarcadas desde la transmisión musical, en la tierra, la raza, la africanidad. El ser “negro” para el músico afro-pacífico es valorar la tierra y etnicidad. De acuerdo a Arenas (2009), en la música del Pacífico se puede identificar en la estructura de sus composiciones como en sus instrumentos, el universo relacionado con la identidad que lo vincula a su origen africano y a sus raíces. Pero también se aprecia que la territorialidad se da a nivel de la labor, de las costumbres, de las comidas. Hay una fusión entre lo que se es con la procedencia territorial. La revisión documental permitió observar en las diferentes letras de las narrativas, las distintas RS sobre territorio e identidad. Es así como González Zambrano (2003) también coincide en que “las identidades se construyen y están íntimamente relacionadas con el territorio y el medio en el cual las diferentes poblaciones, o grupos, se desenvuelven” (p.9).

En la categoría “Saberes ancestrales” se pudo determinar que las RS son un componente de lo físico con lo mítico. El músico afro-pacífico valora sus creencias religiosas y las plasma en sus narrativas. De la misma forma procura que sus saberes tradicionales compuestos de misticismo, sean preservados pasando de padre a hijo, y así lo enseña a sus aprendices. La principal línea de transmisión de conocimientos musicales es la oralidad, lo cual es una práctica

cultural que nace en la familia. Los aprendices ven en los maestros a un familiar más, una especie de padre y de igual forma, los maestros ven en los aprendices un hijo o heredero del conocimiento cultural. La observación de campo permitió obtener información que indica que para los maestros y aprendices las RS relacionadas con los saberes ancestrales se dan en un vínculo que se asemeja a la crianza familiar. La revisión documental permitió obtener de la misma forma historias contadas a través de sus letras que indican el valor de familia y los ancestros en los saberes ancestrales.

Desde la categoría Narrativas, las RS se perciben los sentimientos, el deseo, el arraigo y en especial el canto al amor y la figura femenina. Muchas de sus composiciones son de origen desconocido, pero se han enseñado de manera musical o lírica con cuentos, poesías, versos, para contar sus historias y almacenar la biblioteca de saberes tradicionales. Los entrevistados perciben las composiciones como fruto de sus emociones, de sus deseos, de su historia. Esto hace parte de su cotidianidad, de sus sentimientos y emociones, aspectos importantes dentro del análisis de las RS, que como lo expresa Cuevas (2016) “en las representaciones sociales hay huellas de la emoción y es ahí donde se encuentra un material rico que permite encontrar el campo de representación” (p.137).

La revisión documental permitió obtener como información, que en las narrativas, la cultura afro-pacífica, reconoce en la oralidad toda su cultura y su memoria. Ven en ella la fuerza y la herencia. Gracias a la oralidad ha sobrevivido la gastronomía, la biomedicina, las artes, la agricultura, la música y demás saberes que los identifican de manera particular. Otro aspecto importante en las letras de las narrativas. Aunque las composiciones narrativas están plasmadas

de sentimientos que se inspiran en la simbología cósmica, mítica y religiosa, Piña y Cuevas, advierten que estas no se constituyen como RS.

Desde la categoría “Intercultural” este trabajo investigativo también, pudo exponer como se aborda la enseñanza- aprendizaje desde la relación maestro –aprendiz, en el aspecto aprendizaje musical por fuera de la formalidad institucional, que a su vez terminan siendo aprendizajes individuales y colectivos, sumado a que se aprende música “tradicional” o popular por medio de prácticas culturales, un proceso que se asemeja al proceso de enseñanza de los territorios originarios.

La interculturalidad desde una posición crítica se construye desde la gente, en contraste a la interculturalidad funcional, requiere la transformación de las estructuras, instituciones, relaciones sociales y la consolidación y construcción de condiciones de estar, ser, pensar, conocer, aprender, sentir y vivir distintas. Aun es algo por construir. Como dice García (2019) la cultura afro es algo más que danza y ritmo.

Desde la categoría “Aprendizaje musical”, aunque se promueve la cultura musical en las comunidades afro-pacíficas, y se ha dado importancia a los procesos de enseñanza teniendo en cuenta la vida en comunidad, a las posibilidades de construcción del tejido social, en las RS del aprendizaje musical, los individuos perciben la transmisión conocimiento desde los aspectos técnicos como empíricos; estas RS se perciben mayoritariamente en transmisión de saberes de manifestaciones culturales sobrevivientes en el territorio por el factor familiar, oral, la práctica, la repetición y la observación. Tal como Cuevas (2016), cita a Flament y Rouquette (2003), quienes señalan “que el objeto de representación debe tener un grado de implicación con los

sujetos de elaboración que consiste en una relación histórica determinada asociada a sus prácticas.”

Las entrevistas también advierten otra subcategoría simbólicamente importante como RS, la cual es la figura materna. Ella está presente como primera formadora de saberes, desde el ejemplo vivencial con los cantos, arrullos y demás manifestaciones de aprendizaje musical que inician en casa en la niñez.

Desde la observación se pudo analizar, como los músicos populares adquieren todas o algunas habilidades y conocimientos fuera de la escuela o la universidad, con poca ayuda de programas y proyectos en centros académicamente constituidos.

En cuanto a la cultura musical instrumental, las RS dan cuenta de diferentes instrumentos de viento, de cuerda y de percusión como lo son: el bombo, el cununo, el tambor, el guasá. Sin embargo, existe un instrumento simbólico que da características especiales a la música del pacífico; este es la marimba de chonta, el cual es considerado como el instrumento insigne de la música del Pacífico Colombiano. Es llamado por sus pobladores como “piano de la selva” es el instrumento principal dentro toques como el currulao. La música con marimba y sus narrativas hace parte de las experiencias orales, cuyos medios de difusión son transmisión de costumbres, estas en muchas ocasiones se dejan de lado a la hora de establecer vínculo entre lo que está dentro de lo académica y lo que se encuentra fuera de ella (González, 2007). De acuerdo a Suarez (2010), la marimba de chonta hace parte del conjunto instrumental que se toca para el currulao.

Desde las RS se percibe la música con marimba en los procesos de recepción y apropiación; el uso del contexto como producto o dato empírico resulta trascendental para transformar identificaciones establecidas y ofrecer análisis y nueva posibilidad para que en conjunto con otras alternativas se continúe visibilizando en lo posible esta música, con un lenguaje respetuoso desde cualquier propuesta de la que se hace parte, se pretenda poner en marcha o se permanezca como espectador.

6.1. Aportes para la preservación de las músicas afro – pacíficas

Después de analizar las RS de los aprendices y maestros frente a la transmisión de la música afro-pacífica, y también desde mi lugar como maestra y música, construyo las siguientes reflexiones, que pueden contribuir a la preservación y el fortalecimiento cultural, específicamente en lo referido a la música afro – pacífica.

6.1.1. La humanización e interacción familiar promueve la enseñanza- aprendizaje de la música con marimba

Por ello, la posibilidad de contar con el sentido de lo humano, retomando la “humanización en Fanón”, “para que se convierta en una experiencia que traspase lo individual”. Así, “Educar hombres y mujeres para ser accionales, preservando en todas sus relaciones respeto para los valores básicos que constituyen un mundo humano, es la tarea primordial de aquellos a quienes, ya ha tomado el pensamiento (conocimiento o saberes), se preparen a actuar” (Fanón, 1967, p. 222, citado en Walsh, 2014, p. 45).

6.1.2. La mujer en la música como parte inclusiva en y desde el género

Estos tiempos se han caracterizado por múltiples luchas comunes. Entre estas, la lucha de género en el ámbito de la teoría social y en el campo de las políticas públicas es cada vez más amplia e influyente la participación de la mujer. Dentro de este espacio está la interseccionalidad, un concepto que nace de la reflexión de experiencias de mujeres y de movimientos sociales que aparecen entorno a la diversidad y diferencia han logrado llegar a posicionarse en lo político y en lo académico.

Como afirma Butler (2002), el género es una práctica discursiva y corporal pre-formativa, un sistema de reglas, una representación que designa una identidad, (hombre o mujer) por tanto es una construcción social y cultural; además, convenciones que moldean y tallan al sujeto. La interseccionalidad en Mara Viveros (2016), reúne aquellas relaciones que se establecen en distintas categorías de opresión, de las cuales las más comunes son clase, género y raza, una forma de comprender relaciones de la dominación social, justificando el no hablar de la dominación en términos fragmentados.

En la historia de Colombia, hacia los años 1800, la mujer fue considerada dentro de la sociedad, como el género que debía aprender música de origen europeo, por tal razón se consideró que las damas de alta sociedad, debían aprender piano, pues se creía que este instrumento era “culto” para una dama. Palma (2009), realizó investigaciones sobre el tema. Describe como la mejor educación musical que se daba a la mujer hasta mediados del siglo XX, estaba basada en música clásica en canto e instrumental.

La mujer afro del pacífico, es protagonista de los procesos culturales musicales, en especial, respecto a valores inmateriales relacionados con la preservación de las narrativas literarias como el cuento, el mito, la leyenda, coplas, décimas, versos y otras similares; los cuales

son expresiones de tradición oral valoradas en cada cultura. La música del Pacífico parte de estas narrativas, siendo parte de una construcción histórica de los pueblos. Estas pueden sufrir adaptaciones como parte de la interculturalidad del ser humano o se basan en un cúmulo de experiencias y vivencias, siendo estas, referentes importantes para la comprensión del mundo que lo rodea.

La mujer cumple un papel importante en la preservación de las narrativas; son contadoras de cuentos y arrullos a sus hijos. Endulzan con los cantos melodiosos que narran historias de esclavos; cantos impregnados de letras de dolor o de amor; cantos religiosos, de siembra, de medicina ancestral tradicional. Todos esos cantos cargados de saber y de historia son narrados generalmente por las mujeres. En la actualidad los grupos folclóricos de las narrativas cantadas afro-pacífica todavía suelen estar acompañadas por una voz principal femenina. Otras veces la mayor parte de los coros también se componen por voces femeninas.

Sin embargo, en el oficio de toque instrumental visualiza poco la participación de las mujeres. No suele verse a una mujer tocar los bongos, los cununos, la marimba. Se aprecia a la mujer agitando rítmicamente el guasá (especie de caja de madera en guadua y de forma cilíndrica que contiene semillas) (ver figura 3). Este instrumento ha sido tocado por la mujer y se le aprecia su pericia en los alabaos, los velorios, los arrullos y diferentes tipos de fiestas religiosas propias de la región.

Figura 3 Mujeres cantadoras o “cantaoras” afro-pacíficas, tocando guasá.



Fuente: Registro fotográfico propio

Frente a los anteriores análisis, se generan algunas reflexiones surgen frente al ser mujer y la relación con la música afro-pacífica ¿por qué esta música ha sido ejecutada y transmitida en su mayoría por el género masculino? ¿Por qué que en las narrativas aparecen las mujeres como las protagonistas del canto dentro la nominación de cantaoras?

Hoy, los espacios que eran considerados netamente masculinos con la incursión de mujeres intérpretes de instrumentos han logrado transformar las narrativas que se generan en torno a la ejecución instrumental en los escenarios, y aunque no ha habido presencia de grupo de cantadores hombres en las música tradicionales, si se está reafirmado desde propuestas alternativas la intervención del género femenino que por largo tiempo, han sido espacios de exclusión. Estimulando la inclusión y permanencia de la figura femenina en estos espacios, el llamado ahora es, unir esa diversidad de roles que en estos momentos cobra importancia para continuar navegando por el camino de la interculturalidad; aprovechando que el tema de género se ha vuelto trasgresor en todos los ámbitos sociales, políticos y económicos.

La idea para abordar esta propuesta desde la música con marimba es recuperar las historias comunes (como datos empíricos), particulares de mujeres y hombres que han estado en el anonimato haciendo historia desde sus pequeños círculos sociales para poder visibilizar la magnitud de sus aportes en la construcción de Nación. Así hacer visible estas reflexiones que no son nuevas pero al tratarse en el contexto afro pacífico y en especial en los análisis de la ejecución de la música con marimba se convierte en, con un gran alcance en este momento, que conduce a la inclusión del género para continuar organizando condiciones de respeto ante la posibilidad de las ausencias.

Sin olvidar que los análisis de la categoría de género “deben ser establecidos dentro de un contexto histórico, social, político y económico” Viveros (2016) así como la pertinencia del enfoque interseccional en cada caso estudiado para generar aportes que inviten a reflexionar la realidad colombiana contemporánea con sus múltiples diversidades. Además de ampliar esta perspectiva de género para las mujeres y hombres, negras y negros en el contexto afro pacífico.

6.1.3. Educación formal musical de la música con marimba

Algunos músicos tradicionales están desapareciendo, dando como consecuencia una relativa y paulatina pérdida de saberes en la música afro-pacífica, sus secretos, historias, prácticas y sus pedagogías, que hacen parte de la tradición musical del Pacífico. Pero a la vez, las nuevas olas musicales y constantes cambios de géneros, buscan nuevas sonoridades musicales, y surge desde afuera el interés por los sonidos naturales del Pacífico colombiano. A partir de todo esto, puede surgir una propuesta, que puede causar polémica; es la enseñanza a nivel de educación formal de la música con marimba, a partir de los saberes ancestrales y los conocimientos empíricos de la gente. Todo ello, en busca de cuidar, salvaguardar y a su vez

reproducir el conocimiento de la música del Pacífico colombiano a través de un espacio universitario. En otras palabras, cómo sortear el tenue límite de preservar la identidad, transmitir el conocimiento, sin atentar contra la cultura.

El transcurrir de los tiempos, ha mostrado que es posible percibir las desigualdades que todavía se generan entorno a la música afrocolombiana, especialmente la de la región pacífica. La continua invisibilización de sus narrativas cantadas y del elemento instrumental más representativo como lo es la marimba, es el producto resultante del abismal proceso colonizador que se instaló ejerciendo relaciones de poder entre unos y otros. Hacer una propuesta musical con los jóvenes universitarios en pro de la recuperación de la música del Pacífico colombiano y su principal instrumento representativo como la marimba, hace referencia al deseo de fusionar los valores interculturales de la región a través de la dinámica transversal que ejerce la educación superior en esta era de nuevos retos para acabar con el convencionalismos educativo y el adoctrinamiento socio-cultural.

7. Conclusiones

Describir las formas de transmisión de la música afro-pacífica que circulan en las RS de los maestros y aprendices de Buenaventura.” Son varias las RS identificadas alrededor de la misma. La población afrodescendiente del Pacífico colombiano, tiene su historia en la tradición oral desde sus ancestros. De igual forma la familia transita como el eje colectivo y la mujer como el eje nuclear de estos saberes. Estos han transmitido la música de generación en generación de abuelos, padres e hijos. La oralidad ha sido el principal hilo conductor de saberes y biblioteca intangible de la memoria. Esta es la biblioteca inmaterial que guarda en las memorias de cada individuo, se procesa, se asimila y se multiplica como símbolo de unidad colectivo; lo cual sigue

siendo transmitido en sus interpretaciones artísticas como la música de generación en generación. Esto va acorde con la problematización de la noción del conocimiento tradicional que propone Valladares y Olive (2015). Quienes discuten dos perspectivas epistemológicas como lo son la objetivista y la “basada en la práctica”, la cual se propone una caracterización del conocimiento tradicional desde el contexto epistemológico del Sur.

Es así como la oralidad, proceso comunicativo susceptible de transformarse, tiene su devenir en relatos de los “viejos”. En la transmisión de saberes se involucra el entorno, el cosmos, los sentimientos, el territorio, la identidad. Todo ello se plasma en las letras de las narrativas afro-pacíficas, tal como lo perciben los músicos.

En las narrativas, en la medida en que se transmiten de una generación a otra, van cambiando por la creatividad de los nuevos individuos quienes agregan o van suprimiendo versiones a las historias. Lo mismo ocurre con la música, las expresiones que se usan para las formas de tocar los instrumentos, las métricas, las melodías y los cantos, se enriquecen o cambian de acuerdo al contexto en relación al tiempo.

No se puede hablar de la música de marimba sin hablar de algunas familias que han sido partícipes en el núcleo de conservación de la tradición musical. Son estas familias que han guardado esta herencia y es bueno traerla a los contextos de educación formal institucional. Una educación con anclaje en el humanismo para la música con marimba que se convierta en una oportunidad de y para aprender, dejar huellas, apoyar, facilitar procesos individuales que se suman a unos colectivos y desde otro espectro, es una oportunidad de contribuir al desarrollo y reconstrucción del País y al fortalecimiento de pedagogías afro-pacíficas; además de “recibir” y “entregar” manifestaciones de afecto y empatía.

Mientras la música con marimba hoy está teniendo reconocimiento de la sociedad, especialmente otras regiones colombianas, en el Pacífico, los jóvenes están inclinándose por géneros urbanos de otra procedencia como reggaeton, hip hop, pop, reggae, salsa choque, champeta, etc. Una música de procedencia afro-pacífica, que no ha escapado de las dinámicas del mundo y sociedad globalizada que ahora hace gala en los medios con sus símbolos.

De acuerdo al objetivo específico “Identificar en las RS las prácticas y saberes que tienen los maestros y aprendices sobre la transmisión de la música afro-pacífica de Buenaventura.” hoy se trabaja en el reconocimiento e impulso por preservar y dar a conocer los ritmos del Pacífico, a pesar de las brechas existentes en la educación musical en Colombia. En el nuevo oleaje mundial de reconocer e indagar nuevos aires musicales ante el mundo, se considera hoy la música afrocolombiana como un aire musical “exótico” para el resto de países. Este contexto contemporáneo ha generado cambios culturales y a la vez ha sido de gran ayuda para conquistar otros escenarios con un nuevo público interesado en investigar, aprender, crear propuestas; en especial, al unirse a los procesos de visibilización de esta música.

Por ello, se hace necesario para el estudios posteriores de música afro-pacífica, se recomienda aumentar posturas epistémicas , donde se contemplen otras posibilidades que tenga explicaciones basadas en las condiciones del territorio, experiencias o narrativas de los pobladores, músicos y/o actores del territorio. Para los empíricos formados en forma ancestral de padres a hijos, no les resulta fácil explicar el contexto musical desde lo técnico, ya que hay una carencia de educación musical técnica. Aspectos relacionados con la afinación de las marimbas, por ejemplo, se explican en un lenguaje sencillo con terminología incluso desconocida para la alta academia; pero aun así, cuando hay que transmitir saberes, estos se dan a entender. Como

también dan cuenta de una única forma de interpretar danzas como el “currulao”, usando referentes basados en las dinámicas o características del territorio, relacionadas con acontecimientos o hechos históricos que ofrecen la posibilidades epistémicas para su interpretación. En otro sentido, describen algunos aspectos de la enseñanza en forma descriptiva y comparativa usando relatos de historias de vida y lugares.

De acuerdo con el objetivo específico “Consolidar aportes que permita la preservación del legado musical afro-pacífico a partir de las RS de los maestros y aprendices de Buenaventura.”, se tuvo en cuenta varias recomendaciones que giran en torno al papel de la mujer como figura importante dentro de las RS como transmisora de conocimientos ancestrales musicales.

Por otro lado, se debe hacer mención de que algunos músicos tradicionales están desapareciendo, ausentándose paulatinamente sus músicas, sus secretos, historias, saberes, prácticas sus pedagogías que hacen parte de la tradición musical del Pacífico. Otros músicos están en constantes cambios de géneros y en busca de nuevas sonoridades musicales. Es así que, surge una principal cuestión polémica, la enseñanza de la marimba busca cuidar, salvaguardar y a su vez reproducir el conocimiento de la música del Pacífico colombiano a través de un espacio universitario. En otras palabras, cómo sortear el tenue límite de preservar la identidad, transmitir el conocimiento, sin atentar con el conocimiento cultural.

Desestructurando los estereotipos ideológicos, epistemológicos, lingüísticos, raciales o culturales existentes en la sociedad está la posibilidad de ampliar y construir en conjunto el conocimiento, en esta contemporánea vida donde la interacción parte del reconocimiento, del respeto y apropiación de la propia experiencia de los otros; permitiendo así, momentos de

interacción, algo así como instantáneo en condiciones de respeto mutuo. Por ello, la necesidad de reconocernos no sólo desde un posicionamiento epistémico para abordar la enseñanza de la música afro-pacífica.

Sumado a los oleajes que trae el contexto contemporáneo y los cambios que se han generado, y han sido de gran ayuda para conquistar otros escenarios como también nuevo público, está el interés de la academia interesada en investigar, aprender de la música afro-pacífica. Hoy se establecen espacios musicales afro-pacíficos en otros escenarios, se crean propuestas interculturales mediante la fusión que propone no acabar con lo existente, sino y unirse a los procesos de visibilización de esta música. Para ello, dicha manifestación artística afro ha tenido o ha pasado por procesos de mixturas compartiendo símbolos característicos como la marimba de chonta, canciones del repertorio tradicional, patrones rítmicos o armónicos característicos, narrativas cantadas y contadas, refranes y dichos que se han convertido en metáforas inherentes a este conocimiento musical.

Para lograr que una sociedad sea intercultural es importante asumir un proceso dinámico, sostenido y de permanente relación, comunicación y aprendizaje mutuo, en aras a consolidar estrategias para reformar posibilidades de ser, estar, reconstruyendo un pensamiento crítico que aborde con apropiación los temas que emanan la interculturalidad logrando tomar iniciativas que generen cambios dinámicos permanentes.

8. Referencias Bibliográficas

Ángel, P. D., (2011). La hermenéutica y los métodos de investigación en ciencias sociales. *Estudios de Filosofía*, (44), 9-37. [Fecha de Consulta 20 de Mayo de 2021]. ISSN: 0121-3628.█

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=379846115002>

Arango, A. (2008) *Espacios de educación musical e Quibdo (Chocó- Colombia)*. Volumen 44

DOI: <https://doi.org/10.22380/2539472X.1079>

Arenas, M. E. (2009). *Elementos para el abordaje de las músicas tradicionales y populares desde las necesidades del músico práctico y sus contextos.*

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7637563>

Arráez, M.; Calles, J.; Moreno de Tovar, L. (2006) La Hermenéutica: una actividad interpretativa Sapiens. *Revista Universitaria de Investigación*, vol. 7, núm. 2, pp. 171-181

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=41070212>

Banchs, M. A. (2000). Aproximaciones procesuales y estructurales del estudio de las

representaciones sociales”. El enfoque que se le da a las E.S. está definido por el objetivo, objeto y estilo que traza el autor.

https://www.researchgate.net/publication/285299738_Aproximaciones_Procesuales_y_Estructurales_al_estudio_de_las_Representaciones_Sociales

Barriga Monroy, Martha Lucia (2012). El afrocolombiano en la educación musical desde la Colonia hasta principios del siglo XX. *El Artista*, (9), 344-353. [Fecha de Consulta 19 de

Marzo de 2021]. ISSN:. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87424873020>

Birebaum, Q. M., Convers, L., Hernández, S. O., Martínez, C., Miñana, B., Ochoa, J. S., & Tascón, H. J. (2008, diciembre 15). *Componente investigativo del Plan Ruta de la Marimba*. Documento elaborado dentro de la consultoría Pontificia Universidad Javeriana Cali – Ministerio de Cultura Red de Investigadores en Músicas Tradicionales del Pacífico sur. Ministerio de Cultura, Pontificia Universidad Javeriana.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del cuerpo*. Introducción (p.17-49)

Castillo Guzmán, Elizabeth; Caicedo Ortiz, José Antonio Interculturalidad y justicia cognitiva en la universidad colombiana *Nómadas* (Col), núm. 44, abril, 2016, pp. 147-165 Universidad Central Bogotá, Colombia

Campbell, P. S. (2013). Etnomusicología y Educación Musical: Punto de encuentro entre música, educación, y cultura. *Revista Internacional De Educación Musical*, 1, 42–52. <https://doi.org/10.12967/RIEM-2013-1-p042-052>

Centro Virtual Isaac (2013). Entrevista a Hugo Candelario González. Documental Tele Pacífico. <https://www.youtube.com/watch?v=jrGPik9j--4>

Cerda, H. (1993). *Los elementos de la investigación. Como reconocerlos, diseñarlos y construirlos*. Bogotá, Colombia; Editorial El Búho

Cuevas, Y. (2016). *Recomendaciones para el estudio de representaciones sociales en investigación educativa*. <http://www.scielo.org.mx/pdf/crs/v11n21/2007-8110-crs-11-21-00109.pdf>

Duque, A., Sánchez, H. F., & Tascón, H. J. (2009). *iQue te pasa vo! Músicas del Pacífico Sur. Plan Nacional de Música para la Convivencia. Cartilla de Iniciación Musical*. Bogotá D.C:

Ministerio de Cultura, Dirección de Artes - Área de Música.

Estay Niculcar, C. –Pastor, J.A. (1999). *Investigación Cualitativa en Sistemas de Información: Instrumentos de investigación y su organización*

https://www.researchgate.net/publication/291344386_Investigacion_Cualitativa_en_Sistemas_de_Informacion_Instrumentos_de_investigacion_y_su_organizacion

García, R, J. (2019). Políticas públicas de educación afrocolombiana: el arte de escamotear el derecho de los pueblos. *Roteiro*, 44(1),17645.[fecha de Consulta 12 de Julio de 2021]. ISSN: . Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=351964668014>

González, J. P. (2007). Aportes de la Musicología a la enseñanza de la Música Popular. En *I Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular* (pp. 1–20). <https://fubainvestigadores.files.wordpress.com/2013/04/aportes-de-la-musicologia-a-la-enseñanza-de-la-musica-popular.pdf>

González, Monteagudo J. (2001). *El paradigma interpretativo en la investigación social y educativa: nuevas respuestas para viejos interrogantes*. <https://revistascientificas.us.es/article/download>

González, P. (2017). *Investigación Cualitativa. Eje 3 Pongamos en práctica*.

https://digitk.areandina.edu.co/bitstream/handle/areandina/2575/RP_eje3.pdf?sequence=1&isAllowed=y

González, R. (2018). Representaciones Sociales acerca de la Población afrodescendiente. Univesidad Pedagógica Nacional. Bogotá, Colombia <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/10246/TO-22459.pdf?sequence=1>

González, S C. (2003). Música, identidad y muerte entre los grupos negros del Pacífico sur colombiano. La colección de Babel

Green, L. (2002). *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. *British Journal of Music Education*. Cornwall, Gran Bretaña: Ashgate.
<https://doi.org/10.1017/S0265051702220380>

Gurdián-Fernández, A, (2007). El Paradigma Cualitativo en la Investigación Socio-Educativa. San José, Costa Rica. Colección: *Investigación y Desarrollo Educativo Regional (IDER)*
<https://web.ua.es/en/ice/documentos/recursos/materiales/el-paradigma-cualitativo-en-la-investigacion-socio-educativa.pdf>

Guzmán, L. N. (2019). *Sembrando interculturalidad a través de la música. La música como herramienta pedagógica para una educación intercultural en la Escuela Agroambiental Ala Kusreikya Misak Piscitau*. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá, Colombia
<http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/11576/TE-23812.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Hall, S (2003). "Introducción: ¿Quién necesita identidad?", en: *Hall, Stuart y Du Gay, Paul (comp.), Cuestiones de identidad cultural, Amorrortu*, 2003. pp. 13-39. Buenos Aires.
<http://bojeolaisla.blogspot.com/2009/04/stuart-hall-introduccion-quien-necesita.html>

Hernández Salgar, Oscar (2007). Marimba de chonta y poscolonialidad musical. *Nómadas (Col)*, (26), 56-69. [Fecha de Consulta 15 de Abril de 2021]. ISSN: 0121-7550. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105115241007>

Hernández, S. R., Fernández, C. & Baptista, M. del P. (2010). *Metodología de la Investigación* (5a ed.). México: McGraw-Hill.
https://www.uv.mx/personal/cbustamante/files/2011/06/Metodologia-de-la-Investigaci%C3%83%C2%B3n_Sampieri.pdf

Herrera, F. N., & López, G. L. (comps). (2014). *Ciencia, compromiso y cambio social. Textos de*

Orlando Fals Borda (2a ed.). Buenos Aires: Lanzas y Letras, Editorial El Colectivo, Extensión Libros.

Holguín, T. P. (2008). La educación musical superior en Colombia: la interculturalidad como propuesta de renovación. *Magistro*, 2(3), 55–63.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4037088>

Jorquera, J. M. (2006). Educación musical: aporte históricos para la comprensión de la disciplina. *Revista de Investigación en la Escuela*, 58(59), 69–78.

<https://idus.us.es/handle/11441/60995>

Kawulich, B (2005). La observación participante como método de recolección de datos Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research (ISSN 1438- 5627). Vol.6, No. 2, Art. 43.

Ladino, R. J. (2018). Condiciones de la formación y aportes socioculturales de la educación musical en Colombia. *Revista Conrado*, 14(65), 283-290. Recuperado de <http://conrado.ucf.edu.cu/index.php/conrado>

Lafarga, M. M. (2000). Música y Lenguaje: Una experiencia educativa para la formación del profesorado de educación musical. *Revista electrónica de LEEME*, (5), 1–6.

Mañunga, A. & Hurtado, A. (s.f.). Y los sabedores hablaron. Entrevista.

https://www.icesi.edu.co/papeldecolgadura/images/pdc/vol15/PDC_15_26.pdf

https://www.icesi.edu.co/papeldecolgadura/images/pdc/vol15/PDC_15_26.pdf

Martínez, G. (2013). Paradigmas de investigación. Manual multimedia para el desarrollo de trabajos de investigación. Una visión desde la epistemología dialéctico crítica

- https://pics.unison.mx/wp-content/uploads/2013/10/7_Paradigmas_de_investigacion_2013.pdf
- Martínez-Salgado, C. (2012). El muestreo en investigación cualitativa. Principios básicos y algunas controversias. pp 613-619
<https://www.scielo.br/pdf/csc/v17n3/v17n3a06.pdf>
- Marulanda, M. O. (1984). *El folclor de Colombia : práctica de la identidad cultural*. Bogotá D.C: Artestudio.
<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/2398/>
- Mertens, D. M. (2005). *Research and evaluation in education and psychology: Integrating diversity with quantitative, qualitative, and mixed methods*. Thousand Oaks: Sage publications.
- Ministerio de Cultura. (2010, julio 31). Resolución No. 1645 de 2010. Por la cual se incluye la manifestación “Músicas de marimba y cantos tradicionales del Pacífico sur de Colombia” en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial del Ámbito Nacional y se aprueba su Plan Especial de. Bogotá D.C: Mincultura.
- Mireles-Vargas, O. (2015). Metodología de la investigación: operaciones para develar representaciones sociales. *magis, Revista Internacional de Investigación en Educación*, 8(16), 149-166. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.m8-16.miopdoi:10.11144/Javeriana.m8-16.miop>
- Morales, N. S. & Zapata, R. G. (2018). Diversidad cultural como reto a la educación musical en Colombiaproblemas relacionales entre culturas musicales, formación e investigación de la música, ISSN-e 2215-9959, Vol. 13, N°. 2, 2018
- Moreno, M. G. (2014). Representaciones sociales de los estudiantes afrocolombianos en torno a

- la construcción de su etnicidad. *Revista Escuela de Administración de Negocios*, (76), 193-201. [Fecha de Consulta 15 de Abril de 2021]. ISSN: 0120-8160. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=20631321011>
- Nasif, Y. (2020). Educación musical interactiva: desde la enculturación hacia la interculturalidad. *Pedagogía y Saberes*, 53, 149–164.
<https://doi.org/10.17227/pys.num53-10620>
- Ocampo, L. J. (1976). *Música y folclor de Colombia*. Bogotá D.C: Plaza & Janés.
- Ochoa, E. J. (2016). Un análisis de los supuestos que subyacen a la educación musical universitaria en Colombia. *Cuadernos de Musica, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11(1), 1–31.
- Ochoa, J. S., Convers, L., & Hernández, O. (2015). *Arrullos y currulaos. Material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur colombiano Tomos I*. Bogotá D.C: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Oslender, U. (2003). Discursos ocultos de resistencia": tradición oral y cultura política en comunidades negras de la costa pacífica colombiana *Revista Colombiana de Antropología*, Volumen 39 pp203 – 235
- Papalia, D. & Martoller, G. (2017). *Desarrollo Humano*. Décimo tercera edición.
<http://www.untumbes.edu.pe/vcs/biblioteca/document/varioslibros/0250.%20Desarrollo%20humano.pdf>
- Pazos, C. M. (2015). *Industrias culturales “afropacíficas”: encrucijadas del multiculturalismo en la ciudad de Cali, Colombia*. DOI: <http://dx.doi.org/10.7440/antipoda24.2016.05>
<http://www.scielo.org.co/pdf/antpo/n24/n24a05.pdf>
- Piña, O. J. & Cuevas, C. Y. (2004). La teoría de las representaciones sociales: Su uso en la

- investigación educativa en México. *Perfiles educativos*, 26(105-106), 102-124. Recuperado en 28 de mayo de 2021, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26982004000100005&lng=es&tlng=es.
- Piza, K. & Peña, S.(2013). *Diseño de un instrumento para identificar las representaciones sociales sobre el concepto ambiente presentes en estudiantes de licenciatura en biología de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas*
- Quijano, A. (1999), “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina”, en: S.
- Ricoy, L. C. (2006). Contribución sobre los paradigmas de investigación. *Educação*, 31 (1), 11-22. [Fecha de Consulta 14 de Mayo de 2021]. ISSN: 0101-9031. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=117117257002>
- Rusinek, G. (2004). Aprendizaje musical significativo. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical - RECIEM*, 1(5), 1–16.
- Samper, A. A. (2011). Educación musical a nivel superior e interculturalidad en el siglo XXI: nuevas epistemologías, nuevas aproximaciones didácticas. *El artista*, (8), 297–316.
- Samper Arbeláez, A. (2015). Educación musical en Colombia, un espacio para la reflexión. *Ricerca*, (4), 6–7.
- Sarmiento, A., & Carabeta, S. (2018). Entrevista con Andrés Samper Arbeláez (Colombia). *Foro de educación musical, artes y pedagogías*, 3(5), 101–124.
- Suárez, F. (2010). Etnoeducación: Tradición Oral y Habla en el Pacífico Colombiano. XIV *Encuentro de Latinoamericanistas Españoles: Congreso Internacional*, Sep. 2010, Santiago de Compostela, España. pp. 2508-2534. fhalshs-00532565f <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00532565/document>

Tascón, H. J. (2008). *A marimbiar. Método OIO para tocar la marimba de chonta*. Cali: Secretaría de Cultura del Valle del Cauca, Fondo Mixto para la Cultura y las Artes del Valle del Cauca, Instituto Departamental de Bellas Artes.

Tobón, R. A. y Ochoa, E. F. (2015). Zully Murillo, cantadora de muchas orillas. *Revista de investigación en el campo del arte*, 10 (16), 94-107. [Fecha de Consulta 15 de Abril de 2021]. ISSN: 2011-3757. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279042458008>

Toro, H. D. (2011). Oralitura y tradición oral colombianas. Revisión de materiales sonoros. *Estudios de Literatura Colombiana*, (29), 267-284. [Fecha de Consulta 15 de Abril de 2021]. ISSN: 0123-4412. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498355934016>

Tovar, P. S., Guevara, M. E. & Jaramillo, C. R. (2014). Representaciones sociales de los jóvenes de contextos rurales de la ciudad de pasto, Colombia frente a los procesos de participación social. *Revista Virtual Universidad Católica del Norte*, 41, 137-154. Recuperado de <http://revistavirtual.ucn.edu.co/index.php/RevistaUCN/article/view/471/993> Tipo de artículo: Investigación científica y tecnológica

Umaña, S. A. (2002). *Las representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión*. Sede Académica, Costa Rica. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) <http://www.efamiliarcomunitaria.fcm.unc.edu.ar/libros/Araya%20Uma%F1a%20Representaciones%20sociales.pdf>

Vanin, A.; Agier, M.; Hurtado, S. T. & Quintín, P. (1999). Imágenes de las "culturas negras" I Pacífico colombiano. Documento de Trabajo no. 40. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar>

Valladares, L., & Olive, L. (2015). ¿Qué son los conocimientos tradicionales? Apuntes

epistemológicos para la interculturalidad. *Cultura y representaciones sociales*, 10(19), 61–101.

Vázquez, H. M. (2017). La educación musical como oportunidad para el aprendizaje de la cosmovisión de los pueblos indígenas en el sistema educativo mexicano: El caso de la Huasteca. *Revista Internacional De Educación Musical*, 5, 103–110. <https://doi.org/10.12967/riem-2017-5-p103-110>

Viveros V. M. (2016) La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación.

Wade, P. (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. (A. González Henríquez, Trad.). Bogotá D.C.: University of Chicago Press.

Walsh, Catherine (2014) Lo pedagógico y lo decolonial, entretejiendo sentidos. Querétaro.

Zabalza, M. Á. (2004). *La enseñanza universitaria: El escenario y sus protagonistas* (2a ed.). Madrid, España: Narcea.

Zambrano, A. E.. (2020). Interculturalidad y educación musical en Colombia. Apuntes para un proyecto áulico. *Revista Conrado*, 16(77), 258-266
<http://scielo.sld.cu/pdf/rc/v16n77/1990-8644-rc-16-77-258.pdf>

Zapata Restrepo, Gloria Patricia y Santiago Niño Morales. 2017. “Diversidad cultural como reto a la educación musical en Colombia: problemas relacionales entre culturas musicales, formación e investigación de la música”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 13 (2): xx-xx. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-2.dccr>

9. Anexos

Anexo 1 Consentimiento Informado

Maestría en Educación

Universidad Pedagógica Nacional



PROYECTO: “Educación musical en Buenaventura: Hacia la inclusividad y recuperación de los valores interculturales e identitarios de la marimba de chonta y la música afro-pacífica”.

Consentimiento Informado para Participantes de Investigación

El propósito de esta ficha de consentimiento es proveer a los participantes en esta investigación con una clara explicación de la naturaleza de la misma, así como de su rol en ella como participantes.

La presente investigación es conducida por MARIA ELENA ANCHICO SOLÍS, de la **Universidad Pedagógica Nacional**. El objetivo principal de este estudio es: Analizar las dinámicas e interacciones existentes de la educación musical en Buenaventura y la forma de recuperar los valores identitarios y culturales de la música afro-pacífica.

Si usted accede a participar en este estudio, se le pedirá responder preguntas en una entrevista en profundidad y una narrativa. Esto tomará aproximadamente 15 minutos de su tiempo. Lo que conversemos durante estas sesiones se grabará, de modo que el investigador pueda transcribir después las ideas que usted haya expresado. También existe la opción de hacer un registro audiovisual y fotográfico de la entrevista si lo acepta, las imágenes formarán parte de la investigación para ser publicadas con fines académicos.

La participación en este estudio es **estrictamente voluntaria**. La información que se recoja será confidencial y no se usará para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación. Su nombre será anónimo en la publicación investigativa si así lo sugiere. Una vez transcritas las entrevistas, las grabaciones se destruirán o eliminarán.

Si tiene alguna duda sobre este proyecto, puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación en él. Igualmente, puede retirarse del proyecto en cualquier momento sin que eso le afecte de alguna forma. Si alguna de las preguntas durante la entrevista le parecen incómodas, tiene usted el derecho de hacérselo saber al investigador o de no responderlas.

Desde ya le agradecemos su participación.

Acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por María Elena Anchico Solís. He sido informado (a) sobre el objetivo del estudio.

Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de este estudio sin mi consentimiento. He sido informado de que puedo hacer preguntas sobre el proyecto en cualquier momento y que puedo retirarme del mismo cuando así lo decida, sin que esto acarree perjuicio alguno para mi persona. De tener preguntas sobre mi participación en este estudio, puedo contactar al investigador al teléfono 3152907766 a la directora de la investigación, profesora Angie Linda Benavidez de la Universidad Pedagógica Nacional al teléfono celular 3132764062.

Entiendo que una copia de esta ficha de consentimiento me será entregada, y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido. Para esto, puedo contactar al investigador a los teléfonos antes mencionados.

Nombre del Participante

Firma del Participante

Fecha

(en letras de imprenta)

Anexo 2 Formato de Entrevistas

ENTREVISTA

DATOS DE LA ENTREVISTA

a) Objeto de la entrevista:

Colaborar con información pertinente para el desarrollo del proyecto de investigación de título: “Transmisión de los Saberes Ancestrales en Buenaventura: Hacia la Recuperación de los Valores Interculturales e Identitarios de la Marimba de Chonta y la Música Afro-pacífica”.

b) Datos del entrevistador

Estudiante: María Elena Anchico Solís. Docente. Candidata para obtener el título de Magister en Educación. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá.

Ciudad y año de las entrevistas: Buenaventura – 2021.

Dirigida a: cantadores(as), cantautores e instrumentistas dedicados a cultivar la música ancestral afro-pacífica colombiana.

ESPACIO PARA SER RESPONDIDO POR EL ENTREVISTADO

➤ **Datos del entrevistado:**

➤ Nombre:

➤ Actividad artística musical:

- Cantante / cantadora
- Instrumentista
- Cantante e Instrumentista
- Cantautor(a)

➤ Ciudad de residencia:

➤ **Fecha en que realiza la entrevista:**

➤ **Confirmar si recibió documento de consentimiento informado con información clara sobre el objeto de la entrevista:**

Preguntas:

1. ¿Qué considera que es la música afro- pacífica?
2. ¿Cómo se transmite la música afro-pacífica?
3. ¿Qué siente y piensa cuando le mencionan la música afro-pacífica?
4. ¿Cómo cree que se logra fortalecer la música afro-pacífica?

NARRATIVA

1. Realiza una narrativa, en torno a la transmisión de la música afro-pacífica.
- Es decir realizar una grabación donde explique ¿Cómo aprendió usted?

NOTA: Las preguntas de esta entrevista serán enviadas por escrito en formato digital Word a través de WhatsApp. Serán respondidas en audio cada una de las respuestas de esta entrevista y posteriormente se reenviarán por vía WhatsApp.

Se realizará grabación de videos y fotografías.

MUCHAS GRACIAS

Anexo 3 Entrevistas

1. ¿Qué considera que es la música afro- pacífica? QMAP

Método de recolección: Entrevistas		
Participantes	Características	Unidad de análisis
EM1	Constructor de instrumentos, músico sabedor tradicional	El término afro viene de un concepto de las etnias del Pacífico, tiene que ver con ese contexto raizal de las comunidades negras. Palenqueras en este caso de que las poblaciones afros han estado asentadas en un territorio del Pacífico colombiano, en el cual gozan de una cultura muy entrelazada con las costumbres del pueblo y la cotidianidad. Por ese mismo entorno se relacionan en lo que tiene que ver con el contexto musical de lo auténtico, lo autóctono. Entonces, esa música llamada afro y al mismo tiempo pacífico es una música muy pacífica y muy cotidiana, entonces por eso lo denominamos afro-pacífico, porque está desde el contexto del folclor tradicional y la relación que tiene ver con las comunidades y los pueblos
EM2	Músico, constructor de instrumentos del Pacífico sur colombiano	La música afro-pacífico o afro-pacífica es una manifestación cultural...es una identidad que tiene, que tenemos los afros en el pacífico...una interpretaciones, son interpretaciones que nos permite poder expresar nuestros sentimientos...eh nuestra cultura, nuestras vivencias de nuestros pueblos. A través de la música expresamos todo lo que vivimos; sí, a través de la música lo contamos y lo que decimos. Entonces considero que la música afro-pacífica hace parte de la idiosincrasia de nuestros pueblos.
EM3	Maestro Folclorista	La música, es como decían nuestros ancestros... un ritual. Un ritual en el cual...en el cual nos cautiva, nos llena de emoción, de alegría, de felicidad, de gusto, de satisfacción...eso es la música del Pacífico
EM4	Cantante y Compositor	Yo considero que la música afro-pacífica es un conjunto de saberes que vienen a reunir una condición de gustos entre todas las regiones que comprenden nuestra Costa Pacífica, no. Por qué nosotros- digamos, por medio de ella podemos expresarnos a nivel de amor, nos podemos expresar a nivel de sentimientos...de...de. También a nivel de... costumbres que nuestros ancestros nos dan, para poder saber que está pasado, tanto en nuestra región o como podemos nosotros llegar a hacer u aporte especial para nuestros jóvenes y niños que vengan digamos de nuestras regiones y que esta música nunca...nunca termine.
EM5	Músico afro-pacífico percusionista	Para mí la música afro-pacífica es la representa, con la que yo me siento... con la que yo me siento activo...eh la música que me tiene donde estoy, con más de 16 años haciendo música, la que me ha permitido estudiar, la que me representa y me ha brindado toda la comunidad que hasta ahora tengo.
EM6	Docente universitario, gestor	Para mí la música a afro-pacífica es el mejor instrumento para transmitir emociones, alegría, tristeza, nostalgia, valores, fortalecer la identidad, el arraigo por la tierra. La música es

	cultural, director de grupo folclórico	un...es un elemento que nos permite...he desde... esa sabiduría ancestral, expresarnos, expresar esas emociones, que tenemos, lo que estamos sintiendo. Cuando hablamos del tema alegre, pues no referimos a espacios de jugas, currulaos, etc. Pero también hay otros elementos de la música como son los chigualos, los alabaos que son un poco más nostálgicos que nos representan tristeza por la partida de ese ser querido. Entonces, pienso que la música del Pacífico nos puede llevar a muchos momentos, alegres pero también a momentos tristes y nostálgicos. Pero es así como vivimos nosotros con nuestros ritmos afro-pacíficos.
EA7	Aprendiz percusionista	Considero que es la máxima expresión del pueblo afro, de acá de la gente del pacífico, que con ella nos identificamos... y pues con ella eh desde el vientre de nuestra madre hasta que morimos; entonces considero que es la máxima expresión de nosotros.
EM8	Interprete de marimba	<i>Es una expresión artística de todas nuestras costumbres y tradiciones que se dan en el territorio, mostrando así una identidad clara. Además considero que el aprendizaje de la música afro-pacífica para el joven, niño o niña es una oportunidad de estar en el escenario diferente que le permitan un aprendizaje integral. La música afro-pacífica para nosotros la que le interpretamos es un estilo de vida que abre muchas puertas, ya que esta nos lleva a múltiples escenarios donde podemos transmitir la misma. Además a ser mejor día día, crecer como personas sin olvidar nuestras raíces.</i>
EA9		<i>La música afro de la región pacífica se manifiesta con una gran variedad de ritmos que nos caracteriza y nos permite alzar nuestra voz, desde un estilo elegante y luchador</i>
EM10	Interprete y compositor de	<i>La música afro-pacífica es una música que ha sido transmitida por nuestros ancestros, en tiempos inmemorables... y ha venido...se ha venido dando de generación en generación. Eh considero que es una música fuente de vida...porque hay... hay una interacción del hombre con la naturaleza, una música donde cantamos o hay esa relación del hombre con...eh los animales, los bosques, la selva, los mares, los ríos...</i>

¿Cómo se transmite la música afro-pacífica? CTMAP

Tabla 2 Código SA

Método de recolección: Entrevistas		
Participantes	Características	Unidad de análisis

EM1	Constructor de instrumentos, músico sabedor tradicional	<i>La música afro-pacífica se transmite de generación en generación y en contextos de intercambio de saberes, es decir, eh se unen los pueblos, se unen los saberes, se unen las personas y luego se comparte ese ejercicio, ese conocimiento y al mismo tiempo se llega a esa unión en el cual se da como relevancia la interpretación y la ejecución entre varios componentes que al final esa unión da un resultado en un trabajo en equipo, lo que son formamos conjuntos y agrupaciones para darlas a conocer.</i>
EM2	Músico, constructor de instrumentos del Pacífico sur colombiano	<i>La música afro-pacífica siempre tradicionalmente se ha venido ligando a partir de nuestros ancestros. Siempre han hecho sus fiestas, celebran sus fiestas digámoslo así “patronales” eh a partir de ahí esas costumbres se van legando con los nuevos renacientes. Hoy precisamente se ha ido legando esa música a partir de que la música del Pacífico ha cogido mucho más fuerza, no. entonces mucho más jóvenes se ven un poco más interesados en querer conocer, en querer interpretar un instrumentos, en querer cantar, bailar, sí.</i> <i>Entonces eso se ha ido trasmitiendo poco a poco. Y que hoy, a través de algunas instituciones que vienen trabajando fuertemente para seguir fortaleciendo la música del Pacífico.</i>
EM3	Maestro folclorista	<i>La música se transmite...ese conocimiento empírico se transmite ejecutando, haciendo el ejercicio como tal en la marcha. Se transmite por números o por onomatopeyas. Esa es la forma de transmitir el conocimiento.</i>
EM4	Cantante y Compositor	<i>La música afro-pacífica se transmite de diversas formas, se puede transmitir con expresiones culturales como dancísticas y expresiones dancísticas tanto haciéndose coreografías para escenarios digamos diferentes clases de público, no. Se puede transmitir también por medio de la ejecución de sus instrumentos típicos. El caso de la marimba de chonta, del bombo, el cununo y el guasá que al reunir condiciones de diferentes e... tipos de elementos que conseguimos en nuestra región, hacemos magia...porque es una magia que se hace para construir canciones de nuestra música afro-pacífica.</i>
EM5	Músico afro-pacífico percusionista	<i>Principalmente a través de nuestros ancestros, de nuestros padres, de nuestros abuelos, eso... la música afro-pacífica viene...la música afro-pacífica viene en las venas Y ahora se está implementando mucho el tema de los apoyos culturales, las escuelas, dirección técnica de cultura de acá de la Costa Pacífica, y por medio de proyectos individuales, lo cual hay personas que les nace y también quieren que más personas aprendan y para hacer sus proyectos musicales y así va aumentando el tema del conocimiento de las música afro-pacífica.</i>

EM6	Docente universitario, gestor cultural, director de grupo folclórico	<i>Pues yo diría que...eh para todos los afrodescendientes un elementos importante en toda esa tradición es la oralidad,, la oralidad que a través de ese conocimiento, ese legado ancestral de nuestros mayores, pues por medio de ella nos tramiten mucha de esa sabiduría, en este caso, la música es uno de esos elemento. A parte pienso que un elementos bien importante aquí en la transmisión de la música afro-pacífico es la imitación... la imitación. No solamente en la música sino también en la danza, Es como el sígame, el imítame, el hágalo como yo, un elemento importante porque es la metodología con la cual nuestros mayores, nos enseñan, nos trasmiten nos llegan esas informaciones que ellos tienen. Realmente, nosotros, especialmente yo, este tema de la música, pues algunos dicen que es porque nosotros tenemos unos oídos bien despiertos, bien, bien... digamos por ese... por ese legado tenemos un oído bien afinado para los ritmos, y entonces pues, a veces uno lo que hace es mirar al otro y a partir de allí ir haciendo las cosas tal y como el otro la está haciendo; y poco a poco se va despertando ese oído musical; y a partir de ahí se van los diferentes ritmos.</i>
EA7	Aprendiz percusionista	<i>Pues la música del Pacífico se transmite de generación en generación. De qué manera se transmite la música del Pacífico? Se transmite como les dije al principio, desde el vientre de la madre. Cuando estamos. Nacemos nuestra madre nos cantan. Y pues siempre hay música cuando nacemos, cuando vamos a la labor cuando se está cocinando, pues básicamente forma parte de nuestra vida diaria. De esa manera se transmite.</i>
EM8	Interprete de marimba	<i>La música afro-pacífica se transmite o se ha transmitido de generación en generación de manera oral, ya que estas son las muestras de los valores representativos de cada uno de los pueblos a nivel cultural. Cabe resaltar que cuando se habla de generación en generación es de ciertas familias que cumplen con este ciclo, que tienen un renombre en el ámbito musical. Hoy en día hay diferentes pasos, ya que el aprendizaje ha sido masivo en temas de música tradicional. Y hoy en día hacemos personas que somos los primeros en nuestra familia en interpretar el instrumento., pero si nos vamos a la raíz de nuestros maestros, llegamos a la conclusión de que siempre han sido de las mismas familias que son representativas de nuestras costa pacífica,</i>
EA9	Aprendiz de música afro-pacífica	<i>La música afro-pacífica se transmite de forma tradicional, comunicando nuestra lucha y nuestras historias ancestrales</i>
EM10	Interprete y constructor de instrumentos	<i>La música afro-pacífica se transmite a través de enseñanzas de maestros a alumno, o de padres a los hijos, o algún tío a los hijos. Donde eh...el maestro o el padre le enseña al hijo, va tocando una pieza musical y el hijo se acerca, le escucha; observa y luego va y reproduce, si... esa enseñanza., Si, capta</i>

	musicales del Pacífico	<i>el sonido, mira las tablas y luego va y practica hasta...eh obtener el sonido que le dice el maestro o el padre hasta que el maestro le dé el aval y le diga esta correcta esa pieza musical que está haciendo.</i>
--	------------------------	--

3. ¿Qué siente y piensa cuando le mencionan la música afro-pacífica? QSPCMMAP

Tabla 3 Código N

Método de recolección: Entrevistas		
Participantes	Características	Unidad de análisis
Entrevistado EM1	Constructor de instrumentos, músico sabedor tradicional	<i>Ese término afro-pacífico y al mismo tiempo musical, lo que penamos es que estamos en un contexto en el cual debemos de...de mantener el equilibrio y no dejar perder lo que es la tradición. Entonces hablando de la terminología...lo que siempre tratamos de mantener vivo es, ese concepto y ese ejercicio de que siempre debemos de mantener vivo lo que es el término eh tradicional y esa habilidad empírica que no se puede perder y al mismo tiempo articularla con el término o concepto académico para que se pueda mantener y algún momento se pueda dar fruto a una investigación.</i>
EM2	Músico, constructor de instrumentos del Pacífico sur colombiano	<i>Buenos yo pienso que...que la música afro-pacífico...eh...inspira. Que la inspiración sale del corazón... eh ...siente uno eso que sale por las venas y lo hace bailar a uno, que lo hace cantar y...lo inspira prácticamente, lo inspira a uno , a que ese sentimiento salga desde el corazón... fluya...sí.. Que salga, que se libere eso que uno lleva por dentro. Entonces, escuchar esa música es algo, ¡guau!</i>
EM3	Maestro folclorista	<i>Eso es algo que...que uno lleva en la sangre...eh se tiene en la sangre, entonces le hierva a uno la sangre. Más cuando se está hablando y de reposo se pasa a ejecutar a la acción como tal, eso le hierva la sangre a uno. Si está triste lo alegra...si está llorando, deja de llorar. Eso es algo muy hermoso, bonito.</i>
EM4	Cantante y Compositor	<i>El sentir es inmenso. Hay veces cuando hemos recorrido por otros países, escuchar uno el sonar de una marimba, eso le hierva la sangre a uno; porque uno está metido y uno sabe que es el golpe de un tambor, de un bombo, que es digamos el sonar de un cununo. Y al reunir todas esas condiciones uno, estar desde lejos...uno siente...uno siente, digamos algo inexplicable que es una amor cada día más por su música.</i>

EM5	Músico afro-pacífico percusionista	<i>La verdad...alegría...emoción, pasión, gustos...siento que la música es como un motivo de hermandad, nos une a todos, es como un conglomerado de cosas muy positivas.</i>
EM 6	Docente universitario, gestor cultural, director de grupo folclórico	<i>Yo diría que inmediatamente nos hablan de la música afro-pacífico lo primero que sentimos es alegría... es alegría porque es la forma de disfrutarlos de gozarnos esos sonidos de mar, de selva, de monte que escuchamos a través de ese instrumento tan melodioso y tan hermoso como es la marimba. Al igual esas voces cadenciosas, alegres, a veces nostálgicas, de nuestras cantadoras, que al ejecutar su guasá que nos transportan a diferentes espacios Y nos llevan a esa alegría, a esa nostalgia, a esa tristeza con esos instrumentos que son sus voces. Entones para nosotros, la música del pacifico es alegría pero también al mismo tiempo es nostalgia. Sí, es tristeza porque según sea el ritmo que estemos tocando también podemos emocionarnos, pero también entristecernos, entonces para nosotros, la música del Pacífico es todo eso.</i>
EA7	Aprendiz percusionista	<i>(risas) juepucha... alegría, eh satisfacción del ser del Pacífico, de tocar esa música, de ser parte de esa herencia. Eh siento que se me eriza la piel al tocarla, al escucharla, al cantarla...hace parte de mí...eso se sienten muchas emociones, mucha...cada vez que la interpreto y cada vez que la escucho.</i>
EM8	Interprete de marimba	<i>El sentir es alegría, por lo que representa la música, es nuestro estilo de vida, es nuestra tradición...y pues, pienso que la música es un instrumento que permite arrebatarse los jóvenes a la violencia; e darles mejor calidad de vida, formando mejores seres humanos. Que no olviden sus raíces, pues la música. La música es eso...es pacífica, es paz; esa paz y alegría que nos da a nosotros a la hora de interpretarla y que transmitimos a todos los que están escuchando.</i>
EA9	Aprendiz de música afro-pacífica	<i>Siento muchas emociones encontradas, siento paz, siento amor, reconciliación. Siento esa satisfacción de alegría... de encontrar esa paz interior. Cuando hay personas tocando esos instrumentos y haciendo música del Pacífico, automáticamente la gente se convierte en paz en armonía, automáticamente forma una unión, una familiaridad entre todas las personas.</i>
EM10	Interprete y constructor de instrumentos musicales del Pacífico	<i>Cuando mencionan la música afro-pacífica siento mucha emoción, alegría, felicidad, relajación y desafíos. Desafíos porque debemos seguir enseñando; buscando alternativas de aprendizaje para que continúe perdurando este legado que nos han dejado nuestros ancestros.</i>

Método de recolección: Entrevistas		
Participantes	Características	Unidad de análisis
EM1	Constructor de instrumentos, músico sabedor tradicional	<i>Eh, pudiendo llegar a unos convenios de interactuar y trabajar en equipo, es decir, eh... unir varios componentes de parte tradicional y poder armar o los gremios para que podamos hacer en algún momento investigaciones, podamos hacer convenios de relevancia para que no se nos pierda el ejercicio y de esa manera podamos mantener fortalecido ese entorno en el cual más adelante nuestros renacientes puedan encontrar un fruto para que ellos puedan seguir con el legado y así se pueda mantener fortalecido.</i>
EM2	Músico, constructor de instrumentos del Pacífico sur colombiano	<i>La música afro-pacífica se puede fortalecer a través de instituciones interesadas...eh... eh querer que esto prospere, no... que prospere, con que estos muchachos renacientes puedan recibir ese legado. En recibir he... esa...digámoslo así, ese elemento tan importante que nos identifica, si como es la música...y que a través de las instituciones...eh instituciones públicas y privadas, creo que se puede trabajar. A través de la Casa de la Cultura, se puede trabajar ese tipo de música para que estos se siga legando. Sí se siga fortaleciendo. Eventos... he...hoy, eventos. Pues el festival, siempre hablo del Festival del Pacífico, siempre ha sido un evento que ha llevado a la música del Pacífico a un nivel bien alto. Y me refiero a que se escuche más... que la gente en el país, no solamente el país sino a nivel internacional, conocieran...conocen hoy la música del Pacífico.</i> <i>Entonces a través de estas instituciones, esos festivales, a través de plataformas. A través de grabar, de poder hacer proyectos auditivos, que permitan que esta música salte o rompa fronteras y que sea conocida y que sepan que en Colombia, en la región del Pacífico se hace música afro.</i>
EM3	Maestro folclorista	<i>Una de las maneras de fortalecer, es que haya apoyo, que haya más... eh más participación en los diferentes escenarios que da la vida en la ciudad o el pueblos donde esté...de evento como tales más diferentes más de seguidos, que esto no quede pues en el olvido, no caiga no se muera.</i>
EM4	Cantante y Compositor	<i>Uno logra fortalecer la música afro-pacífica llevándola a otros estados, no. no dejándola solamente en la parte empírica sino que irla de una vez combinando con la parte dramatical pero lógica a nivel musical, ahí nosotros podemos tener un aporte para que nuestra música valla poco a poco creciendo y no se quede digamos solamente en el olvido o solamente en el saber ancestral sino que avance, así como los otros ritmos a poder</i>

		<i>llegar digamos a actividades que se están haciendo y así como el maestro Candelario que y ha tenido una bonita música cantándole al amor igualmente hay muchas agrupaciones en nuestra región,</i>
EM5	Músico afro-pacífico percusionista	<i>Para mí la música del pacífico se fortalecería más si hubieran más oportunidades, a pesar de que ha habido eventos los cuales han ayudado para un repunte la música afro-pacífica, toda vía falta más, todavía falta más a nivel local, a nivel nacional. Todavía faltan eventos y situaciones que ayuden a fortalecer. Capacitaciones las cuales, eh... sirvan para qué. Por ejemplo los directores de los grupos sepan cómo vender sus grupos. Como... como...como ayudar a que los grupos no se queden como grupos zonales sino que se expandan por todo el mundo.</i>
EM6	Docente universitario, gestor cultural, director de grupo folclórico	<i>Pues para mí, importante son las escuelas de formación. Las escuelas de formación son muy importantes para seguir cultivando, llevando a todos los lugares...a los lugares más recónditos esta música del Pacífico sur colombiano, que hoy ya no es música solamente del Pacífico sino música colombiana. Ya esta música no es solamente de nosotros, es música colombiana, por eso se crean los PES - los Planes Especiales de Salvaguarda, para que todos salvaguardemos, cultivemos este tipo de manifestaciones, por eso Colombia es un país de regiones, Colombia es un país pluriétnica y multicultural. Ósea que esta música ya no es sólo de los hombres y mujeres de Pacífico, sino que también es una música en la cual todos los colombianos debemos de cuidar y de fortalecer. Entonces, las escuelas son un elemento muy importante, porque a partir de las escuelas le podemos llevar a nuestros niños a los jóvenes, a los mismos mayores estos diferentes ritmos que hoy nuestras agrupaciones interpretan y que nos van legando nuestros mayores y que a través de ese encuentro entre los jóvenes y los mayores podemos ir legando esa información; podemos ir multiplicando esa información, porque los jóvenes están muy dispuestos a aprender. Entonces para mí, las escuelas de formación son un elemento básico para continuar con este legado.</i>
EA7	Aprendiz percusionista	<i>Yo creo que... enseñarlas, enseñarlas en la escuela a nuestros niños igual como lo hicieron a nosotros y que sea parte de nuestra vida diaria y que también se pueda implementar en los colegios, en las escuelas. Que haya más escuela de música. Eso no permite que nuestra cultura no se muera y podamos fortalecerla; llevarla mucho mucho más allá, mucho muchos años a través de ellos.</i>
EM8	interprete de marimba	<i>La música afro-pacífica se lograría fortalecer generando escuelas, escuelas para traer más jóvenes, niños y niñas interesados en conocer e interpretar a música, apoyo para generar proyectos productivos de tener una amplia gama de</i>

		<i>músicos en Buenaventura, hoy en día los proyectos ...que se dan o se presentan para Buenaventura a nivel musical...pues no llegan a las personas del territorio en su mayoría, por no decir todos, se hace afuera y cuando llegan aquí, los pocos que llegan siempre le apestan a otros géneros a nivel musical, Necesitamos más apoyos y más escuelas que permitan una producción masiva de músicos tradicionales, que pueda seguir transmitiendo nuestra bella música tradicional y que la gente pueda ver lo bello de la cultura afro-pacífica de música y su cultura.</i>
EA9	Aprendiz de música afro-pacífica	<i>Alzando nuestra voz, de enseñarle a niños y jóvenes la importancia de la tradición. Teniendo la capacidad de resistir y sobrellevar nuestras tradiciones.</i>
EM10	Interprete y constructor de instrumentos musicales del Pacífico	<i>La música a se logra fortalecer a través de...eh enseñanzas de nuestros mayores, primero que todo, los mayores de edad que tienen esa música autóctona si, que la conservan pura, si...; a través de la enseñanza de...en los mayores hacia los más jóvenes, donde los abuelos o los tíos puedan enseñarles a los sobrinos a los a los nietos También a través de las escuelas, si ...a través de las escuelas, instituciones, colegios</i>

Narre ¿Cómo aprendió usted la música afro-pacífica

Método de recolección: Entrevistas		
Participantes	Características	Unidad de análisis
EM1	Constructor de instrumentos, músico sabedor tradicional	<i>Entorno de lo que es la transmisión de la música afro-pacífica, hablamos del concepto de lo que es el aprendizaje no...de cómo se ...cómo se comienza con esa habilidad tradicional empírica, de cómo se aprende, en este caso hablamos de lo primero que se realiza en los pueblos en la costas del Pacífico, hablando de la parte ejecutiva de lo que tiene que ver con los instrumentos. Por ejemplo tenemos la parte de fabricación que es una de las partes más tradicionales pero también tenemos la parte de ejecución que es una de las formas como...como el músico empieza a transmitir su conocimiento, pero al mismo tiempo eso tiene un marco histórico en el cual tiene que ver con un legado ancestral y eso está enmarcado en la forma como comenzamos desde el campo, desde la raíz y es conservando nuestro instrumento. Conservando esos saberes de una manera empírica en el cual podemos mantener ese legado y lo podemos mostrar, este caso, tocar por ejemplo el cununo (muestra los diferentes toques).</i>
EM2	Músico, constructor de	<i>Yo aprendí por ejemplo a tocar los instrumentos...eh siguiendo el legado de los antepasados, de mis viejos. Mi papá por ejemplo era un músico, era un cultor que celebraba las fiestas</i>

	instrumentos del Pacífico sur colombiano	<i>tradicionales de la comunidad y en ese entorno yo puede interesarme por el arte. Comencé primero yendo a las fiestas que celebraban, los arrullos...</i>
EM3	Maestro folclorista	<i>Yo aprendí contándole los golpes...eh...como era un hombre, un hombre invidente el maestro toño. Me tocó aprender contándole los golpes a las tablillas y de esa forma aprendí a tocar marimba.</i>
EM4	Cantante y Compositor	<i>Aprendí a través de mi abuelo. Lo vía y practicaba. Cuando crecí, me preparé y mis conocimientos pasaron de lo empírico a lo académico.</i>
EM5	Músico afro-pacífico percusionista	<i>Aprendí a tocar música afro-pacífica... afrocolombiana...Por medio de una amigo, más o menos unos 15, 16 años... eh cosa de muchachada, él tenía un conocimiento de la música y quería armar un grupo y me enseñó a arrullar en un bombo...me enseñó a arrullar en un bombo... y pues cuando me enseñó eso a arrullar o apagar -le decíamos eso nosotros en un tiempo- que era el que la acompañaba al bombo macho, ya después cuando empezamos a ir tocando, ya después fui conociendo los otros instrumentos y con eso fui aprendiendo a interpretar otros instrumentos.</i>
EM6	Docente universitario, gestor cultural, director de grupo folclórico	<i>Yo realmente aprendí imitado a mis mayores...imitando a músicos que para ese momento tenía cuando ingresé al grupo folclórico Pascual de Andagoya, institución educativa de donde me gradué de bachiller. Eh...había un señor sujeto X (ya fallecido), el cual tocaba dentro del grupo y pues yo ingresé al grupo. Me interesaba más que todo en el tema de la danza... lo primero que empecé a tocar fue el bombo arrullador, ya después aprendí a tocar el guasá. El instrumento que me ha dado más difícil es la marimba...</i>
EA7	Aprendiz percusionista	<i>Pues como les digo...eh..umm desde un principio pues ahí aprendí unas canciones no sé cómo me las aprendí, creo que fue en el transcurso del tiempo... ver cantar a mi mama y entre otros...en los arrullos , y mirar como tocaban los viejos y empezar a imitarlos, luego pues a un tiempo determinado empezaron a enseñarle a uno. Hay que resaltar que los viejos, las personas que sabían tocar, eran muy mezquinos con su música y pues tuve el privilegio de que me enseñaran y se hacía todo teórico práctico. En la práctica, en los cantos...hay que golpear así... hay que hacerlo así de esa manera. Y así pues, lo fui afianzando y luego pues al ingresar a algunas agrupaciones fui aprendiendo otras cosas, como agrupaciones de danzas, agrupaciones en los arrullos. Así logre aprender... así logré aprender Básicamente de manera tradicional transmitidas por las personas mayores.</i>

EM8	interprete de marimba	<i>Tuve como maestro a sujeto X, Fue un proceso muy tradicional, fue un proceso muy oral. Comencé con el maestro sujeto...Ya después se fueron generando otros procesos. Recibí clases de maestro sujeto X... Mi proceso a nivel tradicional fue un poco más lento, a mí se me hizo un poco más complejo, pero poco a poco. Ya estoy un tema más académico. He podido estar en las dos puntas del aprendizaje, lo tradicional y lo académico, eso me permite tener un desarrollo más versátil, versátil en la marimba.</i>
EA9	Aprendiz de música afro-pacífica	<i>Aprendí de varios maestros, todos ellos aprendieron dentro de sus familias. Eran muy buenos en lo suyo. A mí me ha gustado mucho el folclor del Pacífico y decidí aprender primero sólo, luego me matriculé y desde allí he ...he estado en búsqueda de esa perfección.</i>
EM10	Interprete y constructor de instrumentos musicales del Pacífico	<i>Bueno yo aprendí a tocar la música en Guapi (Cauca), tuve la dicha un maestro, mi maestro se llama sujeto X y con él inicié primero a tocar los ritmos tradicionales del Pacífico: bombo, cununo, guasá y marimba y hacer el instrumento marimba. También tuve la dicha pues de estar allí al lado de sujeto X, también hay otros maestros....sujeto x y sujeto X donde yo también iba y aprendía conocimiento de ellos, pero era un conocimiento donde ellos eh... tocaban la pieza musical, también le decían denle esta tabla de notas y uno iba, luego iba y practicaba en la casa, así poco a poco hasta que fui captando y aprendiendo los ritmos tradicionales nuestros del Pacífico.</i>

Anexo 4 Tablas reducción de datos QMAP. Código TI

Método de recolección: Entrevistas	
Participantes	Datos reducidos
EM1	Raizal de las comunidades negras palanqueras. Lo auténtico, lo autóctono. Es una música muy pacífica y muy cotidiana. Folclor tradicional. Comunidades y pueblos.
EM2	Manifestación cultural. Es una identidad afros en el pacífico. Ooder expresar nuestros sentimientos... cultura, vivencias de nuestros pueblos. Idiosincrasia de nuestros pueblos.
EM3	Un ritual. Nos llena de emoción, de alegría, de felicidad, de gusto, de satisfacción.
EM4	Conjunto de saberes. Condición de gustos. Podemos expresarnos a nivel de amor, de sentimientos, costumbres. Nuestros ancestros
EM5	Lo que yo me siento activo. Me tiene donde estoy. Me ha permitido estudiar. La que me representa.
EM6	Instrumento para transmitir emociones, alegría, tristeza, nostalgia, valores. Fortalecer la identidad, el arraigo por la tierra. Sabiduría ancestral. Expresar esas emociones, Momentos, alegres. Momentos tristes y nostálgicos.
EA7	Máxima expresión del pueblo afro. Con ella nos identificamos... Viene del vientre de nuestra madre. Es la máxima expresión de nosotros.
EM8	Expresión artística de todas nuestras costumbres y tradiciones que se dan en el territorio. Una identidad clara. Es un estilo de vida que esta nos lleva a múltiples escenarios. Crecer como personas sin olvidar nuestras raíces.
EA9	Nos caracteriza y nos permite alzar nuestra voz

EM10	Es una música que ha sido transmitida por nuestros ancestros. Se ha venido dando de generación en generación. Fuente de vida. Relación del hombre con los animales, los bosques, la selva, los mares, los ríos.
------	---

Fuente: elaboración propia

Tabla 5 Entrevista CTMAP. Código: SA

Método de recolección: Entrevistas	
Participantes	Datos reducidos
EM1	Se transmite de generación en generación. Intercambio de saberes. Se unen los pueblos, se unen los saberes, se unen las personas. Un trabajo en equipo.
EM2	A partir de nuestros ancestros. Siempre han hecho sus fiestas. Se van legando con los nuevos renacientes. Entonces eso se ha ido transmitiendo poco a poco.
EM3	Ese conocimiento empírico se transmite ejecutando, haciendo el ejercicio como tal en la marcha. Se transmite por números o por onomatopeyas.
EM4	Con expresiones culturales como dancísticas y expresiones dancísticas. Por medio de la ejecución de sus instrumentos típicos.
EM5	Principalmente a través de nuestros ancestros, de nuestros padres, de nuestros abuelos. Viene en las venas.
EM6	La oralidad. Legado ancestral de nuestros mayores. La imitación. Poco a poco se va despertando ese oído musical;
EA7	Se transmite de generación en generación. Desde el vientre de la madre. Nuestra madre nos canta. Cuando se está cocinando, Forma parte de nuestra vida diaria.
EM8	Transmitido de generación en generación de manera oral. Primeros en nuestra familia.
EA9	Se transmite de forma tradicional
EM10	A través de enseñanzas de maestros a alumno, o de padres a los hijos, o algún tío a los hijos. Escucha; observa y luego va y reproduce. Capta el sonido. Práctica.

Fuente: elaboración propia

Tabla 6 QSPCMMAP. Código N

Método de recolección: Entrevistas	
Participantes	Datos reducidos
EM1	Mantener el equilibrio y no dejar perder lo que es la tradición. Mantener vivo lo que es el término eh tradicional y esa habilidad empírica.
EM2	Inspira. Sale del corazón. Sale por las venas. Hace bailar. Hace cantar. Inspira. Sentimiento salga desde el corazón,
EM3	Eso es algo que...que uno lleva en la sangre. Eso es algo muy hermoso, bonito.
EM4	Eso le hierve la sangre a uno. Uno siente algo inexplicable. Amor cada día más por su música.
EM5	Alegría, emoción, pasión, gustos. Un motivo de hermandad, nos une a todos, es como un conglomerado de cosas muy positivas.
EM6	Alegría. Disfrutarnos de gozarnos esos sonidos de mar, de selva, de monte. Escuchamos a través de ese instrumento tan melodioso y tan hermoso como es la marimba. Nostalgia. Tristeza.
EA7	Alegría, eh satisfacción del ser del Pacífico. Siento que se me eriza la piel. Se sienten muchas emociones

	El sentir es alegría. Es nuestro estilo de vida, es nuestra tradición. Es paz; esa paz y alegría
EA9	Siento muchas emociones encontradas. Paz. Amor. Reconciliación. Satisfacción de alegría.
EM10	Emoción. Alegría. Siento que estoy en mi ambiente natural. Siento mucha paz. Mucha armonía.

Fuente: Elaboración propia

Tabla 7 Entrevista CCLFMAP. Código IC

Método de recolección: Entrevistas	
Participantes	Reducción de datos
EM1	Eh, pudiendo llegar a unos convenios de interactuar y trabajar en equipo
EM2	A través de instituciones interesadas. Instituciones públicas y privadas. Casa de la Cultura. Eventos... festival, Festival del Pacífico
EM3	Que haya apoyo, que haya más... eh más participación en los diferentes escenarios.
EM4	No dejándola solamente en la parte empírica sino que iría de una vez combinando con la parte dramática. Poder llegar digamos a actividades en nuestra región.
EM5	Se fortalecería más si hubieran más oportunidades...nivel local, a nivel nacional. Capacitaciones.
EM6	Las escuelas de formación son muy importantes. Llevando a todos los más recónditos esta música del Pacífico sur colombiano. Los Planes Especiales de Salvaguarda.
EA7	Enseñarlas en la escuela a nuestros niños. Que sea parte de nuestra vida diaria. Que hayan más escuela de música.
EM8	Generando escuelas. Proyectos productivos de tener una amplia gama de músicos. Necesitamos más apoyos y más escuelas que permitan una producción masiva de músicos tradicionales.
EA9	Enseñarle a niños y jóvenes la importancia de la tradición.
EM10	A través de...eh enseñanzas de nuestros mayores. A través de las escuelas, instituciones, colegios.

Fuente: Elaboración propia

Tabla 8 Tabla CAU. Código AM

Método de recolección: Entrevistas	
Participantes	Reducción de datos
EM1	Conservando esos saberes de una manera empírica en el cual podamos mantener ese legado y lo podamos mostrar.
EM2	Siguiendo el legado de los antepasados, de mis viejos. Mi papá yo puede interesarme por el arte. Comencé primero yendo a las fiestas que celebraban, los arrullos.
EM3	Yo aprendí contándole los golpes a las tablillas y de esa forma aprendí a tocar marimba.
EM4	Aprendí a través de mi abuelo Cuando crecí, me preparé y mis conocimientos pasaron de lo empírico a lo académico.
EM5	Por medio de un amigo. Tocando, ya después fui conociendo los otros instrumentos y con eso fui aprendiendo a interpretar otros instrumentos.
EM6	Aprendí imitando a mis mayores...imitando a músicos. Ingresé al grupo folclórico
EA7	Fue en el transcurso del tiempo... ver cantar a mi mamá. Mirar como tocaban los viejos y empezar a imitarlos. Fui aprendiendo otras cosas. Básicamente de manera tradicional transmitidas por las personas mayores.

EM8	Tuve como maestro a sujeto X, Fue un proceso muy tradicional, fue un proceso muy oral. Mi proceso a nivel tradicional fue un poco más lento. Ya estoy un tema más académico. He podido estar en las dos puntas del aprendizaje, lo tradicional y lo académico.
EA9	Aprendí de varios maestros, todos ellos aprendieron dentro de sus familias. Me matriculé. He estado en búsqueda de esa perfección.
EM10	Tuve la dicha un maestro. Yo también iba y aprendía conocimiento de ellos. Luego iba y practicaba en la casa.

Fuente: elaboración propia

Anexo 5: Autobiografía

10. Ecos del pasado, ventana del futuro

Entorno Familiar

Aquí, ahora... me contaron... Una mañana de enero del 86, que a mi madre le realizaron un examen de sangre, tenía dos meses de embarazo, le hicieron ecografía, pero nunca le dijeron si iba a ser niño o niña. Llegó el día y el parto fue natural, me recibió un médico y una enfermera pariente de mi mamá. ¡Alegría!, ¡nacé niña!, mis padres contentos porque fue sin contratiempos, en buena condición de salud. Nací un viernes 15 de agosto de 1986 a las 8:45 pm, en el hospital San Francisco de Asís, zona urbana del municipio de Guapi.

El 15 de agosto, se celebra por parte de la religión católica la “Asunción de la Virgen”, una religiosa que presenció mi nacimiento sugiere, me llame María, y el nombre Elena fue elección de mis padres. Por 15 días fui asistida por mi abuela materna. Cuenta mi mamá que, “la ilusión de tener una hija mujer era tan grande, que me esperaban con agrado”. Cuarta hija, del matrimonio de mis padres, la única mujer.

Generacionalidad, Convivencia y Paisaje Sonoro

Mi padre, Santiago Anchico Segura nació el 23 de mayo de 1954 en una casa ubicada en la vereda Sansón. Por su parte, mi madre Albertana Solís Cuero nació el 19 de marzo de 1953.

Mi abuelo paterno se llamaba Marcelino Anchico Obregón, pescador y agricultor, vivía a orillas del mar Pacífico en un lugar llamado la Playa de los Obregones. Mi abuela Venicia Segura Angulo; dos pobladores afrodescendientes con rasgos característicos físicos indígenas, desarrollaban prácticas y costumbres de ambas etnias donde primaba el respeto y la complicidad. Un recuerdo bonito por parte de mi abuela paterna, Venicia, que mientras murmuraba o cantaba una que otra tonada, preparaba unos tamales de masa de plátano o maíz y sudado de piángua o camarones.

Mi abuela materna Bernardina Cuero y mi abuelo materno Wenceslao Solís, pareja de Afrodescendientes guapireños, cultivadores de la tierra, principalmente estaban dedicados a la cosecha de arroz, coco, plátano, maíz y palma africana. Trabajaron en el Valle del Cauca cortando caña para comercializarlo, dejando sustento diario para sus hijos.

Recuerdos innumerables vienen a mi mente de parte de mis abuelas, de las delicias que realizaban en fogón de leña: mazamorra, envueltos, arepas de maíz, dulces de maíz “birimbí y casabe”. Son incalculables las horas que mi abuela y mi madre dedicaron al cuidado de la familia, ardua labor por lo que considero son las que llevan el control del hogar desde sus inicios y continúa al ayudar a formar vidas futuras centradas en: el reconocimiento, respeto, superación, amor propio por todos los demás, estrategia que logra gracias a innumerables diálogos alrededor de la mesa del comedor ubicado en el centro de la casa, mientras disfrutábamos de los alimentos que con tanto amor nos preparaba o mejor aún al calor, cenizas y humo del fogón.

Al visitar la casa de mi abuela materna, Bernardina, vivenciaba música de laboreo permanentemente, arreglar el arroz de forma artesanal en pilón de madera con azotes, la molienda del maíz en piedra, el partir la leña con hacha y machete para suministro del fogón

que ardía con fuerza, mientras se cocinaba la mazamorra, dichos, refranes por doquier. En todo ese trasegar de costumbre, la música vivía permanente e impregnada de olores y sabores. Prácticas que se palpan a través de la experiencia. “Aprendizaje significativo” a través de formas de abordar una educación permeada por la magia de la “oralidad”.

Tanto mi padre como mi madre nacieron en sus casas con ayuda de una partera llamada Liberata García, que en ese entonces era reconocida y aprobada por la comunidad por sus conocimientos respecto al tema. Cuentan mi madre y mi padre que sus ombligos fueron enterrados debajo de la casa donde vivían junto con la placenta. Las casas donde habitaban, quedaban a orillas del río Guapi, eran casas “palafitales”.

Una hermosa vida entre hermanos, vivíamos en una casa grande de concreto realizada por mi padre, en su labor u oficio de albañilería y carpintería, con un solar al frente y un terreno atrás o finca donde criábamos aves de corral, cerdos y conejos; además disfrutábamos delicias de la tierra que mamá y papá habían sembrado (coco, papachina, guayabas, bacalao, chocolate, chontaduro, guamas, pomarrosa, naydí, naranjas) era y continua siendo un bello paraíso para habitar.

Recuerdos de infancia, placeres y miedos

Recordar lo que fue mi infancia es un ejercicio emocionante, del que puedo resaltar varios sucesos significativos que con agrado les voy a contar: primero me permito resaltar el amor, los cuidados y consejos de mi madre, ir a la plaza de mercado con mamá y papá toda una experiencia, un viaje en el que se conocían los modos de vida a través de la gastronomía y el comercio.

Lo mágico y misterioso de la humedad selva, de inigualables tonalidades verde al lado del río enorme, profundo, único medio para transportarnos con las veredas y municipios cercanos. Subir con mis hermanos a elevados árboles del solar de la casa a recoger frutas en tiempo de cosecha. Visitar la familia o casa de las abuelas y abuelos con quienes se compartían alimentos representativos del Pacífico. En Navidad qué magnífico era levantarnos a las 3 de la madrugada para llegar a la misa de aguinaldos con los vecinos, recorrido en el que los arrullos hacían presencia de manera permanente, bombo, cununo, guasá, cantaoras, pólvora, villancicos acompañaban nuestro camino a la iglesia.

Al salir la aurora que antecedió la presencia solar nos acompañaba de regreso a casa, para continuar con las labores o completar la jornada de sueño.

En la tarde, Jugar bajo la lluvia con mis amigos de infancia, reunirnos chicos y grandes para: cantar, contar cuentos, anécdotas bajo la luz de la luna o de algunas velas. Cuando la planta que suministraba la energía eléctrica no funcionaba por falta de combustible.

El peor susto que tuve en mi infancia fue con un collar que vi en la finca, me fui sola a recoger pomarrosa, en aquella labor me impresionó al observar un collar hermoso de muchos colores, el cual corrí a recoger para que adornara mi cuello, ya a punto de levantarlo me sorprendió una cabecita ovalada con los ojitos cerrados, ¡que sorpresa! Era una serpiente, se encontraba de siesta sobre una hoja redonda verde, verde. “¡maaaaa! , ¡maaaaa! U u u una culebra”. Llegué en cuestión de segundos a la casa gritando a media lengua, mi madre se asustó y corrió a ofrecerme un vaso con agua glu, glu, glu zchiiiiii.

“¿Cuéntame? ¿Dónde la viste?” Preguntó mi mamá. Allí debajo del árbol de pomarrosa, esta sobre una hoja verde, yo iba a ponérmela en el cuello, era pequeña. ¡Ahhhh! Pero venenosa contesta mi mamá. Recuerdo que duré mucho tiempo sin asomarme a ese árbol. Y a los días mi papá rosando encontró la serpiente de muchos colores que me había impresionado al mirar.

Características de la época donde instalo mi experiencia de infancia

Las mañanas en el barrio comenzaban con el sonido de los gallos y gallinas que teníamos en casa, pasando a un radio que colocaban al lado de la casa por un vecino para escuchar las noticias regionales y nacionales. Al salir a la puerta nos saludábamos con los vecinos que pasaban a realizar sus labores.

El barrio “el Jardín” donde me críe, conformado por casas independientes de concreto, de un piso que, aunque separadas estaban, convivíamos el día a día cordialmente, compartiendo con amigos o conocidos. Una vida comunitaria privilegiada, de este lugar muchos recuerdos “de calle” como: enseñanzas, reglas, convivencia, advertencia de peligros, costumbres entre vecinos “un saludo, estrechar la mano, acompañar para celebrar la llegada de un angelito, mil celebraciones entre esas la navidad, la despedida de un ser querido”.

Hacia las nueve de la mañana, pasaban los vendedores ambulantes, pescado, gallina, queso, coco, hierbas aromáticas de la región. Me llamaba la atención la forma con la que con agrado anunciaba sus productos, acentuando las palabras del producto que ofrecían. Trabajo informal más que formal, educación para algunos pocos niños y niñas, posibilidades económicas para sustento diario escasas.

A pesar de las dificultades —como no contar con agua potable (no hay acondicionamiento de un acueducto), las vías de acceso terrestres son inexistentes, se carece de un alcantarillado, una planta de tratamiento de aguas residuales, energía permanente— la alegría siempre estuvo presente en la comunidad, en mí crecer dentro de este grupo humano. Esta alegría se veía reflejada en las formas de celebración de fiestas.

Mágico que en todas estas celebraciones estuvieran permeadas de música, cantos, relatos, narrativas que iban y venían permanentemente. Que siempre estuvieron ahí pero que en ocasiones no les damos un sentido, y que a la larga van construyendo un bloque de identidad enorme. Las celebraciones religiosas eran parte importante de la vida en sociedad, se celebraban rituales funerarios para niños y adultos. El ritual de los niños se llamaba “Chigualo”, en el cual, cantando se realizan juegos y rondas infantiles. El ritual de los adultos recibía el nombre de “velorio” en el cual se cantan alabados por todos los asistentes.

La sonoridad y el ambiente festivo del barrio eran cambiantes, de lunes a jueves era silencioso, pero entre viernes, sábado y domingo, en horas de la mañana comenzaban a sonar los equipos de sonido. Algunos vecinos sacaban los bafles de sus casas que con alto nivel de volumen emocionaban a los otros con música que por lo general habían coincidencias en el gusto por la salsa, timba, currulao, entre otros. La noche continuaba con la dinámica de la tarde, hasta el día siguiente las vecinas comentando carencias de sueño por el ambiente sonoro.

Sonido, magia y color

Nuestra casa estaba conectada por el frente y por detrás con la casa de la vecina Gladys Ríos, la hija del maestro Guillermo Ríos Benítez, un hombre con mucha sabiduría ancestral,

pescador, intérprete y constructor de marimba de chonta, quien llegó a vivir con su hija en 1990, cuando escasamente cumplía mis 4 añitos. De quien aprendí a entregar con amor lo que se tiene, lo que se conoce, lo que se hereda, un sentido para vivir sin apegos. Me llamaba la doncellita.

Con el conocí de cerca una marimba de chonta permitiéndome acercarme a este instrumento catalogado en época de la colonia como demoniaco y que además las mujeres no interpretaban. Al pasar de los años fui comprendiendo sus particularidades especiales de pasearse por las 24 teclas que tenía su marimba para producir una revuelta con sentido, corazón y nombre propio, más uno que otra “maña” para afinar cada tecla y cada tubo de bambú. Desde luego y privilegiada de esa forma particular de aprender y enseñar de las comunidades afros e indígenas “la oralidad” y “La escucha”.

Mi primera presentación al público fue un 31 de octubre, año 1993, celebración de brujas. Fui invitada con mi marimba al parque principal de Guapi para interpretar 4 bordones o patrones ritmo armónico que había aprendido con el maestro Guillermo en mi primera marimba que me construyeron mi padre, mi hermano y el maestro Guillermo. Una marimba de una de las maderas más finas que produce la selva pacífica “chachajo” instrumento que acompañó mi infancia por casi 10 años. De mis mayores gustos, la mejor forma de pasar el tiempo libre, a falta de energía para ver televisión.

Televisión en familia y comunidad

Blanco/negro, con interferencia aparecía la imagen que se hacía cada vez más nítida al mover una antena de aire que salía de los techos de las casas donde había televisor, en mi casa nos reuníamos para ver el programas de televisión, “dejémonos de vainas” un retrato con humor

a familia de clase media bogotana que a pesar de todo suceso mostraba siempre el lado positivo de la vida. Sábados felices, una rutina de humor que ofrece comedias, cuenta chistes, parodias los sábados en la noche. Hombres de Honor' serie en la que relataban historias estremecedoras de soldados del Ejército Nacional de Colombia.

De la eliminatoria para el campeonato mundial de Futbol 1994, recuerdo ese gran día que la selección de Colombia, con jugadores titulares y recordados como Freddy Rincón, Faustino Asprilla, Óscar Córdoba, Carlos Valderrama le ganó con 5 golazos a Argentina que no alcanzo a marcar esa vez. Resultado histórico y perfecto que dio a la selección la clasificación. Felicidad para todos en el barrio, motivo para organizarnos y ver con toda la comunidad los partidos que en su mayoría se presentaban en horas de la mañana, a falta de energía, tocaba ir a cargar una batería de auto para conectar el pequeño televisor de 12 pulgadas, color rojo, que montábamos en un armario para que los casi 50 espectadores pudieran observar. El árbitro con un álgido sonido “pito” daba inicio al partido, inmediatamente un silencio se tomaba el lugar, todos corrían tras un balón con sed de marcar un gol.

Escuela, educación institucional

Los recuerdos de educación institucional, están ubicados desde los 2 años cuando comenzó mi proceso de escolarización en el Hogar Infantil “Tío Guachupecito”, una institución que se encargaba de la atención y el cuidado de aproximadamente 120 niños entre 1 y 5 años, este establecimiento educativo estaba apoyado por el Instituto Colombiano de Bienestar familiar (ICBF) y la Asociación de Padres de Familia, ubicado cerca de casa. De este centro recuerdo a mis maestros y maestras, algunos amigos, las siestas grupales que realizábamos diariamente y de las actividades que estaban relacionadas con el canto y la expresión corporal. Canciones como

“El chocolate es un santo”, “Los monos”, pintura, manualidades e infinidad de juegos de mesa y de salón, era especial asistir ahí, mi primer encuentro de socialización y armonía colectiva en un centro de educación avalado por el Estado colombiano.

La siguiente etapa inició a los 5 años, en preescolar con las maestras Carlina y Amelia. Recuerdo su paciencia al abordar la enseñanza de la lectura y escritura, luego, a los 7 años la primaria en el colegio San José que ofrecía educación en niveles: de Preescolar, Básica Primaria, Bachiller Técnico Especializado en Agropecuaria. A manera de conclusión, al contar mi historia de vida encontré aciertos, cosas que yo no recordaba, fue un encuentro con lo que vivo en este momento y que para una comprensión centrada en el presente cuento en estas últimas líneas que aparecen a continuación.

Terminado el bachillerato, en el año 2004 un encuentro con un universo de diferencias incalculables se aproximaba, comenzando por el traslado a una ciudad diferente. La Universidad del Cauca ubicada en Popayán, siendo esta la capital de los tres municipios que hacen parte de la costa pacífica caucana Guapi, Timbiquí y López del Micay. Un lugar diferente, personas diferentes, clima diferente, sin mi familia, una pedagogía diferente, un currículo diferente, el lugar de la diferencia y al otro lado de la montaña de mi lugar de origen. Aquí pasé momentos mágicos, en cada salón, clase o experiencia universitaria. No conocía lo que era el aprendizaje significativo, pero aquí ocurría y en su momento hasta en la actualidad es parte de mi vida como maestra y estudiante posgradual, todo un ir y venir por varias pedagogías en donde ha estado siempre en profundo diálogo la oralidad, la no oralidad, la escucha, el ruido, las carencias, ausencias y las capacidades.

En clases de gramática y solfeo hacía uso de las comparaciones cuando leíamos los ejercicios en compás de 2/2 y 4/4, me imaginaba cantando bunde, en 3/4 me imaginaba tocando pasillo negro, en 6/8 currulao, patacoré, Pango y Berejú. En clases de armonía, en los ejercicios auditivos presentaba facilidad para diferenciar un I-V, I-VII, los acordes de dominante y la tónica. En clases de contrapunto imaginaba los grados en forma de bordón y sobre ellos mil melodías posibles para dibujar y entrelazar una con otra. En práctica coral me imaginaba en un arrullo en el parque principal de Guapi “la Pola”.

A la par con mis estudios fui cosechando experiencia y reconocimientos, en el 2005 obtuve mención de honor por ser la mejor intérprete femenina de marimba en el festival de música del Pacífico Petronio Álvarez, en la ciudad de Cali. En el 2007 hice parte del grupo de marimbas Bantúes de Buenaventura, ganadores en este año el primer puesto de grupo tradicional en el Petronio Álvarez. Para el año siguiente, mi participación en el Primer Festival de la Marimba en la ciudad de Cali, se me concedió el segundo puesto en la categoría profesional y el premio a la mejor canción inédita, con el bambuco viejo titulado “Con marimba y bordón”. Para el 2009 en la segunda versión del Festival de la Marimba, repito el segundo puesto en categoría profesional. Es una configuración política haber estado en estos festivales interpretando en categorías profesionales la marimba de chonta, aparte de ser mujer, se convierte estas participaciones en la reivindicación de mi lugar de origen, de los afrocolombianos, difusora de la cultura guapireña y mi persona como ser que se está formado como futura educadora. Mi trabajo de grado para optar el título como licenciada en música, lo enfoqué en un estudio musicológico de 3 ritmos interpretados por el maestro Guillermo Ríos Benítez. Es así que logré en julio de 2010 graduarme con mención de “laureada” por el trabajo de investigación titulado “Marimba de chonta símbolo que une al Pacífico”. Como profesional, casada, con una hermosa hija, en 2016

fui galardonada como mejor intérprete de marimba modalidad libre en el Festival Música del Pacífico, Petronio Álvarez realizado en la ciudad de Cali.

Mi doncellita Siara y mi compañero de viaje, sueños y luchas.

A los 17 años, un amor que comenzó en mi lugar de origen, que con cartas en hojas de cuaderno llamó mi atención, ubicando espacio en mi vida. Más adelante mediante un contrato espiritual deciden unirse a través de una ceremonia religiosa el 26 de septiembre de 2014, en la ciudad de Bogotá. Rimbombante celebración de la que fueron testigos familiares y amigos. Un año después nace nuestra hija a quien decidimos llamar Siara Cueno Anchico, un nombre tomado de una tribu africana que significa “mujer sagrada”