



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
LICENCIATURA EN MÚSICA

### ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

#### ENCUENTRO CON UNA TRADICIÓN ORAL EN EL PACÍFICO SUR Descripción de las jugas de arrullos y alabaos

Presentado por la estudiante:

**LUZ AMPARO MEDINA LEGUIZAMON**

**C.C. 52514447**

**COD. 2006171022**

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

1. El trabajo presenta un estudio de campo riguroso dentro de una tradición cultural propia de la región pacífica.
2. Existe un acercamiento de la academia a las tradiciones orales con una buena lectura del contexto
3. Existe coherencia entre el proyecto escrito y la argumentación, lo cual permite ver el nivel de conocimiento alrededor del tema.

	NOMBRE	FIRMA
Jurado 1 - lector	Marcela Ríos Rincón	
Jurado 2 - lector	Alexandra Álvarez Yeppez	
Jurado 3 - asesor	Luis Eduardo Agudelo Osorio	

#### OBSERVACIONES:

Dado en Bogotá D.C. a los 28 días del mes de Agosto de 2014

**ENCUENTRO CON UNA TRADICIÓN ORAL EN EL PACIFICO SUR**

**Descripción de las Jugas de Arrullo y Alabaos**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL**

**LICENCIATURA EN MÚSICA**

**BOGOTÁ D.C.  
2014**

**ENCUENTRO CON UNA TRADICIÓN ORAL EN EL PACIFICO SUR**

**Descripción de las Jugas de Arrullo y Alabaos**

**LUZ AMPARO MEDINA LEGUÍZAMO**

**Monografía para optar al título de Licenciada en Música**

**Luis Eduardo Agudelo Osorio  
Asesor Musical**

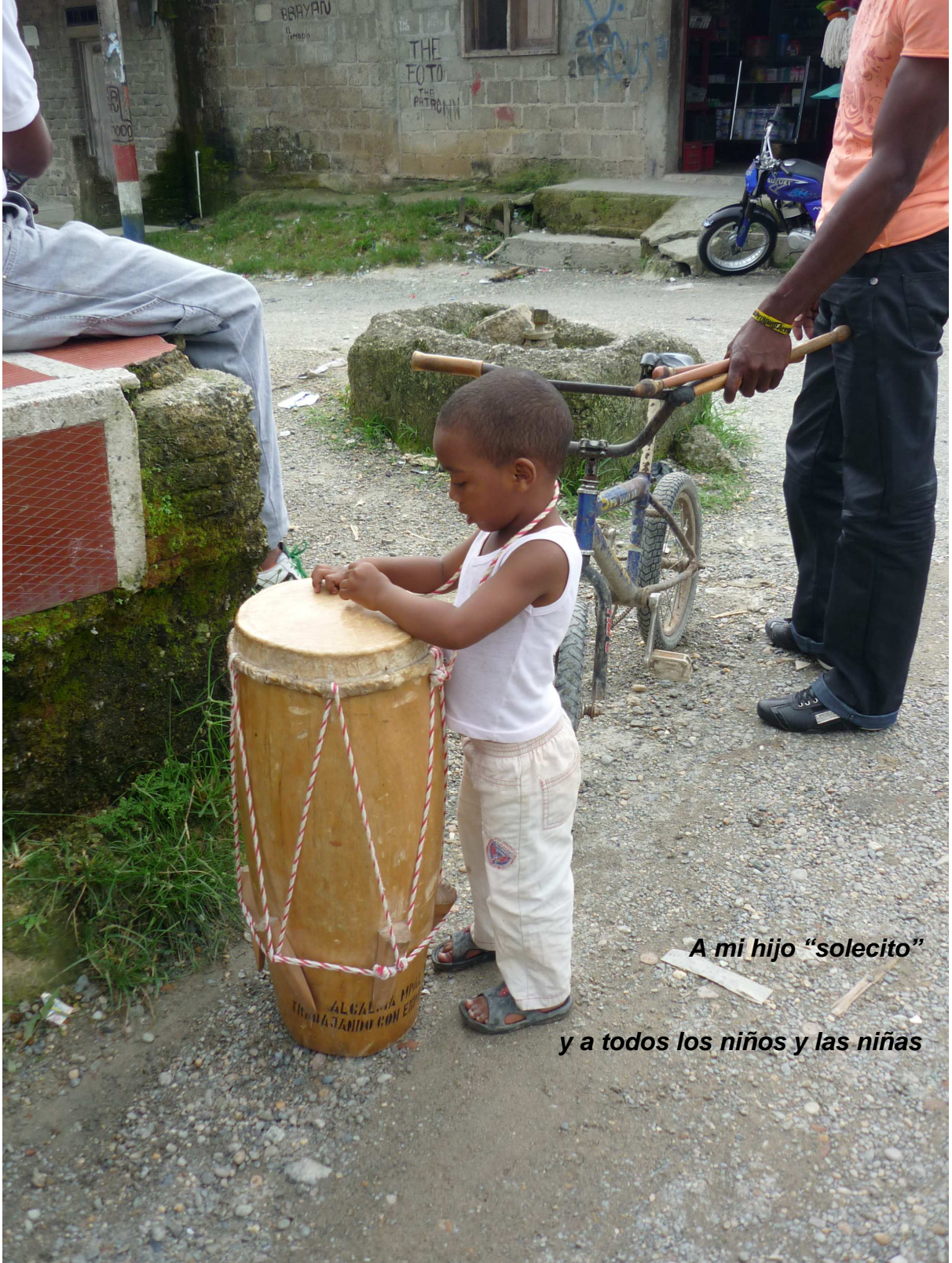
**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL**

**LICENCIATURA EN MÚSICA**

**BOGOTÁ D.C.  
2014**



*A mi hijo "solecito"*

*y a todos los niños y las niñas*

## **Agradecimientos**

A todos los que me han acompañado en este recorrido; docentes y compañeros de universidad.

A la profesora Yucnary Torres por impulsar este viaje y permitirme hacer prácticas en Guapi

A Marissa Adriana Pérez Cardona por sus valiosos aportes para mi vida, a través de la enseñanza del canto.

A Luis Eduardo Agudelo Osorio quien mostro interés por el resultado de esta investigación y así mismo me brindo apoyo para culminar esta última etapa.

A Sandra Marcela Ríos y Alexandra Alvaréz, quienes fueron mis lectores por su oportuna guía para la realización de este documento.

A Lorean, Niger, Paola, Mario, Ihan, Jhina, Maya, Waner y Adrián, quienes entregaron sus voces a la construcción de un tejido sonoro y permitieron poner en marcha un espacio de reflexión frente al tema de las músicas de tradición oral en el ámbito académico y la etnoeducación.

A Karim Jimenez y Angélica Malpica por su sonriente amistad

Especialmente a la vida por las oportunidades puestas en mi camino, a los grandes maestros espirituales, a mi familia por su inmensa voluntad para apoyar mi camino profesional a pesar de cualquier situación y al padre de mi hijo por estar presente de corazón, con su palabra y acción.

## TABLA DE CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	136
1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.....	21
1.1.1 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN .....	24
1.2 OBJETIVOS.....	25
1.2.1 OBJETIVO GENERAL .....	25
1.2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	25
1.3 JUSTIFICACIÓN.....	27
1.4 METODOLOGÍA .....	29
1.4.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN DESCRIPTIVA .....	29
1.4.2 Análisis Cualitativo.....	29
1.4.3 Análisis estructural y funcional.....	31
1.4.4 Material de análisis y herramientas de tipo Documental .....	31
1.4.5 Enfoque Empírico – analítico.....	31
1.4.6 TÉCNICA DE INVESTIGACIÓN: LA SOCIOGRAFÍA MULTISENSORIAL.....	32
1.4.7 Instrumentos para la recolección de datos.....	34
1.4.8 Diseño metodológico .....	35
<b>2 MARCO TEÓRICO</b> .....	37
2.1 EL CONTEXTO .....	37
2.1.1 Descripción geográfica .....	37
2.1.2 Ubicación Espacial .....	38
2.1.3 Límites del Municipio de Guapi .....	39
2.1.4 Orígenes de Guapi .....	39
2.1.5 Población.....	39

2.1.6	División Política .....	40
2.1.7	Aspectos Biofísicos.....	40
2.1.8	Hidrografía.....	41
2.1.9	Economía en la región .....	41
2.1.10	Patrimonio Ecológico y Ambiental.....	42
2.1.11	Arquitectura tradicional. ....	43
2.1.12	Aspecto Socio-cultural. ....	43
2.1.13	Lo Mágico. ....	43
2.1.14	Medicina de Tradición Ancestral. ....	44
2.1.15	Música y folclor .....	44
2.1.16	Instrumentos y formatos de música tradicional en guapi.....	44
<b>3</b>	<b>MARCO TEÓRICO PRÁCTICO .....</b>	<b>47</b>
3.1	LA TRADICIÓN ORAL .....	47
3.2	EL RITO.....	48
3.2.1	Símbolos en el rito .....	49
3.2.2	Mito y rito.....	49
3.2.3	Ceremonia del rito .....	50
3.3	LA MÚSICA DE TRADICIÓN ORAL.....	50
3.4	RITOS, MÚSICA Y EXPRESIONES ORALES EN GUAPI. ....	51
3.4.1	LAS FIESTAS PATRONALES .....	52
3.4.2	EL RITUAL FUNERARIO.....	54
3.4.3	ALGUNOS ANTECEDENTES HISTÓRICOS SOBRE LAS TRADICIONES DE LA FUNEBRIA EN LAS COMUNIDADES AFRO DEL PACIFICO .....	66
3.5	EL CANTO FÚNEBRE .....	67
3.5.1	Cantos afines o responsorios.....	68
3.5.2	Canto llano .....	68

3.5.3	Romance: .....	69
3.5.4	Cantos de Gualí y Juegos de Verónica de Angelito. ....	70
3.5.5	EL ALABAO .....	70
3.6	JUGAS DE ARRULLO .....	75
3.6.1	La juga.....	75
3.6.2	Arrullo: .....	76
4	EL ENCUENTRO CON UNA TRADICIÓN ORAL DE GUAPI- CAUCA .....	80
4.1	“EN ALGÚN LUGAR DEL PARAÍSO” .....	80
4.1.1	Describiré los personajes que encontré en este viaje Pacífico.....	85
4.2	¿QUIENES SON LOS CANTADORES Y CANTADORAS? .....	99
4.3	¿QUIÉN FUE PABLO ROBERTO CUNDUMÍ? .....	100
4.3.1	EL VELORIO Y ENTIERRO DEL CANTADOR DON PABLO ROBERTO CUNDUMI.....	101
4.3.2	CANTOS ENTONADOS DURANTE EL VELORIO Y POSTERIOR ENTIERRO DEL CANTADOR DON PABLO ROBERTO CUNDUMI .....	102
5	<b>TRANSCRIPCIÓN MUSICAL DE ALABAOS Y JUGAS DE ARRULLO</b> .....	104
5.1	Convenciones utilizadas para el análisis:.....	104
5.1.1	Afinación con tendencia a subir. ....	104
5.1.2	Afinación con tendencia a bajar. ....	105
5.1.3	Afinación variable. ....	105
5.1.4	Afinación particular. ....	105
	Anotaciones sobre notas específicas en las que hay variaciones en la afinación esperada según la tonalidad propuesta. ....	105
5.1.5	Notas deducidas. ....	105
5.1.6	Alabaos sin métrica.....	106
5.1.7	Jugas de arrullo con métrica: .....	106


<b>6</b>	<b>DESCRIPCIÓN DE ELEMENTOS MUSICALES DE LOS ALABAOS Y LAS JUGAS DE ARRULLO TRANSCRITAS</b> .....	107
6.1	ALABAOS.....	107
6.1.1	SAN FRANCISCO LIMOSNERO .....	107
	Elementos:.....	107
6.1.2	LA MUERTE NO ES HOMBRE.....	109
6.1.3	A ADORAR LA SANGRE A ADORAR LA CRUZ .....	111
6.1.4	AUXILIO PIDEN LAS ALMAS .....	112
6.2	JUGAS DE ARRULLO .....	113
6.2.1	EN EL RÍO ESTABA YO CUANDO PURITA BAJO.....	113
6.2.2	SAN ANTONIO TIENE AOYAE .....	115
6.2.3	NO LO DEJEMOS CAER.....	116
6.2.4	ROBERTO PA´ ONDE TE VAS .....	118
<b>7</b>	<b>CONCEPTOS SOBRE LA VOZ, EL CANTO Y LA TÉCNICA</b> .....	121
7.1	El Aparato Fonador.....	121
7.1.1	La voz.....	121
7.1.2	La Laringe.....	121
7.1.3	La cuerda vocal .....	122
7.1.4	Cuerda vocal del niño .....	122
7.1.5	Cuerda vocal del anciano .....	122
7.1.6	La boca.....	123
7.1.7	Mecanismo .....	123
7.1.8	Registro .....	123
7.1.9	Voz de falsete	123
7.1.10	Pasaje.....	123
7.1.11	Concepto de extensión .....	124

7.1.12	Extensión de la voz.....	124
7.1.13	Rango vocal.....	124
7.1.14	Rango dinámico.....	124
7.1.15	Tesitura.....	124
7.1.16	Timbre .....	124
7.1.17	Color de la Voz .....	124
7.1.18	La articulación.....	125
7.1.20	Características de la emisión: .....	125
7.1.21	Resonancia.....	126
7.1.22	Resonadores .....	126
7.1.23	Una correcta fonación.....	127
7.1.24	La sonoridad.....	127
7.1.25	Vibrato .....	127
7.1.26	Adornos .....	127
7.1.27	Colocación de la Voz .....	128
7.1.28	Altura (Tono).....	128
7.1.29	Timbre .....	128
7.1.30	Intensidad sonora .....	128
7.1.31	Volumen. ....	129
7.1.32	Potencia y Proyección: .....	129
7.1.33	Improvisación.....	129
7.1.34	Efecto. ....	129
7.1.35	Recurso .....	129
7.2	Otros Aspectos cualificadles de la voz .....	129
7.2.1	El twang.....	131
7.2.2	'Belting' .....	131

7.2.3	Rasgado .....	131
7.2.4	La Técnica Vocal: .....	132
<b>8</b>	<b>CONTENIDO DE LA PROPUESTA PED. JA.....</b>	<b>134</b>
8.1	UNA APLICACIÓN DE LOS RESULTADOS RASTREADOS EN LA DESCRIPCIÓN DE LAS JUGAS DE ARRULLO Y LOS ALABAOS A LA PEDAGOGÍA DEL CANTO. ....	134
8.2	COMO APLICAR EL ANÁLISIS VOCAL A LA INTERPRETACIÓN DE LOS CANTOS DE TRADICIÓN ORAL: .....	135
8.2.1	La cualidad vocal o cualidad sonora .....	136
8.2.2	Análisis de la cualidad vocal .....	136
8.2.3	Descripción de las tipologías vocales y aplicación a la enseñanza del canto .....	136
<b>9</b>	<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>150</b>
<b>10</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>160</b>
<b>11</b>	<b>ANEXOS .....</b>	<b>163</b>
11.1	ANEXO 1 Entrevistas .....	164
11.2	ANEXO 2 transcripciones musicales .....	172
11.3	ANEXO 3 tabla de cualidades sonoras que más se perciben en las voces de cantadores y cantadoras .....	173
11.4	ANEXO 4 material en video del trabajo de campo en Guapi, de la selección musical y de una muestra de la aplicación en la práctica pedagógica. .....	173

## TABLA DE CUADROS E IMÁGENES


ILUSTRACIÓN 1 IMAGEN N° 1. MAPA DE GUAPI – CAUCA EN COLOMBIA.....	37
ILUSTRACIÓN 2 <b>IMAGEN N° 2 MAPA DE GUAPI EN EL DEPARTAMENTO DEL CAUCA</b> .....	38
ILUSTRACIÓN 3 <b>IMAGEN N° 3 MAPA DEL MUNICIPIO DE GUAPI</b> .....	39
ILUSTRACIÓN 4 IMAGEN N°4 INSTRUMENTOS DEL CONJUNTO DE MARIMBA .....	44
ILUSTRACIÓN 5 IMAGEN N° 5 CHIRIMÍA DEL RIO NAPI.....	45
ILUSTRACIÓN 6 LA “NIÑA MARÍA”.....	53
ILUSTRACIÓN 7 FOTOS DE ESTUDIANTES EN LA “NORMAL DE GUAPI”.....	94
ILUSTRACIÓN 8 FOTO DE LA RUTA ESCOLAR; ESTUDIANTES SE TRANSPORTAN DESDE LAS VEREDAS POR EL RÍO GUAPI.....	94
ILUSTRACIÓN 9 FOTO DE JOVENES NADADORES GUAPIREÑOS EN EL RÍO GUAPI; .....	94
ILUSTRACIÓN 10 FOTO DE DOS CANTADORAS; : A LA IZQUIERDA CON FAUSTINA OROBIO Y A LA DERECHA VERÓNICA.....	95
ILUSTRACIÓN 11 FOTO DE EULALIA TORRES CANTADORA.....	95
ILUSTRACIÓN 12 FOTO: GRUPO DE MUSICOS.....	96
ILUSTRACIÓN 13 FOTO DE LA GALERÍA (PLAZA DE MERCADO) .....	97
ILUSTRACIÓN 14” LAVANDERAS” EN EL RÍO GUAPI FOTO: LUZ AMPARO MEDINAL. ....	97
ILUSTRACIÓN 15 FOTO DE ALTARES FÚNEBRES EN GUAPI .....	98
ILUSTRACIÓN 16 ESQUEMAS DE LA LARINGE .....	133
ILUSTRACIÓN 17 ESQUEMAS DE LAS CUERDAS VOCALES Y DE LOS RESONADORES Y ÓRGANOS ARTICULARES.....	133
ILUSTRACIÓN 18 FOTO ESTUDIANTES DE PRIMARIA CANTANDO Y DANZANDO.....	173
Cuadro N°1 Corregimientos y veredas de la zona rural del, municipio de Guapi.....	35
Cuadro N°2 Fiestas realizadas en Guapi Cauca.....	48
Cuadro N°3 Mecanismos implicados en la fonación.....	116

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Ministerio de Educación Nacional</small>	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 4	

1. Información General	
<b>Tipo de documento</b>	TRABAJO DE GRADO
<b>Acceso al documento</b>	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
<b>Título del documento</b>	ENCUENTRO CON UNA TRADICIÓN ORAL EN EL PACÍFICO SUR, Descripción de las Jugas de Arrullo y Alabaos
<b>Autor(es)</b>	LUZ AMPARO MEDINA LEGUÍZAMO
<b>Director</b>	LUIS EDUARDO AGUDELO OSORIO
<b>Publicación</b>	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2014. (195. Páginas)
<b>Unidad Patrocinante</b>	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
<b>Palabras Claves</b>	TRADICIÓN ORAL, CANTO DE TRADICIÓN ORAL, MÚSICA DE TRADICIÓN ORAL EN GUAPI-CAUCA, RITUALES FÚNEBRES EN EL PACÍFICO SUR DE COLOMBIA, JUGAS DE ARRULLO Y ALABAOS, PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DESDE LA TRADICIÓN ORAL, TRANSCRIPCIÓN Y DESCRIPCIÓN MUSICAL DE LAS JUGAS DE ARRULLO Y LOS ALABAOS, CONCEPTOS SOBRE LA VOZ Y EL CANTO, CARACTERÍSTICAS SONORAS EN EL CANTO DE TRADICIÓN ORAL, CANTADORAS Y CANTADORES DE GUAPI.

2. Descripción
<p>El documento contiene información del municipio de Guapi en dónde se narra el encuentro con la comunidad afrodescendiente de este municipio y los hechos que marcaron este encuentro; alrededor de las fiestas patronales y rituales fúnebres en los que la música de tradición oral es inseparable; describiendo la simbología ritual y los elementos musicales de cuatro de las Jugas de Arrullo y cuatro de los Alabaos que se entonaron durante los rituales fúnebres realizados en conmemoración de la muerte de un cantador y todo esto como una aproximación al entendimiento de las lógicas culturales de estas comunidades.</p>

3. Fuentes
<p><b>FUENTES PRIMARIAS:</b> Entrevistas, grabaciones musicales en video y fotografías recogidas en el trabajo de campo realizado en el municipio de Guapi en Departamento del Cauca</p>
<p><b>FUENTES SECUNDARIAS:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Colmenares Molina, Jorge A y Romero Buitrago, Andres M. (2005). Sociografía multisensorial .Revista Inversa Vol 1. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.</li> <li>• Córdoba Cuesta, Darcio Antonio y Rovira de Córdoba, Cidenia. (2003). El alabao: cantos fúnebres de la tradición oral del Pacífico colombiano, Colombia: Corporación Identidad cultural.</li> </ul>

 <b>UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL</b> <small>Ministerio de Educación</small>	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 4	

- **Lorente Fernández, David. (2008). Una discusión sobre el estudio del ritual como “espejo” privilegiado de la cultura, revista de ciencias sociales de la universidad iberoamericana. Año III No 6, julio a diciembre de 2008, Ciudad de México: Universidad Iberoamericana AC ciudad de México.**
- **Lleras Figueroa, Cristina. (2009). etnicidad, investigación y representación en la exposición velorios y santos vivos. Comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras. Curaduría exposiciones temporales. Cuadernos de curaduría. Novena edición. © Museo nacional de Colombia. www.museonacional.gov.co**
- **Obregón Cuero, Florentino. Alcalde municipal (2008). plan de desarrollo municipal de Guapi Cauca 2008-2011. “trabajando con experiencia” alcaldía municipal de Guapi – Cauca**

**4. Contenidos**

El primer capítulo es de la introducción, el planteamiento del problema y la pregunta de investigación, los objetivos, justificación y metodología.

En el segundo se encuentra la descripción general de las condiciones geográficas, históricas, ambientales, sociales y culturales del municipio de Guapi-Cauca.

En el tercer capítulo se desarrolla un marco teórico práctico, en donde se habla de lo que es la tradición oral, el rito, las fiestas y rituales fúnebres y tradiciones orales en Guapi, las etapas de los ritos fúnebres en las comunidades afrocolombianas, los orígenes del canto fúnebres y que son los Alabaos y la Jugas de Arrullo.

En el cuarto Capítulo: se narran los acontecimientos vividos durante el trabajo de campo, en un texto que se titula “En algún lugar de paraíso”; en el que se muestra un poco de lo que son los cantadores y las cantadoras, los cantos entonados durante el velorio y entierro del cantador Don Pablo Roberto Cundumí.

En el quinto Capítulo se explica la manera en la que se consiguió la transcripción musical de cuatro Alabaos y cuatro Jugas de Arrullo

En el sexto se describen los elementos musicales encontrados en los Alabaos y las Jugas de Arrullo


En el séptimo algunos conceptos sobre la voz, la técnica y el canto, que son necesarios para comprender el análisis del tejido sonoro en las voces en los dos cantos de tradición oral: la juga de Arrullo y el Alabao.

En el octavo capítulo se refiere al contenido de la propuesta pedagógica en donde se enumeran los pasos preliminares para lo que sería una aplicación pedagógica de estos dos cantos de tradición oral al ámbito académico y descripción de algunas características de la sonoridad de las voces de cantadoras y cantadores al entonar Jugas de Arrullo y Alabaos.

En el noveno capítulo están las conclusiones de este trabajo.

En los capítulos 10 y 11 se encuentra la bibliografía y los anexos: anexo 1 entrevistas, anexo 2: transcripciones musicales, anexo 4: tabla de cualidades sonoras que más se perciben en las voces de cantadoras y cantadores al entonar alabaos y jugas de arrullo, anexo 5: video del trabajo de campo en Guapi y los audios de la selección musical que fue transcrita y descrita en este documento.

**5. Metodología**


	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 3 de 4	

Este trabajo corresponde a una investigación descriptiva, la cual cuenta las características de una comunidad y su territorio relatando situaciones y acontecimientos; el Análisis de tipo cualitativo. Las características de la información recopilada en esta investigación obedece a datos que se plasman como cualidades con las que se muestran las características de los rituales de una comunidad y de descripciones a partir de observaciones en campo, plasmadas en forma de entrevistas, fotografías, narraciones, notas de campo, transcripciones de audio y video.

Técnica de investigación: Sociografía multisensorial, se aplicó en el trabajo al analizar los datos recogidos, porque los resultados dieron por hecho que el uso de los sentidos enriquecía la narración de los hechos y el reconocer que al igual que la comunidad de estudio pertenecemos a una misma sociedad y que al convivir en el mismo territorio las condiciones de vida son similares; llevo a la investigación a plantear diversas preguntas entre las que estaba el inquietarse por quienes son los integrantes de una comunidad que se desarrolla con lógicas culturales distintas y porqué reconocer los procesos formativos que da la tradición oral.

**6. Conclusiones**

1. Al desarrollar este trabajo de investigación se evidencio que en la música de tradición oral como son la Juga de Arrullo y los Alabaos, para este caso de una comunidad afrodescendiente de Guapi y que responden a unas lógicas distintas de interpretación, origen y creación que se derivan de la relación espiritual de ellas con el ecosistema del que son parte y del territorio de donde proviene, pueden encontrarse elementos pedagógicos importantes para la formación en música y otras áreas del conocimiento; y por medio de ellas visibilizar el rol que un grupo de cantadores y cantadoras cumplen en el proceso de enseñanza-aprendizaje dentro de su comunidad.
2. A través de esta investigación comprendí como maestro en formación, lo necesario que se hace el advertir que dependiendo de la forma en la que cada comunidad o cultura se relacione con el medio, en este caso una comunidad afrodescendiente en Guapi, sus actores aprenden, enseñan y se comunican de diversas maneras; y esto es esencial para que al plantearnos los procesos formativos desde la academia estos se conviertan en verdaderos espacios de participación inclusiva, comprendiendo cómo las comunidades requieren de medios técnicos y tecnológicos y planteamientos de sistemas educativos que les permita desarrollarse dentro de sus territorios a partir de sus cosmovisiones.

<b>Elaborado por:</b>	Luz Amparo Medina Leguízamo
<b>Revisado por:</b>	Luis Eduardo Agudelo Osorio 

<b>Fecha de elaboración del Resumen:</b>	29	08	2014
--	----	----	------

## INTRODUCCIÓN

Este Trabajo de investigación está fundamentado en el estudio de las músicas de tradición oral de las comunidades afrocolombianas del pacífico sur de Colombia, que se registraron durante el trabajo de campo realizado en la región de Guapi en departamento del Cauca, entre los meses de Agosto y Octubre de 2010; las cuales tuvieron lugar en las fiestas patronales, ceremonias de velorios y entierros de este municipio; en las que se hace visible gran parte del saber tradicional de esta región, al representar la naturaleza de sus de sus dinámicas culturales y sociales.

Entre la música seleccionadas para presentar en este el trabajo objeto de esta investigación, están las Jugas de Arrullo y los Alabaos, que se interpretaron en el velorio y posterior entierro del Cantador *Don Pablo Roberto Cundumi*.

De las músicas de tradición oral que pertenecen al pacífico Sur de Colombia, con respecto a los estudios puramente musicales se encuentran entre la bibliografía rastreada, textos que exponen la organología de la región, en dónde se describen los instrumentos que conforman el conjunto tradicional; que son el guasá, los cununos, bombos y marimba; otros cuentan sobre las danzas que acompañan estas músicas como son el Currulao, la Juga y el Bunde entre otras.

Entre ellos encontramos de Carlos Miñana Blasco “Afinación de las marimbas en la costa pacífica Colombiana, un ejemplo de la memoria intervalica Africana en Colombia” Bogotá Colombia 1990; “los instrumentos musicales en Colombia” de Egberto Bermúdez 1985; de Guillermo Abadía Morales, el “compendio general de folklore Colombiano” Talleres Banco Popular. Bogotá, 1983; estos últimos dos documentos describen solo algunas generalidades de la música de la región del pacífico Norte y Sur.

Se encuentran difundidos entre las bibliotecas distritales, comunitarias y de Universidades otros documentos escritos de juegos, rondas y danzas tradicionales de la región del pacífico colombiano en general, con sus respectivos registros de audio y algunas transcripciones en partitura con breves narraciones que ilustran la forma en la que se desarrollan para ponerlas en práctica, como una aproximación; sin embargo en estos documentos no se profundiza o están ausentes de indicaciones importantes acerca de la forma del canto que son inherentes a la interpretación de estas músicas.

Específicamente de la región de Guapi Cauca, la cual se reconoce por ser cuna de la marimba de chonta, la información es escasa; los documentos que se encuentran hacen una generalización para describir la región del pacífico, en dónde a través de la chirimía se ha visibilizado más la Región Norte y hacia el sur a través de la marimba de chonta se ha visibilizado la Región Sur; en los registros rastreados en la Biblioteca del Banco de La Republica Luis Ángel Arango, con respecto de la música que tiene sus

orígenes dentro de las comunidades afro del pacífico y que son interpretadas por músicos formados por la tradición oral, se encuentran las siguientes títulos:

Título: Alabaos registro sonoro. Centro Cultural Mama-u, (2000?) contiene Alabaos del Chocó.

Título: Hugo Candelario [registro sonoro]: director, compositor, saxofonista y melómano colombiano / por César Pagano Villegas, Editorial Bogotá, Entrevista realizada en Bogotá el 5 de septiembre del 2010. En dónde el músico Nacido en Guapi y director del grupo Bahía, cuenta su historia.

Título: Ale Kuma Cantoras [registro sonoro] , Bogotá 2001. En dónde se encuentran versiones arregladas y cantadas por reconocidas cantadoras, de cantos tradicionales de la región Atlántica y de la región pacífico de Colombia.

Título: El Litoral Pacífico [registro sonoro]. Colombia. Ministerio de Relaciones Exteriores, Bogotá: Radio Difusora Nacional de Colombia, 1999 de la Colección: Raíces de la Música Colombiana. En donde aparece un bereju del maestro "Gualajo" llamado Mañana me voy pa' Guapi.).

Título: Cosechando una semilla [registro sonoro] de la Fundación artística Naidy, 2002. de Timbiquí, con música del Pacífico colombiano

Autor: Grupo Socavón Timbiquí.

Título: En memoria a nuestros ancestros [registro sonoro] del Grupo Socavón de Timbiquí. Discos Fuentes, 2002. Autor: Las Cantadoras de Guapi.

Título: Un legado [registro sonoro] / Las Cantadoras de Guapi. Editorial: Cali: Cultura Municipal de Cali, [2011?]. Contenido: 1 Canten cantoras (juga) / Gladys Bazán G.2 Cuando, cuando, cuando (juga de arrullo); 3 Ahora Colombia (bunde) ; 4 Que bonito es (currulao) / Gladys Beatriz Bazán G. ; 5 Filomena (rumba) ; 6 Cucharita de plata (juga) ; 7 Vengo de Guapi (rumba) / Juan E. Bazan R., Gladys B. Bazan. ; 8 Los mareños (arrullo); 9 Panguito lango (canto de boga).

Además de encontrar otras grabaciones de grupos que tienen en sus composiciones elementos musicales de las músicas de origen Afrocolombiano, como las agrupaciones la Mojarra eléctrica, Curupira y el grupo Bahía.

Entre los libros el que se titula: Música y poesía en un pueblo Colombiano una herencia tri-cultural de George List; este describe la música de un pueblo en el Atlántico Colombiano; Editorial: Santa Fe de Bogotá: Colegio Máximo de las Academias Colombianas. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1994.

Y otros tantos trabajos discográficos de grupos de músicos Bogotanos que mezclan elementos de música tradicional de origen afro e indígena del pacífico con otros lenguajes musicales, los cuales no nombraré por no haber sido una fuente de referencia esencial para este trabajo

En la Biblioteca Nacional de Colombia, se pueden consultar algunos registros en cassette de audio de festivales tomados en los años 80's, con los nombres de los grupos musicales que los interpretan y otra grabación en cassette de un video ya poco legible de la región del choco y de unos alabaos cantados allí; además encontramos un libro sobre geografía e historia de Guapi antes de 1934 de Yacup Sofonías titulado: Litoral recóndito / Editorial Renacimiento, del año 1934.

En la biblioteca de la Universidad Nacional de Colombia, hay existencia de un registro sonoro que contiene una descripción de los alabao que acompañan el libro titulado “El alabao: Cantos fúnebres de la tradición oral del pacífico colombiano” de Darcio Antonio Córdoba Cuesta, Cidenia Rovira de Córdoba, en el que se describen estos cantos fúnebres del pacífico Norte

En otros textos y documentos filmicos encontrados en estos mismos lugares, se narran más acontecimientos históricos en dónde se muestra un poco los estragos del conflicto armado en el territorio del Pacífico Colombiano; En el sistema de bibliotecas Biblored podemos revisar documentos escritos que tratan temas de antropología social que más se refieren a la afro-reparación y material sobre rondas tradicionales; sin embargo entre las joyas descubiertas en este viaje se encontró en la biblioteca municipal de Guapi Cauca un documento reciente y muy cercano al origen, del grupo de estudios Poliedro de la Universidad del Cauca, en donde hay muchos datos de la región de Guapi y sus fiestas; titulado “Sentir, pensar, decir la identidad: una exploración de las identidades culturales en Guapi y el norte del Cauca, de la Universidad del Cauca” 2006.

y de Los materiales discográficos que se encontraron en Guapi, están el de la agrupación “Voces de la Marea” integrado por jóvenes de la cabecera municipal y de la zona rural (veredas) de Guapi, el cual fue facilitado por la misma agrupación; de la Maestra Faustina Orobio Cantadora nacida en la vereda de limones Guapi y de Los Curruleros de Guapi (grupo de niñas y niños, dirigido por Doña Faustina Orobio) producido por el percusionista bogotano Freddy Henríquez; del maestro José Antonio Torres conocido como: “Gualajo” interprete de Marimba nacido en la vereda de sansón Guapi y de Hugo Candelario; marimbero y saxofonista formado por la tradición y la academia musical; de estos trabajos musicales el que más se conoce es de Hugo Candelario y su grupo Bahía siguiéndole en reconocimiento “Gualajo”; las otras agrupaciones y músicos no tienen mayor difusión comercial , pero circulan entre los músicos interesados en el tema..

Se encuentra información divulgada por el Ministerio de Cultura con el programa Colombia aprende, a través de las cartillas “que te pasa a vo” y “al son que me toquen canto y bailo” encontramos conocimientos básicos de iniciación sobre las músicas del pacífico Colombiano de origen afro; como apoyo al reconocimiento y enseñanza de ellas en las instituciones Educativas.

La secretaria de Cultura recreación y deporte en el marco de algunos festivales musicales en Bogotá, donde la marimba de chonta ha sido la gran protagonista; entre estos festivales está el de Colombia al Parque, en el que se han desarrollado talleres de reconocimiento de la música del pacífico Colombiano.

Dentro de los documentos de tesis encontramos dos trabajos de grado que se acercan un a la temática que se quiso desarrollar en esta investigación; uno de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia y el otro de la Academia de Artes de Bogotá ASAB; el primero se titula: “El Alabao en Quibdó Chocó, Aproximación conceptual” de

Robinson Copete Palacios; este trabajo se sustentó en el 2004 y trata sobre la forma musical del Alabao basado en el análisis del estilo musical de Jan La Rue del libro "El Alabao : Cantos fúnebres de la tradición oral del pacífico colombiano" de Darcio Antonio Cordoba Cuesta, Cidenia Rovira de Cordoba; el segundo se titula: "esto si es currulao" de Olga lucia Guapacha Marín sustentado en el 2012; aquí la autora se centra en presentar un modelo para la aproximación a la interpretación y sonoridad del currulao.

Sin embargo no se encontraron documentos que traten específicamente sobre los cantos de Alabao y las Jugas de Arrullo en la región de Guapi. En el trabajo de campo que se desarrolló para la investigación que cimienta este documento, nos encontramos con los actores de una cultura que es inherente a su territorio y se describen varios elementos que pueden ser una herramienta para el proceso de enseñanza- aprendizaje como parte de un documento que visibiliza la riqueza indiscutible en esta población de Colombia.

De esta manera el primer capítulo de este documento es de la introducción, el planteamiento del problema, la pregunta de investigación, los objetivos, justificación y metodología.

En el segundo se encuentra la descripción general de las condiciones geográficas, históricas, ambientales, sociales y culturales del municipio de Guapi-Cauca.

En el tercer capítulo se desarrolla un marco teórico práctico, en donde se habla de lo que es la tradición oral, el rito, las fiestas y rituales fúnebres y tradiciones orales en Guapi, las etapas de los ritos fúnebres en las comunidades afrocolombianas, los orígenes de los cantos fúnebres y que son los Alabaos y las Jugas de Arrullo.

En el cuarto Capítulo: se narran los acontecimientos vividos durante el trabajo de campo, en un texto que se tituló "En algún lugar de paraíso"; en el que se muestra un poco de lo que son los cantadores y las cantadoras, los cantos entonados durante el velorio y entierro del cantador Don Pablo Roberto Cundumí.

En el quinto Capítulo se explica la manera en la que se consiguió la transcripción musical de cuatro Alabaos y cuatro Jugas de Arrullo

En el sexto se describen los elementos musicales encontrados en los Alabaos y las Jugas de Arrullo

En el séptimo algunos conceptos sobre la voz, la técnica y el canto, que son necesarios para comprender el análisis del tejido sonoro en las voces en los dos cantos de tradición oral: la juga de Arrullo y el Alabao.

En el octavo capítulo se refiere al contenido de la propuesta pedagógica en donde se enumeran los pasos preliminares para lo que sería una aplicación pedagógica de estos dos cantos de tradición oral al ámbito académico y descripción de algunas características de la sonoridad de las voces de cantadoras y cantadores al entonar Jugas de Arrullo y Alabaos.

En el noveno capítulo están las conclusiones de este trabajo.

En los capítulos 10 y 11 se encuentra la bibliografía y los anexos: anexo 1 entrevistas, anexo 2: transcripciones musicales, anexo 4: tabla de cualidades sonoras que más se perciben en las voces de cantadoras y cantadores al entonar Alabaos y Jugas de Arrullo, anexo 5: video del trabajo de campo en Guapi y los audios de la selección musical que fue transcrita y descrita en este documento.

## 1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

Durante mi proceso fuera y dentro de la academia evidencie que las herramientas pedagógicas utilizadas para el fin de interpretar músicas de tradición oral eran escasas ya que por ejemplo el estudio del canto en la academia, por años se ha abordado desde las músicas de la escuela occidental, y las herramientas que más se usan son relacionadas y/o obtenidas de los procesos de formación en canto más involucrados con el Bel canto<sup>1</sup>; las cuales aportan varios elementos técnicos, estéticos y estilísticos, por supuesto también valiosos para enriquecer el lenguaje musical, pero como técnica para el canto lírico cuándo se aplica a las músicas de tradición oral, los principios técnicos son los mismos; pero la sonoridad, el estilo y sus lógicas son muy distintas; sin embargo es poco el reconocimiento que se le hace a la riqueza vocal e interpretativa que se evidencia en la música de tradición oral y para este caso en el canto que viene de la tradición oral de la región Guapi-Cauca; de la cual existen pocas referencias; cuando estas músicas de tradición oral de la región del pacífico sur han sido abordadas por los cantantes académicos, estos se apoyan en algunos registros discográficos, o son guiados con pocas herramientas pedagógicas que las expliquen más profundamente; esto es debido a que estas músicas hasta hace poco dentro de la música vocal, están siendo valoradas como procesos útiles para la academia musical, en cuanto esto sucede comienza a despertarse el interés por las lógicas en las que se han gestado y se desarrollan aún en la actualidad, pero aun con pocos documentos escritos que puedan aproximarnos mejor a las lógicas de las que se deriva su interpretación.

Así como estudiante me enfrente a una formación vocal que estéticamente es ajena a estas músicas de tradición oral, excluyendo otras maneras de estudiar la voz y sus posibilidades; reconociendo que en la academia se invertía más tiempo en explicar las músicas de origen “occidental” europeo y un poco a otras músicas populares como el jazz, el bossa Nova, la salsa, el pop que son valoradas en círculos académicos. Aunque existe el grupo Nueva cultura que desde 1967 se ha dedicado a la investigación de las músicas regionales del país y su difusión pedagógica, pero en los

---

<sup>1</sup> El Bel Canto el término proveniente del italiano: canto hermoso; es un término musical italiano, que hace referencia al arte, el estilo y la ciencia de la técnica vocal que se originó en Italia hacia finales del siglo XVI y alcanzó su auge a comienzos del siglo XIX durante la era de la ópera del mismo nombre. El canto de Bel Canto se caracteriza por enfocarse en la perfecta igualdad y uniformidad de la voz, el legato habilidoso, un registro superior claro, una estupenda agilidad y flexibilidad y un timbre dulce muy particular. <http://www.pianomundo.com.ar/operas/belcanto.html>. The bel canto tradition is associated with the rise of a virtuoso class of singers and the emergence of a repertoire of solo song and opera that goes back as far as the late sixteenth and early seventeenth centuries. “Bel Canto: a history of vocal pedagogy. James Stark. The search for Bel canto”

últimos años hubo un interés entre los músicos por rescatar las músicas afrocolombianas y llevarlas a adoptarlas para combinarlas con otros lenguajes a esto se le ha llamado fusión y también “nuevas músicas Colombianas”, teniendo gran acogida en el sector “rumbero” Bogotano.

En la actualidad en los programas de música de las Universidades existe la inquietud por estudiar no solamente los aspectos culturales de la tradición oral sino sus procesos de enseñanza y se le está brindando la oportunidad al músico para que desde ellas se enriquezca el lenguaje del canto; acercándonos más a lo estético que surge de las tímbricas y colores de las voces; un ejemplo de ello son los procesos académicos que se llevan en entes académicos como la Academia musical Luis A. Calvo y la ASAB han elaborado programas curriculares en donde se puedan estudiar desde la práctica la música tradicional de cada región de Colombia y se ven músicas latinoamericanas y del Caribe; en la Universidad del Bosque en el programa de formación musical se incluyen músicas populares y dentro ellas algunas de las regiones de Colombia; en la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia en el programa de canto de La licenciatura en música hace aproximadamente 10 años, se incluye no solo canto lírico sino también canto popular; igualmente allí existen grupos de formación que pertenecen a bienestar Universitario en donde la inquietud de los estudiantes de diferentes carreras por ciertas prácticas culturales han hecho que se conformen grupos de danza y ensambles musicales de exploración de las prácticas musicales de las costas colombianas, así como de otras manifestaciones culturales; en la Universidad Nacional de Colombia aunque en el programa de canto del Conservatorio se estudien solo músicas de origen académico, los grupos y manifestaciones artísticas de la División de Divulgación Cultural demuestra el interés de la comunidad hacia estos temas de la música de origen tradicional en Colombia; otras escuelas y academias de formación musical se dedican más al conocimiento sobre las manifestaciones culturales y populares o comerciales de otros países que a las que se desarrollan en Colombia.

Sin embargo la información al respecto necesita ampliarse un poco más hacia el conocimiento del lenguaje del canto de tradición oral, porque claramente se han explorado los lenguajes de todos los demás instrumentos que se ejecutan en la música tradicional, pero al canto se le ha restado importancia por considerarse desconocidamente “fácil”; y esto no sucede solamente en el sector académico, si no que se ve en las agrupaciones urbanas en donde el manejo que se le da al canto tradicional sobre todo de estos aires del pacífico sur aun tiene una sonoridad lejana a lo que es y se adquiere timbres y sonoridades distintas; no pretendo decir por lo tanto que no sean válidas todas estas formas; solo que el uso tan “exquisito” y “complejo” que se le da a las voces en la música de tradición oral de origen negro de las regiones del

pacífico sur, se está extraviando y lo que nos dice ello es que el contacto que se tiene con el canto que tiene su origen en la tradición oral del Pacífico Sur sigue siendo lejano.

En los documentos que se revisaron sobre el tema para realizar este documento, se halló que pese a que a algunos exaltan el rol de Cantadores y Cantadoras, no se profundiza en las particularidades sonoras de su canto, la interpretación vocal, el lenguaje utilizado, en el cómo, el por qué y el para que de su canto, en el cual existen muchos otros factores inherentes a sus labores cotidianas; y que se han reflejado notoriamente en la elaboración de sus músicas a través del tiempo.

Y es que interpretar la música de tradición oral comprende muchos más aspectos de los que en general se indican en los textos, es cuestión de acercarse para comprender que sus estéticas son diferentes a las que nos han enseñado a escuchar; Puede señalarse que algunos de los sectores que manejan el tema cultural en su reconocimiento de las músicas de tradición oral como parte de la identidad de los pueblos Colombianos; organizan festivales de estas músicas en todas las regiones del país y para el caso de las músicas de las comunidades afro del pacífico; algunos de los que encontramos son: “Colombia al parque” realizado en Bogotá, el cual intenta mostrar al interior, las músicas tradicionales de las diferentes regiones del país, el “Festival Petronio Álvarez” realizado en Cali, el “festival de músicas tradicionales en Buenaventura” y el encuentro de Alabaos en el pacífico Norte (choco)<sup>2</sup>. Siendo estos un buen escenario para dar a conocer las músicas tradicionales colombianas y las regiones en donde estas se originan; sin embargo estos festivales siguen mostrando una parte muy reducida de todo lo que puede representar y constituir la música de tradición oral; para el fin de este estudio se destaca que en estos festivales solo participa una muy reducida parte de la población de las comunidades en donde nace esta música, y aunque estos son una ventana al exterior de lo que pueden ser, no se puede llegar a trasladar la parte ritual esencia de los cantos que tiene que ver en mayor parte con el territorio en donde se originan, ya que este define muchas de sus características; entendiendo que el ámbito, las condiciones geográficas, biológicas, las costumbres, los aspectos fisionómicos de la población y sus condiciones socioeconómicas entre tantos otros posibles aspectos que inciden en el desarrollo de estos pueblos, intervienen en la manera en que las comunidades interpretan estas expresiones musicales; por esto para entenderlas mejor se hace necesario y se sugiere estudiarlas desde su lugar de origen, como es el objeto de esta investigación con las músicas de tradición oral que se pudieron observar en mayor cantidad en la región de Guapi, como son los Alabaos y las Jugas de Arrullo.

---

<sup>2</sup> Este evento que busca conservar las costumbres y tradiciones de la región ubicada en torno al río San Juan en el Pacífico Colombiano, se realiza anualmente desde hace ocho años. <http://www.laboratoriocultural.org/revista/festivales/red/detalles/alabaos.htm>.

Cantadoras y Cantadores y músicos formados por la tradición oral de distintas regiones del país han venido a las ciudades centrales, invitados por músicos académicos para compartir su canto y música, sin embargo siempre nos dejan la inquietud del como sobreviven en su cotidianidad y porque su música se nos presenta, conmueve y transita de esa manera; pero aún olvidamos inquietarnos por lo esencial, que saldría de preguntarse cómo es la vivencia en ese contexto en particular; ¿Quiénes son estos Cantadores, Cantadoras y músicos de tradición oral?, ¿cómo hacen para sobrevivir?, ¿Cómo son las lógicas que partes de las relaciones con el territorio en el que habitan?, ¿Cómo es el sistema educativo?, ¿Cuál es el proceso de enseñanza –aprendizaje de la tradición oral y como ha sobrevivido?, ¿en que nos parecemos?.

Por tal motivo este trabajo de investigación se centrara en la descripción de la música de tradición oral que me dio la posibilidad no solamente de acercarme a su estudio desde lo musical, sino que gracias a este viaje por el pacifico Sur de Colombia, me permitió el encuentro con una valiosísima cultura a través de sus propios autores y habitantes de estos territorios, comprendiendo más de cerca que existen otras lógicas de vida.

### **1.1.1 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN**

¿De qué manera el estudio de los cantos de tradición oral como las Jugas de Arrullo y los Alabaos de Guapi Cauca, pueden aplicarse a la pedagogía de la música vocal?

## **1.2 OBJETIVOS**

### **1.2.1 OBJETIVO GENERAL**

Describir los aspectos musicales e interpretativos que existen en los cantos de tradición oral de las comunidades negras del Pacífico Sur de Colombia y que pueden convertirse en una herramienta pedagógica a través del estudio del proceso de enseñanza Aprendizaje de cuatro de Las Jugas de Arrullo y cuatro de Los Alabaos registrados en el trabajo de campo en el municipio de Guapi Cauca.

### **1.2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

1. Registrar las jugas de arrullo y los alabaos interpretados en fiestas patronales y ceremonias de entierro en Guapi-Cauca, en el periodo entre Agosto y Octubre de 2010.
2. Describir los sucesos junto con los elementos iconográficos y simbólicos que los representan, en donde tienen lugar estos dos aires de tradición oral “las Jugas de Arrullo y los Alabaos” durante las fiestas patronales y en los ritos fúnebres que realizan las comunidades afrocolombianas del Pacífico.
3. Relatar los acontecimientos registrados durante el trabajo de campo, en el municipio de Guapi Cauca, en el cual tuvo lugar el velorio, funeral y entierro del cantador “Don Pablo Roberto Cundumí”.
4. Identificar las características musicales rítmicas, melódicas y armónicas de una selección de cuatro Jugas de arrullos y cuatro Alabaos, a través de la transcripción y la aplicación del análisis musical.
5. Interpretar las particularidades estéticas y estilísticas de la sonoridad del canto de tradición oral basados en el análisis auditivo de las tipologías vocales que cantadoras y cantadores de Guapi exteriorizan al cantar Alabaos y Jugas de Arrullo derivados de las lógicas y dinámicas socio-culturales de la comunidad.
6. Realizar un documento fílmico como herramienta pedagógica, en donde se ilustre el contexto del municipio de Guapi Cauca, durante el período en que fueron registrados los acontecimientos a partir de los cuales se desarrolla este trabajo de investigación y los audios de las 4 Jugas de Arrullo y Los 4 Alabaos seleccionados junto con su descripción.
7. Plantear una aplicación pedagógica de la música de tradición oral, basada en los resultados arrojados de la descripción e interpretación de estos los cantos de tradición oral tratados en esta investigación, que amplíe un poco más los conceptos vocales que sobre estas se tienen y que pueden ser empleadas para la

enseñanza del cantos en las instituciones educativas y como soporte del estudio de la música vocal que se desarrolla en Colombia.

### 1.3 JUSTIFICACIÓN

Esta investigación reconoce estas músicas de tradición oral como un texto social y muestra el aporte que brinda su estudio, como herramienta pedagógica para la enseñanza de la música vocal, que se genera a partir de otras lógicas distintas a las de la música académica y dando como resultado sonoridades particulares; ¿cómo? a través de la descripción del contexto en el que se dio origen a ellas, sus características y estructuras musicales específicas y de otros aspectos que nos ayuden a hacer una lectura muy cercana de lo que representan como un documento que nos acerque al conocimiento de una región del país durante una época específica, a través del canto de tradición oral.

Se dice que la tradición oral guarda un saber histórico, y que en la actualidad algunas sobreviven aunque transformadas por la manera en que cada individuo y generación la ha concebido, adaptado e interpretado de acuerdo a la época en la que la ha vivido, permitiendo que cada sujeto que participa en la tradición oral y se manifiesta a través ella, no solo sea auditor si no que se convierta en gestor y autor de su propia cultura por tradición.

Así la tradición oral es objeto de nuevas visiones y en ella se incluyen las prácticas musicales que son parte de la expresión cultural de los pueblos, con todas las transformaciones posibles, dadas por años o por siglos; allí en donde posiblemente la interpretación más acertada está en la búsqueda de quienes viven en la tradición oral. En el caso de la música de tradición oral de Guapi, reconocemos algunas llamadas de origen Afro pero que obtuvieron su desarrollo, desde el encuentro y enfrentamiento entre tres culturas distintas provenientes de África, España y los nativos de los pueblos indígenas del Pacífico Sur de Colombia; sobreviniendo de hechos lamentables como la devastación y esclavización de los pueblos indígenas y Africanos, pero indudablemente enriquecido por la lucha, la resistencia, el dialogo y la concertación entre estas culturas, como acción de resiliencia<sup>3</sup> ante las situaciones que se vivían.

A partir del conocimiento de estos procesos históricos, se plantea lo importante que es advertir, que ninguna cultura se encuentra totalmente estática en la historia y para el caso en este trabajo de investigación, tiene relevancia el hecho de que en medio de la lucha de estos pueblos, con todos los procesos que tuvieron que vivir para soportar el encuentro, esas vivencias actualmente también les pertenecen y nos lo enseñan a través de la oralidad; manera en la que han preservado sus tradiciones y dentro de ellas la música que ha sido también un medio de resistencia y por supuesto de

---

<sup>3</sup> El término **resiliencia** se refiere a la capacidad de los sujetos para sobreponerse a períodos de dolor emocional y traumas. Es la capacidad de afrontar la adversidad saliendo fortalecido y alcanzando un estado de excelencia profesional y personal. <http://blog.tjnba.com/2013/05/05/la-cronica-resiliencia/>

concertación con el medio; y toda la creación local de las gentes de la región, es un saber recibido a través de la memoria colectiva histórica, en donde se pueden leer procesos de aculturación<sup>4</sup>, transculturación<sup>5</sup> e interculturalidad<sup>6</sup>.

Justamente existen hoy nativos descendientes sin lugar a dudas de los primeros pobladores, los cuales continúan aportando a la tradición; y eso lo podemos evidenciar en las relaciones sociales y expresiones artísticas de estas comunidades de rasgos negros del Pacífico Sur denominadas afrodescendientes, en las que sus expresiones musicales representan el diario vivir y entre estas comunidades negras distinguimos un grupo de Cantadoras, Cantadores y entre otros músicos reconocidos de la Región de Guapi en el Departamento del Cauca, como representantes del saber en las tradiciones orales ancestrales y como sujetos activos en los procesos socio-culturales actuales de su comunidad.

Este trabajo de investigación que se desarrolla como una descripción de La música de Tradición Oral de Guapi interpretados por un grupo de cantadoras y cantadores y da como resultado herramientas pedagógicas que se basa en el análisis y descripción del contexto musical de los cantos de tradición oral desde el entendimiento del proceso de enseñanza-aprendizaje a través de la oralidad gestada por años en el litoral pacífico, como documento de investigación, constituye un aporte teórico para esta área del conocimiento.

---

<sup>4</sup> El término aculturación designa los procesos complejos de contacto cultural por medio de los cuales sociedades o grupos sociales asimilan o reciben como imposición rasgos o conjuntos de rasgos que provienen de otras sociedades.(Diccionarios Akal de Etnología y Antropología p. 13)

<sup>5</sup> Frente al vocablo aculturación, el cubano Fernando Ortiz propone el uso del término transculturación y lo presenta de la siguiente manera: “entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse neoculturación.

<sup>6</sup> Entonces, se puede decir que hay pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones, y que estas operaciones se resuelven dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es la función creadora más alta que puede cumplirse en un proceso intercultural.

## 1.4 METODOLOGÍA

### 1.4.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN DESCRIPTIVA

Este trabajo corresponde a una investigación descriptiva, la cual cuenta las características de una población y área de interés, describiendo situaciones, fenómenos u acontecimientos; en dónde no solamente se recogen datos sino que se puntualiza en un suceso y se identifican las relaciones existentes entre las variables; permitiendo detallar la situación estudiada a través de sus particularidades y como fin los resultados puedan servir al desarrollo del conocimiento.

La manera en que se exponen los datos recogidos, es de tipo documental y enfoque empírico-analítico; los análisis de los datos e información de este trabajo de investigación se establecen como cualitativos y algunos de tipo cuantitativo como los resultados de las transcripciones musicales

1.4.2 Análisis Cualitativo: Las características de la información recopilada en esta investigación obedece a datos cualitativos, extraídos de descripciones a partir de observaciones en campo, plasmadas en forma de entrevistas, registros escritos como: narraciones, notas de campo, transcripciones de audio y video, grabaciones, fotografías y películas; lo cual la aproxima a una investigación cualitativa.

El proceso de investigación cualitativo podría sin embargo arrojar datos cuantitativos, porque pueden existir algunos datos cualitativos, como sucesos repetitivos que al sumarlos puedan mostrarnos cifras reduciéndose a resultados cuantitativos, y los datos cuantitativos cuando se convierten en conclusiones también arrojan datos cualitativos.

La investigación cualitativa utiliza los siguientes métodos:

- Fenomenología: busca conocer los significados que los individuos dan de su experiencia y lo importante es aprender el proceso de interpretación por el que la gente define su mundo y actúa en consecuencia.
- Etnografía: la entendemos como el método de investigación por el que se aprende el modo de vida de una unidad social concreta.
- Teoría fundamentada: trata de descubrir teorías, conceptos, hipótesis y proposiciones partiendo directamente de los datos y no de supuestos a priori, de otras investigaciones o de marcos teóricos existentes.

- Etnometodología: intenta estudiar los fenómenos sociales incorporados a nuestros discursos y nuestras acciones a través del análisis de las actividades humanas.
- Investigación –acción: es una forma de búsqueda autorreflexiva para perfeccionar la lógica y la equidad de las propias prácticas sociales o educativas que se efectúan, comprensión de las prácticas y situaciones en las que se desarrollan.
- Método biográfico: pretende mostrar el testimonio subjetivo de una persona en la que se acojan tanto los acontecimientos como las valoraciones que dicha persona hace de su propia existencia.

El Proceso de análisis de los datos en la investigación cualitativa adoptado para esta investigación se da en los siguientes pasos:

- El análisis exploratorio: implica el análisis del contexto con un marco conceptual previo. Recogidos los datos a través de registros, notas de campo, hojas de resúmenes, se da comienzo al primer nivel de reducción de datos. Así se explica la finalidad del análisis para pasar a la exploración posterior de los mismos y completar los que se consideren incompletas para elaborar categorías.
- La descripción: esta nos lleva al examen de todos los segmentos de cada categoría con el fin de establecer patrones en los datos, lo que implica un nivel de reducción de los mismos.
- Interpretación: Es el momento más arriesgado del proceso, dado que interpretar supone, integrar, relacionar, establecer conexiones entre las diferentes categorías, así como posibles comparaciones, supone ser creativo a la vez que comprometerse con una opción determinada e incluso aceptar la posibilidad y riesgo de equivocarse.

**1.4.3** Análisis estructural y funcional: El siguiente trabajo de investigación se ha aproximado al análisis estructural y funcional; “el análisis estructural explica las estructuras musicales como 'primer paso para comprender los procesos de la cognición musical y, por lo tanto, de la musicalidad de ser humano” (Blacking 1973. p26). Pero para descubrir lo que hay en las notas, el proceso analítico tiene que tomar en cuenta que no todas las respuestas a cuestiones importantes sobre estructura musical son estrictamente musicales (Blacking 1973:19). La explicación de la preferencia por ciertas escalas, modos, intervalos, etc., puede estar dentro del contexto histórico, político, filosófico o racional en términos de leyes acústicas (Blacking 1973:73, 89). Si, en efecto, la música existe sobre fundamentos biológicos, el análisis puede ser puramente estructural y ético. Y en este trabajo monográfico corresponde a que no solamente se describen las características musicales formales sino que además abarca el contexto y **las** lógicas distintas en donde se originan estas músicas de tradición oral en Guapi Cauca.

#### 1.4.4 Material de análisis y herramientas de tipo Documental

La Investigación también es de tipo Documental porque se recopilaron registros de audio, video y entrevistas realizadas a los habitantes de esta región de Guapi y profesores de canto; el estudio de los documentos sobre la investigación se logró por medio de la interpretación de los registro de audio y video; esto permitió también visualizar una realidad, dinámicas y lógicas determinadas de una comunidad, en dónde los hechos ocurridos en un lugar y época determinada, representaban una tradición de las comunidades afro de Guapi y de allí salió un video documental realizado para este trabajo de investigación, como argumento de un estudio y herramienta pedagógica desde la antropología visual<sup>7</sup>

“Los aparatos audiovisuales pueden verse, en primer lugar, como medios de comunicación; es decir, como un sistema de transmisión de información. En este sentido, utilizamos el cine y el video para comunicar una determinada realidad cultural a un espectador que, al ver la película o el documental, adquiere cierto conocimiento sobre cómo son, cómo viven, cómo piensan o cómo se comportan otros seres humanos. Es también la utilidad pedagógica y documental del cine y video etnográfico”. Ardevol Pierda Elisenda, 1994.

**1.4.5** Enfoque Empírico – analítico: Su enfoque es Empírico –analítico porque se basa en la percepción directa del objeto de investigación (objeto de estudio) y del problema; en la cual el investigador conoce el problema y el objeto de investigación estudiando su curso natural sin alterar sus condiciones; este enfoque sigue a la concepción de una realidad que se interpreta y se desarrolla, dando a conocer la construcción del conocimiento a través de la experiencia; se ocupa de los hechos que realmente acontecen y se vale de la comprobación

---

<sup>7</sup> De la representación audiovisual de las culturas, a la investigación etnográfica con una cámara de video; La mirada antropológica o la antropología de la mirada, Ardevol Pierda Elisenda, 1994, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona; Formato electrónico de la autora.

empírica sin poner a prueba las hipótesis solo por sentido común sino mediante una mirada cuidadosa por medio del discernimiento.

#### 1.4.6 TÉCNICA DE INVESTIGACIÓN: LA SOCIOGRAFÍA MULTISENSORIAL

Técnica de investigación social basada en el materialismo dialéctico<sup>8</sup>, la cual emplea los sentidos de la percepción y una taxonomía compuesta por dieciséis categorías, para analizar fracciones de sociedad que pueden incluir diferencias nacionalitarias en su interior. La sociografía multisensorial parte de la crítica a cuatro aspectos característicos de la etnografía clásica (el término etnografía y sus alcances, el concepto de etnia, la circunscrición de la investigación social al sentido de la visión y la no utilización completa de la percepción). Metodológicamente la técnica amplía las posibilidades de aproximación social mediante todos los sentidos y propone utilizar la noción de sociedad en vez de la etnia para efectuar su análisis, su principal diferencia con la etnografía. (Colmenares & Romero, 2005).

La etnografía clásica implicaba que el investigador mantuviera una permanente distancia con la comunidad analizada y en consecuencia que este hiciera de la vista y el oído los dos sentidos que mayor cantidad de información le suministraban y aunque los otros sentidos también recogían información, comúnmente solían ignorarse sus aportes.

Una razón por la cual para desarrollar este trabajo de investigación se decidió aplicar la técnica llamada Sociografía multisensorial, es porque luego de analizar los datos recogidos en ésta, se evidencio que de acuerdo con la forma en la cual se llevó a cabo esta experiencia en campo, fue posible compartir otros espacios distintos con la comunidad; gracias a que el propósito era realizar una práctica pedagógica como maestro en formación; lo que permitió el acercamiento con niños, niñas y jóvenes estudiantes, profesores, músicos tradicionales, escritores, poetas, artesanos, mujeres y hombres Guapireños, desde puntos de vista distintos como: estudiante, maestro en

---

<sup>8</sup> El materialismo dialéctico, obra de Marx y Engels, considera que no existe más realidad fundamental que la materia; pero la materia no es una realidad inerte, sino dinámica, que contiene en sí la capacidad de su propio movimiento, como resultado de la lucha de los elementos contrarios (siendo la contradicción la esencia de la realidad) que se expresa en el movimiento dialéctico. Se opone al Idealismo, (en el que el movimiento de la realidad va de la idea a la cosa y a su reconciliación); y se opone al materialismo mecanicista, al concebir la materia como una realidad dinámica. Esta corriente propone la realidad concebida como un proceso material en el que se suceden una variedad infinita de fenómenos, a partir de otros anteriormente existentes. (Glosario de términos filosóficos de webdianoia)

formación, colega y par<sup>9</sup>, músico, visitante, aprendiz y mujer entre otros que no se especifican en este trabajo, pero que dentro de esta experiencia fueron relevantes; siendo así se decidió que era la técnica de investigación más cercana con la experiencia del trabajo de campo.

Como la observación no fue hecha “desde la barrera” sino que hubo forma de cohabitar dentro y con la comunidad de esta región, se considera a la autora de esta monografía titulada “En Búsqueda de una Tradición Oral en el Pacífico Sur de Colombia” también un sujeto de estudio, afectada por la experiencia. Entonces siendo el sujeto a investigar y el sujeto investigador substancias de estudio, estos dos pueden coincidir dentro del concepto de sociedad<sup>10</sup>, para no tener discordia con los términos, ya que el sujeto investigador que hizo parte de esta experiencia, no se piensa como etnia<sup>11</sup>.

#### 1.4.6.1 Pasos para llevar a cabo una sociografía multisensorial

1. Se escoge el lugar (espacio) en donde va a realizarse y el tema de investigación.
2. Se hace Inventario de clases e instituciones, para realizar las entrevistas y encuestas.
3. La información recaudada debe ordenarse, para extraer la manera de aplicarla y resolverla.

#### 1.4.6.2 Caminos para aplicar La Socio grafía multisensorial

Propuesta por Jorge Colmenares Molina<sup>12</sup> y Andrés Romero Buitrago<sup>13</sup>.

- Escoger el problema de investigación
- Realizar una Auto sociografía

---

<sup>9</sup> significa igual o semejante totalmente. En sentido estricto, el par es semejante por cuanto puede ser reconocido por los miembros de la comunidad como uno de los suyos (Pares Académicos, CNA, <http://www.cna.gov.co/1741/article-186793.html>)

<sup>10</sup> Una sociedad consiste en un grupo de seres humanos provistos de la capacidad de autorreproducir su existencia colectiva en función de un sistema de reglas para la acción, la duración de cuya vida excede la de cada uno de los individuos que se someten a ellas. (Diccionario Akal de Etnología y Antropología p.678)

<sup>11</sup> Derivada de griego *ethnos*, el termino etnia designa a un conjunto lingüístico, cultural y territorial de cierto tamaño, estando generalmente reservado el termino tribu a grupos de menor dimensión (diccionario Akal de etnología y Antropología p.258)

<sup>12</sup> Jorge Colmenares Molina, Antropólogo e investigador sobre multisensorialidad, profesor catedrático de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia

<sup>13</sup> Antropólogo de la Universidad Nacional de Colombia

- Recorrido del espacio a través del Uso de los sentidos
- Análisis del recorrido
- Inventario de las instituciones
- Clases sociales
- Demografía
- Interacciones internas y mixtas: cómo se relacionan estas partes
- La transformación
- Aplicar las categorías:
  - El espacio
  - El tiempo
  - las Instituciones
  - Las clases sociales
  - Demografía
  - Interacciones Interna y Externa y sus transformaciones.
- Categorías Individuales:
  - La familia
  - Educación
  - Salud
  - Política
  - Entorno dónde vive
  - Edad
  - Genero
  - Trabajo o Labor a La que se dedican
- Interacción Persona-Persona
- Interacción. Institución.

#### **1.4.7 Instrumentos para la recolección de datos**

Antes del llegar al lugar aunque no sabíamos con qué nos íbamos a encontrar, teníamos algo de conocimiento basado en documentos de las expresiones culturales de la región y visualización de las músicas desde conciertos hechos en escenarios distintos; esta vivencia anterior junto con los viajes que ya se habían hecho a Buenaventura y Cali para conocer a dos exponentes de la marimba de chonta Don Baudilio Cuama de Buenaventura y Don Antonio Torres “Gualajo” de Guapi; ayudaron a formular cada pregunta, abriendo el camino para indagar sobre la música de tradición oral en general; pero el acontecimiento del cual se habla en este escrito y los hechos que lo rodearon, se presentaron repentinamente durante este viaje de investigación a al municipio de Guapi en el Departamento del Cauca; así fue como en el análisis de las impresiones y en el de los hechos, se desarrolló este trabajo de campo.

La primera herramienta sencilla que teníamos a la mano era un lápiz y un cuaderno, en el cuál se apuntaban las impresiones de cada momento en el viaje; pero esta

herramienta se hacía corta en el tiempo, por la velocidad en la se quería plasmar cada detalle en el que se evidenciaba el encuentro con una cultura diferente; desde un saludo, un encuentro callejero, un evento climático, el sonido de un ave, el color del paisaje, hasta la comida; y para resolver esa “ansia” de congelar cada instante que parecía relevante nos sirvió una cámara filmadora adquirida solo para este fin y una cámara fotográfica que fue tomada en préstamo durante el trabajo de campo; de esta forma pudimos obtener un registro sonoro y visual del lugar, y recoger más impresiones y conversaciones con los Lugareños de Guapi, cuándo el lápiz y el papel parecían insuficientes.

Las entrevista hechas para la presente investigación se pueden clasificar como “entrevistas no estructuradas”, porque se desarrollaron a través de preguntas abiertas que no tenían un orden preestablecido, obteniendo así características de conversación a través de las cuales fueron surgiendo más temas e inquietudes que se abordaron en la medida de las respuestas del sujeto entrevistado.

En este caso la idea era cuestionar sobre las tradiciones orales, la música, la relación con el medio y los procesos de enseñanza a aprendizaje, desde la oralidad; debido a que el acercamiento a la comunidad se dio desde la relación docente-docente, músico-músico y sobre todo el sujeto investigador se consideró aprendiz, durante las entrevistas poco a poco se rompieron esquemas rígidos; además porque cada entrevistado nos vio como par, lo cual permitió convertir la entrevista en una conversación y así sin esperarlos estos documentos arrojaron muchos más datos de los que se pretendía.

#### **1.4.8 Diseño metodológico**

Con base en la recolección de información idónea para comprender los acontecimientos que fueron surgiendo en la presente investigación, todos relevantes; los cuales permitieron guiar el presente trabajo a la determinación del objeto de estudio que son los cantos de tradición oral en los rituales fúnebres y su aparición también en fiestas patronales.

La información recolectada se fue organizando, comparando y clasificando, con el fin de encontrar las relaciones entre los datos y los sucesos ocurridos durante el trabajo de campo, para así definir los elementos que constituyeran el objetivo de este trabajo de investigación, en donde el proceso de enseñanza-aprendizaje del canto de tradición oral es la célula.

##### **1.4.8.1 Cómo se hizo la selección del material registrado**

Pasos aplicados Para seleccionar los cantos que se describen en este trabajo:

##### **1. Revisión del material audiovisual y el diario de campo**

2. Transcripción de entrevistas realizadas
3. Identificación del tema central de la investigación y de la historia.
4. Selección del material audiovisual que tuviera más relación con los sucesos centrales de la investigación.
5. Clasificación del material sonoro en dónde se pueden apreciar las Jugas de Arrullo y Alabaos registrados
6. Se Eligió y extrajo de la fuente audio del material, en dónde fuera más cercana, más legible o audible y se distinguieran mejor las voces de cantadores y cantadoras de allí salieron 4 Jugas de Arrullo y 4 Alabaos.
7. Extracción de algunos los fragmentos de los audios de Las Jugas de Arrullo y Los Alabaos en dónde se presentaran cambios particulares en las voces y/o las melodías, para acercarnos mejor al análisis.

## 2 MARCO TEÓRICO

### 2.1 EL CONTEXTO



Ilustración 1 Imagen N° 1. Mapa de Guapi – Cauca en Colombia.

<http://www.proclamadelcauca.com/wp-content/uploads/2013/09/mapa-colombia>

#### 2.1.1 Descripción geográfica

El pacífico colombiano está constituido por los departamentos de Nariño, Cauca, Valle del Cauca y el Chocó.

El Departamento de Cauca está situado en el suroeste del país entre las regiones andina y pacífica, limita por el Norte con el departamento del Valle del Cauca, por el

Este con los departamentos de Tolima, Huila y Caquetá, por el Sur con Nariño y Putumayo y por el Oeste con el océano Pacífico.

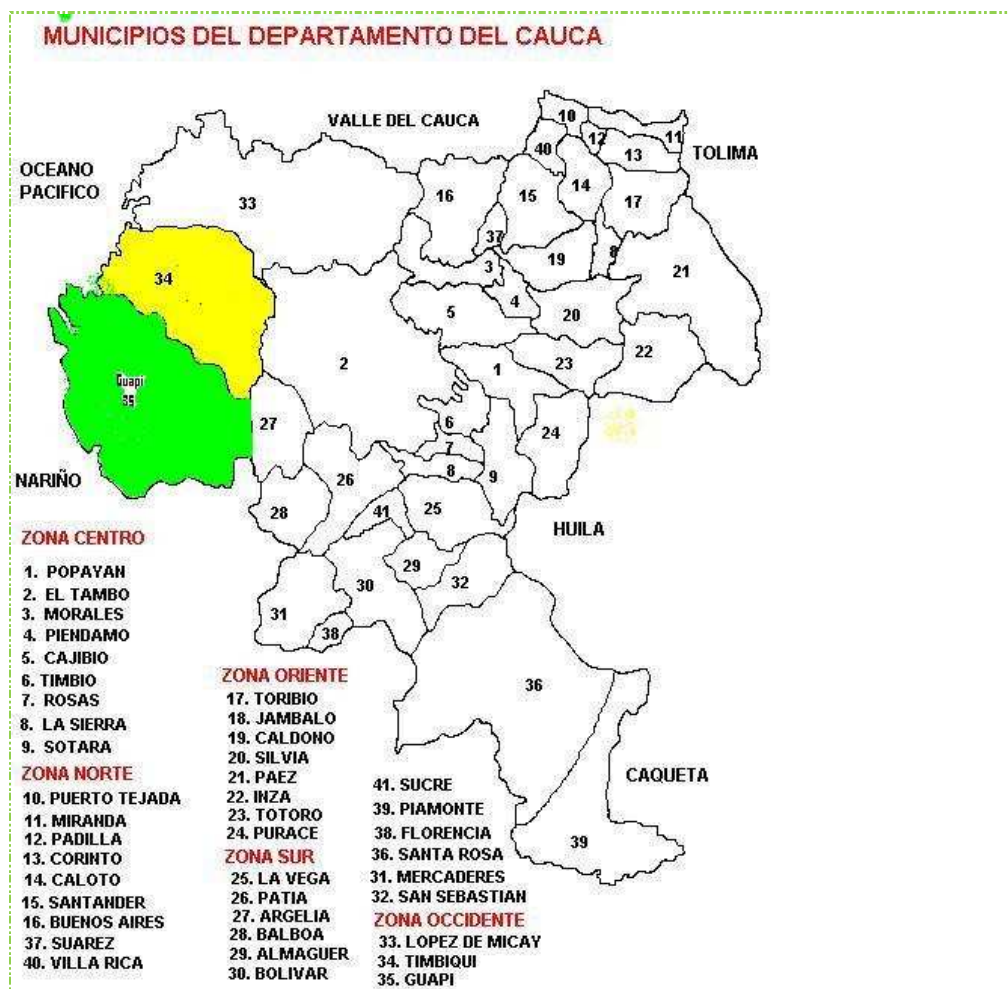


Ilustración 2 Imagen N° 2 Mapa de Guapi en el Departamento del Cauca  
[http://timbiqui-cauca.gov.co/apc-aa-files//MAPA\\_CAUCA](http://timbiqui-cauca.gov.co/apc-aa-files//MAPA_CAUCA).

### 2.1.2 Ubicación Espacial

El Departamento del Cauca cuenta con 41 municipios, repartidos en 5 zonas. Provincias o subregiones que son: centro, Norte, Oriente, Sur y Occidente. El municipio de Guapi se encuentra ubicado en la provincia Occidente, al sur occidente del departamento del Cauca, bordeando la vertiente del Pacífico Colombiano, a orillas del río Guapi, sobre una altura de 5 metros sobre el nivel del mar y una temperatura promedio de 29 °C.

Tiene una superficie de 2.688 km<sup>2</sup>,

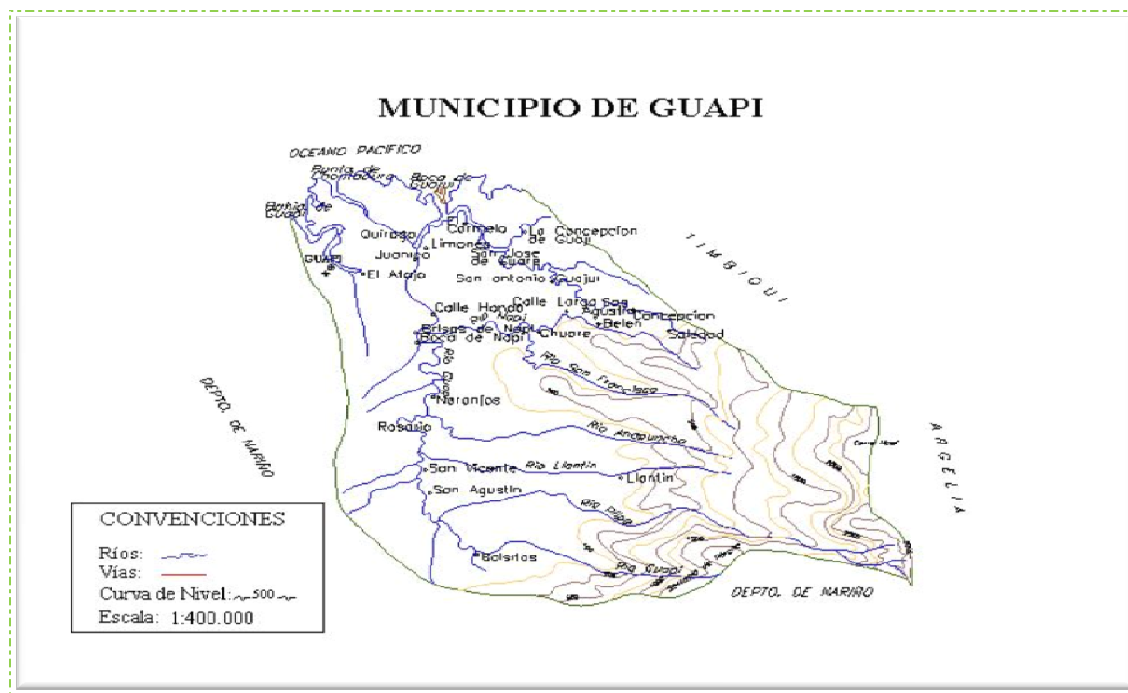


Ilustración 3 **Imagen N° 3** mapa del Municipio de Guapi

[http://guapi-cauca.gov.co/apc-aa-files/BASE\\_GUAPI\\_thumb.jpg](http://guapi-cauca.gov.co/apc-aa-files/BASE_GUAPI_thumb.jpg)

### 2.1.3 Límites del Municipio de Guapi

Norte: Océano Pacífico y el Municipio de Timbiquí.

Este: Municipio de Timbiquí y Argelia.

Oeste: Océano Pacífico.

Sur: Municipio de Santa Bárbara de Iscuandé - Nariño.

Su ubicación geográfica es de 2° 33' 23" de latitud Norte y 77° 51' 50" de longitud Oeste, se encuentra distante 600 km de Popayán.

### 2.1.4 Orígenes de Guapi

Los antiguos pobladores de Guapi, fueron los indígenas “Guapíes” a quienes extinguieron paulatinamente por la colonización, desde cuando el 8 de diciembre de 1.772 el español Manuel Valverde, funda la localidad con el nombre de la Villa de la Concepción de Guapi.

### 2.1.5 Población

El Municipio está constituido esencialmente por población afro colombiana que representa más del 97% de los habitantes distribuidos a lo largo y ancho de la región

con sus respectivas variaciones dialectales y de costumbres, y el 3% restante está distribuido entre indígenas y mestizos.

### 2.1.6 División Política

En el caso de la zona rural, se precisa que existen 25 corregimientos y 30 veredas distribuidas a lo largo de 5 ríos principales tal como se ilustra en el siguiente cuadro:

**Cuadro N°1.** Río Corregimientos y Veredas de la zona rural del Municipio de Guapi.

<b>ALTO GUAPI</b>	<b>BAJO GUAPI</b>	<b>RIO NAPI</b>	<b>SAN FRANCISCO</b>	<b>RIO GUAJUI</b>
Balsitas, Las Juntas, El Naranjo, San Vicente, Santa Clara, El Rosario, San Agustín, Rio Yantin (Hojarascal, Chiguero), Caimito	Boca de Napi, Temuey, Chamón, Calle Honda, Partidero, La Pampa, Codicia, Sansón, Penitente, El Carmen, Santa Rosa, Chamoncito, Parcelas, Playa Obregones. La Sabana	Soledad, Belén, San Agustín, Calle larga, Chuare. Boca de San Fco, Playa del Medio, Isla de Tomas, Santa Gertrudis, Pinulpi, San Antonio	Cascajero, Santa Ana, La Calle El Roble, Pascualero, Obregones, Madre vieja	Concepción, San Antonio, San José de Guare, El Carmelo, Limonos, Quiroga Santa Rosa, Cantil, Joanico, Gorgona Gorgonilla

Estas poblaciones rurales se encuentran organizadas en Consejos Comunitarios, creados mediante la ley 70 de 1993 o ley de Comunidades Negras.

Página Web del Municipio de Guapi Cauca: <http://guapi-cauca.gov.co/index.shtml>

### 2.1.7 Aspectos Biofísicos.

La región pacífica se encuentra bajo la influencia de la zona baja de presión atmosférica, zona de convergencia tropical; por lo que se presenta un porcentaje elevado de humedad e inestabilidad en el aire, cuya consecuencia más notoria, es la abundante precipitación.

La zona de Guapi, tiene influencia de las masas de aire y corrientes provenientes del océano; en el municipio predomina el clima propio de la región Pacífico, altas temperaturas que oscilan alrededor de los 28°C, la humedad relativa fluctúa entre 80% y el 95% y la precipitación anual entre 4000 mm con mínimas en Noviembre a Diciembre y 6000 mm con máximas entre Mayo y Junio.

### 2.1.8 Hidrografía

La presencia de ríos navegables y la cercanía al mar, hacen que la economía se base en los recursos hídricos; la pleamar favorece la navegación y la bajamar es aprovechada principalmente para la pesca artesanal costera.

Durante el periodo abundante de lluvias la extracción de madera es favorecida por el rebose de quebradas y canales.

Las cuencas más destacadas son las del río Guapi y la del río Guajuí, donde se presentan esteros principales como el Loro, Limones, Quiroga, Playa Blanca, Los Obregones o Pejesapo y el Barrero que es un canal´

### 2.1.9 Economía en la región

Es parte de la región el desarrollo de labores con tecnologías apropiadas que se reflejan en cada una de sus prácticas tradicionales como son:

La pesca, la agricultura, la minería, la caza, la recolección, el aprovechamiento forestal, la artesanía y la medicina tradicional, que sigue siendo productiva en procesos de prevención y curación de algunos cuadros patológicos.

Las actividades económicas que conforman la base productiva del municipio, están relacionadas principalmente con las del sector primario: la agricultura que maneja cultivos de coco, arroz, naidí<sup>14</sup> chontaduro, papachina, plátano, maíz; la pesca (camarón, piangua (ostra) y pesca blanca, la minería y explotación maderera.

La agricultura base en la dieta alimentaria de las comunidades, es muy incipiente, pues fuera del coco y el naidí que son comercializados, el resto de cultivos es de subsistencia.

La actividad pesquera del municipio se fundamenta en la pesca de subsistencia o de seguridad alimentaria incluida la captura de moluscos en la zona costera y la pesca comercial en sus dos modalidades: artesanal realizada con embarcaciones pequeñas y sistemas manuales e industrial realizada con embarcaciones.

La minería se dedica a la explotación aurífera a lo largo de los ríos Guapi, Guajuí y sus afluentes, con métodos artesanales (Baharequeo, minas de pozo, minas de socavón) y con retroexcavadoras las cuales producen gran deterioro al entorno. La explotación forestal se reduce principalmente a la extracción de maderas para ser comercializada con las empresas de las ciudades de Buenaventura, Ibagué y Bogotá.

---

<sup>14</sup> El naidí (*Euterpe spp*) es una palma silvestre que se presenta en las tierras bajas de los bosques húmedos tropicales del Centro y Sur América y su presencia numérica varía de acuerdo con las particularidades de los ecosistemas.

(Restrepo, 1996, citado por Gutiérrez, 2000) (<http://www.fao.org/docrep/006/ad392s/AD392s11.htm>)

Es muy baja la producción de la madera aserrada, pues solo existen los aserraderos de Magdaleno Martínez localizado en la Vereda El Carmen, frente al poblado; Nicomar en el Partidero y el de Carmen de Suárez en Bocas de Napi.

En lo que respecta al sector secundario, están la caña, de la cual se extrae miel para consumo, y los estipes de Naidí (Tallo sin ramas terminado en un penacho de hojas; como el de la palmera), materia prima para la elaboración de palmito en la planta empacadora localizada en la cabecera municipal. Respecto al sector terciario radica principalmente en la comercialización de mercaderías traídas desde Buenaventura; los servicios de transporte marítimo, fluvial e intermunicipal; servicios del gobierno (Administración, pública, docencia) y servicios personales (trabajo doméstico, madres comunitarias), son las bases económica del área urbana.

#### 2.1.10 Patrimonio Ecológico y Ambiental

Entre los atractivos Naturales que se encuentran en Guapi a nivel del mar están los atractivos turísticos de las playas de Mulato y Bazán (estas pertenecen al paisaje costero de El Charco) y el Parque Nacional natural de Gorgona; esta isla de Gorgona es un importante ecosistema marino insular, pues allí se encuentran especies típicas de la selva húmeda tropical, formaciones coralinas, una enorme variedad de especies marinas y colonias donde anidan diversas aves migratorias.

Descubierta por Diego de Almagro hacia 1527; Francisco Pizarro le dio el nombre de Gorgona por la gran cantidad de serpientes venenosas que albergaba esta ubicada en el Océano Pacífico, en jurisdicción del departamento del Cauca, Gorgona fue conocida porque en la isla se estableció una prisión de máxima seguridad en la década de 1970 y en 1985 fue declarada parque Nacional.

Otros atractivos a nivel paisajístico y ambiental que se encuentran en Guapi son: los ríos como playa del medio, las lagunas de Caimito, Calle Larga por su religiosidad, las playas de anapanchí y los paisajes de juntas.

El manglar es la zona de reproducción y desarrollo de gran parte de las especies de la ictiofauna (peces). Constituye el hábitat natural y singular de la fauna marina al actuar como “sala-cuna - alimentación” para muchas especies hidrobiológicas, posibilitando una alta productividad pesquera. Se considera muy importante no solo por su valiosa composición florística con especies típicas de la zona, sino por el carácter protector que le da a la línea costera y como hábitat y medio de reproducción de especies hidrobiológicas.

Todos estos reservas naturales, flora, fauna, cuerpos de agua, paisajes y ecosistemas característicos de la región, están definidos como bienes naturales de gran valor patrimonial, en el Plan Estratégico para el Desarrollo eco turístico del municipio elaborado en 1998 por el programa Plan Pacífico.

### 2.1.11 Arquitectura tradicional.

La arquitectura popular de construcciones en madera con balcones de barandas decoradas y talladas, constituye un valor, que ha ido desapareciendo en la cabecera municipal, debido principalmente a los incendios y a los altos costos de la madera. Las viviendas de la mayoría de barrios del municipio, está conformada por construcciones en madera tipo palafítico, en las partes bajas que se afectan por los caños que aumentan de nivel cuando se produce las mareas altas o pleamar.

La rigidez del patrón de ocupación que se ha impuesto en la cabecera municipal, con edificaciones en concreto, ha desplazado el patrón propio de construcción de viviendas palafíticas, un tipo de vivienda construida en madera con techo de paja y aún aisladas, que refleja la adaptabilidad de la población al medio y la versatilidad para el manejo de las actividades productivas, de acuerdo a los cambios y características naturales.

### 2.1.12 Aspecto Socio-cultural.

La población del municipio de Guapi tiene marcadas raíces africanas, que se reflejan en sus cultos; mantiene una estrecha relación personas - naturaleza, lo que permite que las actividades socio-económicas, tengan como centro el aprovechamiento equilibrado de los recursos naturales existentes; por lo tanto las creencias, mitos y leyendas giran alrededor de hechos y experiencias vividas por los mayores que se convierten en normas sociales y hacen parte de su religiosidad, al igual que se practican rituales fúnebres como el velorio, el chigualo y las novenas, rituales de vida como el bautizo del agua de socorro, la curación del ojo y el espanto que son también practicas medicinales.

Pese a lo anterior, existe una sistemática tendencia hacia la pérdida de identidad colectiva en lo que se refiere a los rituales ancestrales.

### 2.1.13 Lo Mágico.

Para las comunidades afro e indígenas del Pacifico Sur, existe un mundo que lo conecta y ayuda a entender los hechos no comunes o sobrenaturales, y es este mundo le hace entrega de medicinas para curarse y poderes extrahumanos librarse de enemigos o criaturas sobrenaturales que se derivan de sus creencias; es conocida en la región la presencia de espíritus, generalmente malignos, unos más que otros, alrededor de los cuales se tejen muchas historias no solo en Guapi, sino en toda la costa pacífica caucana; como el duende y el diablo que fueron ángeles que por soberbios los arrojaron del cielo y se vinieron a la tierra a asustar y castigar a los humanos, el Riviel que aparece en el mar y se dice que es el espíritu de los no creyentes que alguna vez quemaron la cruz; la Tunda se aparece en las quebradas, ríos y en los montes, para llevarse a los hombres de los que se enamora, pero también los protege; se conoce una oración a la Tunda y quienes la saben la practican para que los proteja de sus enemigos; la mula es una visión de una mujer que ha tenido relaciones con un sacerdote o con su compadre, la cual carga una cadena que suena

mientras la arrastra; la madre de agua sólo se aparece en el agua y ahoga a los hombres borrachines; todos estos espíritus, son lidiados con rezos y oraciones.

#### 2.1.14 Medicina de Tradición Ancestral.

Existen muchas enfermedades que son desconocidas para los médicos, las cuales son tratadas con hierbas y “secretos” u oraciones que solo conoce el curandero; estos conocimientos se transmiten de padres a hijos o a los que posean el don de curar; entre estos males que cura la medicina ancestral se conocen “las ligaduras a las parturientas”, al cónyuge, o la del candado que no permite a un hombre tener relaciones sexuales con otras mujeres; cogida del rastro o la huella, lo que provoca dolores en las piernas y el secado paulatino de éstas; el espanto por diferentes causas, el mal aire y el mal de ojo.

#### 2.1.15 Música y folclor

En el litoral Pacífico Colombiano, Las comunidades negras han aportado 26 aires musicales y la cultura afro colombiana en el municipio de Guapi es rica musicalmente, contando con uno de los aires musicales más representativos y populares del pacífico colombiano “el currulao o bambuco viejo”; son comunes también la juga, el bunde y la chirimía; son típicas las danzas del currulao, el bunde angelito, el patacoré, el berejú y la Bambara negra; en la costa pacífica caucana.

#### 2.1.16 Instrumentos y formatos de música tradicional en guapi

El Guapi Cauca encontramos dos formatos en conjuntos de música tradicional

El primero y más reconocido el formato de marimba y el segundo la chirimía Caucana

##### 2.1.16.1 El Conjunto de marimba



Ilustración 4 Imagen N°4 instrumentos del conjunto de marimba

Se conforma así:

- Voces: Cantadoras y Cantadores dentro de los que están la voz prima la bajonera y el chureador o glosador.
- La marimba de Chonta: Guapi es Denominada zona epicentro de la marimba de chonta, este es un instrumento musical de madera de tangare, de la que está hecha la cama donde se colocan más o menos veinticuatro (24) tablillas de chonta, gualte o chontaduro, sobre tubos de guadua alineados de mayor a menor tamaño, interpretada con baquetas por dos músicos uno lleva la melodía o requinta y otro el bordón.
- El guasá: que idófono constituido por un tubo cilíndrico o sonajero hecho en un pedazo de guadua o bambú de aproximadamente 30 centímetros de longitud cerrado en los dos extremos y lleno con semillas o maíz en guapi se prefieren semillas de Achira porque duran más y le aportan un sonido más claro; se le atraviesan de lado a lado unos palillos hecho de chonta, que logra que las semillas se sacudan gradualmente. Es un instrumento que aunque puede ser interpretado por hombres; por tradición es tocado exclusivamente por mujeres; se utiliza en los conjuntos de marimba y en las ceremonias sacras denominadas arrullos.
- Cununos hembra y macho: son membranófonos; los cununos son tambores cónicos cubiertos por una membrana de piel de mico o tatabro, de fondo cerrado con Sistemas de tensión de aro y cuñas, de percusión manual, son la base rítmica de la música de la costa pacífica caucana.
- Los bombos uno arrullador y otro golpeador: son tambores de dos parches tocados con baquetas.

#### 2.1.16.2 La Chirimía Caucana



**Ilustración 5 Imagen N°5 Chirimía del Rio Napi**

<http://sonidosenraizados.bandcamp.com/album/chirimia>

La más Conocida es la chirimía del Río Napi: es una agrupación conformada aproximadamente hace 25 años por músicos y pobladores de los caseríos que están a orillas del río Napi; todas veredas del municipio de Guapi; su música es un

tránsito y combinación entre las sonoridades andinas de flautas y la fuerza de la percusión de las comunidades afro del pacífico.

Se Conforman Así:

- Flautas transversas: Aerófonos; elaboradas de caña de seis orificios, como las utilizadas por las comunidades indígenas del Cauca; hoy en día también se construyen en PVC
- Redoblante de cuero: Membranófono instrumento de percusión, que es una caja cilíndrica elaborada en madera y se hace sonar por medio de dos baquetas de madera.
- Un Bombo: Membranófono; caja cilíndrica más grande que la del redoblante; con un timbre bajo o grave indeterminado que se usa habitualmente para marcar y mantener el pulso.
- Maracas: idiófono, instrumento de percusión constituido por una parte esférica hueca sostenida por un mango; elaboradas con totumo o coco y se llena de semillas que le dan la sonoridad al golpear la esfera; generalmente se tocan 2 maracas al tiempo.
- Triángulo: idiófono: instrumento de percusión en forma de triángulo hecho de por una delgada barra de acero cilíndrica, doblada en forma de triángulo abierto en uno de sus vértices, se suspende por medio de un cordón, generalmente de tripa, y se toca por medio de una varilla metálica o una baqueta.

### 3 MARCO TEÓRICO PRÁCTICO

#### 3.1 LA TRADICIÓN ORAL

Etimológicamente<sup>15</sup> el vocablo tradición, apareció en castellano a mediados del siglo XVII, se deriva del latín tradere, compuesto por tra = "al otro lado o más allá" y dere = "dar"; así el término tradición se refiere a "dar más allá", que al comprender la idea de transmitir o entregar, contiene en sí mismo la intención de comunicar.

La palabra oral y su uso en el castellano se remonta al siglo XIX; su etimología lleva al latín oralis, derivado a su vez del indoeuropeo os = "boca" y el sufijo español al = "de" o "relativo a"; entonces uniendo las ideas de transmitir o entregar mediante las facultades propias o pertenecientes a la boca, se puede considerar a la tradición oral como una comunicación a través de la palabra.

La tradición oral es una comunicación verbal e inmediata, pero sus significados a la vez que se forjan en el presente, se originan desde formas de conocimiento concebidas en el pasado con intención de futuro; es como un puente vivo que conjuga el pasado y el futuro, con su continuidad en el tiempo enriqueciendo el presente.

Este tipo de comunicación situada en el tiempo que transmite de generación en generación y de "boca a oído" conocimientos, valores, hábitos, actitudes, quehaceres y costumbres entre otros saberes; este es un requisito fundamental de las sociedades ágrafas como recurso encaminado al mantenimiento de informaciones esenciales al interior de una cultura; para que esto fuera posible, las sociedades ágrafas desarrollaron, a partir del lenguaje, por medio de la voz, particularidad de la oralidad, estructuras que contuvieran y arraigasen las informaciones susceptibles de ser aprendidas, conservadas, ejercitadas, pronunciadas y transmitidas, o de otra forma condenadas a desaparecer; estas estructuras idiomáticas y culturales son vehículos de información que se relacionan con los saberes de los pueblos; observar la tradición oral en este aspecto significa considerarla como un arte, como un estilo de composición.

---

<sup>15</sup> Parafraseo del artículo oralidad y comunicación (Razón y palabra, primera revista electrónica de América Latina especializada en tópicos de comunicación, Antonio Requejo del Blanco Instituto Mexicano de Tecnología del Agua. Número 15, Año 4, Agosto - Octubre 1999)

Antonio Requejo del Blanco cita al poeta y escritor Carlos Montemayor “.. en esos contextos de resistencia cultural las lenguas indígenas suponen un uso específico que es en sí mismo un tipo de composición que se destaca del uso coloquial en la misma medida que en cualquier otro idioma se distingue la composición artística de la expresión común... el complejo proceso idiomático y cultural que se ha dado en llamar 'tradición oral' sólo puede explicarse cabalmente a partir del arte de la lengua, pues en estricto sentido, la tradición oral es cierto arte de composición que en las culturas indígenas tiene funciones precisas, particularmente la de conservar conocimientos ancestrales a través de cantos, rezos, conjuros discursos o relatos.”

### **3.2 EL RITO**

La palabra rito es idéntica al sánscrito “rita”= orden, costumbre, estación y al latín “ritus” que designaba las ceremonias vinculadas con creencias que se referían a lo sobrenatural; el concepto de rito se adecua tanto a fenómenos contemporáneos y próximos a nuestro entorno como a las prácticas arcaicas.

El rito es una acción que provoca consecuencias reales; puede que sea una especie de lenguaje pero también es algo más; es un acto individual o colectivo que siempre, aun en el caso que sea lo suficientemente flexible para otorgar límites a la improvisación, se mantiene fiel a ciertas reglas que son, precisamente lo que constituyen lo que en él hay de ritual; un gesto o una palabra que no sean la repetición siquiera parcial de otro gesto u otra palabra, o que no contengan elemento alguno destinado a que se lo repita, podrán construir, sí, actos mágicos o religiosos, pero nunca actos rituales.

Asimismo el rito se distingue de las demás costumbres, no solamente por el carácter particular de su pretendida eficacia, sino por el papel más importante que en él desempeña la repetición, que es un elemento característico del rito y a veces su principal virtud; todo parece indicar que un rito se expondría seriamente a perder su valor y su razón de ser si sufriese una brusca modificación en algunos de sus aspectos más importantes. Así que La repetición es parte inseparable de la misma esencia del rito.

En la acepción corriente del término, rito es toda acción que resalta por su apariencia estereotipada; estimándose como una ceremonia anticuada, indicando que aparentemente no tiene otra justificación que la de reproducir con toda fidelidad lo que se hacía en otros tiempos; un rito exhibe el aspecto de una acción que se repite de acuerdo con reglas invariables y cuya ejecución aparentemente no se advierte que produzca efectos útiles, pero Los ritos evolucionan con el andar del tiempo, lo hacen de una manera lenta e imperceptible.

En el terreno de los hechos el rito y el acto útil aparecen entremezclados con suma frecuencia. Si el rito es útil no lo es por conductos exclusivamente naturales y en ello reside su diferencia respecto de la práctica técnica.

Toda acción contiene un aspecto ritual y como contrapartida no existe un solo rito que en mayor o menor grado no se halle teñido de utilidad; el rito es un acto cuya eficacia real o presunta no se agota en el encadenamiento empírico de causas y efectos. Somos nosotros quienes distinguimos entre rito y simple costumbre; quizás los pueblos en donde se practiquen no discriminen entre rito y las demás tradiciones, como no lo hacen entre lo natural y lo sobrenatural. Así es como Maurice Leenhardt pudo permitirse definir al rito como “un modo de expresión para penetrar el mundo extraempírico”; Marcel Mauss proponía clasificar los ritos en dos categorías: ritos positivos y ritos negativos “no obrar también es una acción y un acto de inhibición también es un acto”. Las prescripciones rituales pueden contener tanto prohibiciones como mandatos.

El rito es un acto o conjunto de actos por extensión y en sentido figurado puede denominárselo lenguaje en cuanto manifiesta en forma directa, a través de los mensajes que transmite.

Los ritos constituyen el soporte más fijo en que pueda afirmarse un observador-particularmente el etnógrafo, para describir y reconstruir en su aspecto más estático un fenómeno social completo de tal forma que los ritos aparecen como documentos indiscutibles y se hallan menos expuestos que los modelos sociales por ellos realizados a que se los vuelva a cuestionar en función de nuevas observaciones.

### **3.2.1 Símbolos en el rito**

El rito es una acción simbólica y puede estar constituido por un grupo de elementos simbólicos que pueden ser gráfico y/o sonoros; el símbolo se puede ver como la manifestación de un gesto ritual puesto que el rito está constituido por un grupo de elementos simbólicos que pueden ser gráficos y/o sonoros; mito y ritual están indisolublemente unidos; el mito habla en palabras y el rito en acciones; ambos exponen y manifiestan de forma simbólica el orden social porque esa estructura que simboliza el ritual que reúne a la vez aspectos sagrados y profanos nos deja entrever cual es el sistema socialmente aprobado de relaciones adecuadas entre los individuos y los grupos; esto se debe al hecho de que todos los seres humanos generan símbolos y establecen asociaciones mentales del mismo tipo general; de esta manera, el rito hace explícita la estructura social, que para comprender se debe intentar la interpretación de los símbolos no aisladamente sino dentro del propio contexto ritual.

### **3.2.2 Mito y rito**

La palabra mito procede de muthos del latín “mutus” y significa silencio; de muthos se deriva muevo y mustes es iniciar e instruir sin palabras y consagrar en el sentido de transmitir una influencia espiritual; La voz mythos significa tradición, relato y los mitos son una de las fuentes de transmisión de la tradición, los mitos no son invenciones sino

transformaciones de una realidad anterior de hechos que existieron, como reales o alegóricos, y se recurre a la narración de mitos para explicar lo que no es posible con recursos dialecticos habituales. Hoy el término se asocia con la fábula o historia inventada, debido a la degeneración que ha sufrido a partir de los griegos y romanos.

### **3.2.3 Ceremonia del rito**

es el conjunto de actos en el transcurso de los cuales se realizan los trabajos rituales y con los que se activan gran parte de sus símbolos; es la manifestación y despliegue exterior que puede estar revistiendo a un rito; por eso la ceremonia se convierte en la forma en que los ritos que en si son de orden sobre humano, son asequibles, conectando con el mundo inteligible y preparándonos emotiva y mentalmente; las ceremonias representan el valor esotérico del rito, en dónde radica el valor iniciático.

Las ceremonias complejas son por lo general algo así como espectáculos rituales, en los que se “representa” un episodio mitológico; por consiguiente se trata a la vez de un conjunto ritual, en el que se reúnen los ritos elementales, tabúes, purificaciones, plegarias entre otros y de un tipo particular de rito que es la actualización de un mito.

## **3.3 LA MÚSICA DE TRADICIÓN ORAL**

El termino designa fundamentalmente a toda aquella forma de expresión que no depende de la escritura o notación musical, que ha sobrevivido en la memoria colectiva, que se ha transmitido de padres a hijos y que comprende no solo el repertorio sino también las formas de emisión vocal, gestos, los modos de ejecución de los instrumentos y la construcción o fabricación de los mismos, así como la utilización de formas musicales consagradas por el uso tradicional; normalmente se ha designado como música folclórica, popular, tradicional, étnica o vernácula, términos respecto a cuyo uso no hay consenso claro. También ha sido nombrada como típica o regional que en un caso significa que no solo es única u original si no, pintoresca exótica; en otro lado se diferencia de las que cultivan en una región u otra sujetas a características específicas.

Enrique Flores Cano refiriéndose a la música en México cuenta que mientras en los años cincuenta se hicieron investigaciones de música folclórica en comunidades indígenas o en zonas rurales; a finales de la década de los setenta se organizaron los encuentros de música indígena con participación exclusiva de músicos de grupos étnicos y se marcó una clara distinción entre esta y la que cultivan los grupos rurales con mayor grado de mestizaje, En todos los casos música vernácula o étnica, folclórica, típica regional popular etc., Se distingue de la llamada música culta clásica erudita, de concierto artístico y afines.

### 3.4 RITOS, MÚSICA Y EXPRESIONES ORALES EN GUAPI.

“Con la tradición se fortalecen los valores se fortalece esa fé y se respeta la cultura del pueblo; esta cultura ha sido atropellada a veces hasta por los mismos sacerdotes que vienen del interior han querido terminar la cultura de nosotros, por decir esas tradiciones de las fiestas navideñas, pero no han podido” (tomado de la entrevista realizada a la profesora Apolinaria Obregón en Guapi 2010)<sup>16</sup>

Las expresiones culturales en Guapi son muy fuertes, se resalta que entre todos los afrocolombianos y raizales, la música es el medio privilegiado de expresión y comunicación por tradición.

Los guapiños transitan cotidianamente en ellas; y muestra de esto son las fiestas patronales en dónde hay despliegue de danzas y representaciones teatrales además de música, las cuales se realizan con tal frecuencia como Santos existen en la religión Católica; junto con los velorios de Santo que se hacen con acompañamiento musical de procesiones, oraciones y arrullos y también se evidencia en la forma en que los mayores despiden a sus muertos durante nueve noches en dónde se cantan Alabaos, lo mismo que en los velorios de santo y se hacen altares fúnebres al difunto o al santo; también hacen de este suceso todo un acontecimiento cultural; este ritual lo lideran Cantadoras: una entona los versos y las demás responden o hacen coros lastimeros, con los cuales dirigen el “alma” o ánima del difunto del más acá” hasta el “el más allá”.

“La navidad se celebra con las noches de aguinaldo, las misas de aguinaldo por la madrugada a las cuatro de la mañana, se acostumbra a hacer esas misas se hace el pesebre en la iglesia y los cantos son villancicos, las loas<sup>17</sup> para el día del 6 de enero, se utilizan las loas que son cantos también; son cantos de adoración al niño para el 6 de enero...las loas son cantos tradicionales, se caracterizan por cómo le dijera, por el estilo de la voz que termina siempre *santa María*; es una forma de cantar folclóricamente, pero diferente a un bunde etc” (tomado de la entrevista a la Profesora Apolinaria Obregón en Guapi 2010)

Dentro de las expresiones orales también están Los encuentros de oradores, poetas de tradición oral y cuenteros, de los que son reconocidos en el municipio y fuera de él

---

<sup>16</sup> Ver anexos entrevistas Guapi- Cauca, en Búsqueda de una tradición oral en el pacifico sur.

<sup>17</sup> Loar: Alabar; decir cosas honrosas de una persona o de una cosa para beneficiarlo

poetas guapireños como Helcías Martán Góngora, Alfredo Vanín, Guillermo Portocarrero y Luis Ángel Ledezma.

Durante nuestra visita a Guapi tuvo lugar el encuentro de oradores que fue llamado “*Don Guillermo Portocarrero*” en tributo a este reconocido escritor y orador de la región que nació en Guapi (Cauca) en 1914; poeta de tiempo completo cuya obra está dedicada al amor, la mujer y la naturaleza; fue uno de los fundadores del primer periódico de Guapi: El Reclamo.

### **3.4.1 LAS FIESTAS PATRONALES**

Son un conjunto de solemnidades con que una población –pueden ser barrios, en caso de las grandes ciudades– celebra anualmente la fecha de su santo patrón. Se trata de una tradición implantada, esencialmente, en los países de cultura hispana.

Originariamente son tomadas de la influencia hispana y la vinculación de los principios religiosos a las actividades culturales, económicas o fenómenos físicos de las regiones; en donde siempre se busca encomendar dichas actividades a un santo que desempeña la labor de protector o benefactor. Estos rituales parten de la devoción, se manifiestan en romerías, procesiones, peregrinaciones, altares, tributos y ofrendas y se transforman en verdaderas fiestas populares. Estas fiestas responden a una necesidad profunda de los pueblos por expresar la devoción religiosa y la alegría de las gentes con su sentimiento de acercamiento al mundo espiritual. Una forma de unión al Ser Supremo, a los santos y a los hechos religiosos.

Un modo de evangelización fue la de mezclar ritos indígenas con prácticas religiosas, de tal forma que las ofrendas que se hacían a los ídolos ahora se ofrecen a Dios.

Una fiesta muy importante en Guapi es la de La Inmaculada Concepción “La Santa Patrona y Protectora de Guapi”, es la Inmaculada a la que se atribuyen milagros como el de parar crecientes de los ríos, cuya fiesta se inicia a partir del día siete de Diciembre con el alumbrado, para continuar los festejos el día ocho, organizando procesiones con balsadas<sup>18</sup> adornadas y alumbradas con muchos bombillos, formando una competencia entre unos y otros en honor a la Virgen, las cuales se realizan por el río Guapi. Para estos días mucha gente llega a la cabecera municipal, la fiesta es amenizada con la música propia de la región y van las cantoras acompañadas de bombo, cununo, marimba, guasá. Los lugareños estrenan vestido, pues es la fiesta más importante.

---

<sup>18</sup> Las Balsadas son embarcaciones que hacen los pobladores de Guapi, adornadas con elementos propios de la naturaleza, iluminadas en las que van varias personas que adentro arrullan o cantan música tradicional.



Ilustración 6 La “Niña María”

Foto tomada en Guapi el 8 de Septiembre de 2010, durante la celebración de la fiesta patronal “Niña María” patrona de La Escuela Normal La Inmaculada Concepción de Guapi

**Cuadro Nº 2 FIESTAS REALIZADAS EN GUAPI-CAUCA**

<b>MES</b>	<b>FECHA DE CELEBRACIÓN</b>
ENERO	5 y 6 Fiesta de Reyes
MARZO	Marzo o Abril Celebración de la Semana Santa 19 Celebración San José
JUNIO	13 Fiesta Patronal San Antonio 23 Fiesta Patronal Sagrado Corazón de Jesús
JULIO	16 Fiesta Patronal Virgen del Carmen
AGOSTO	Festival Dalia Valencia 12 - 16 Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez (Cali)
SEPTIEMBRE	8 Fiesta Patronal Niña María 14 Fiesta Patronal Señor de los Milagros
OCTUBRE	4 Fiesta Patronal San Francisco
DICIEMBRE	7 Día de las velitas 8 Fiesta Patronal Inmaculada Concepción (Patrona de Guapi) 24 y 25 Dedicada al Niño Dios 26 – 29 Feria del Naidí 28 Día de los inocentes

### 3.4.2 EL RITUAL FUNERARIO

Los rituales funerarios son las practicas ceremoniales, que tienen una relación directa con la muerte, es uno de los que tienen mayores implicaciones tribales, sociales y síquicas tiene; no persigue solo una despedida de quién fallece sino que se alimenta de la existencias del “más allá”; se considera que una de las mejores formas de conocer y entender la cosmología de una cultura es acercándose a sus creencias funerarias y a la práctica de sus rituales.

Cuando se produce el óbito,<sup>19</sup> comienza el un nuevo cambio y el primer rito de paso, para el ser que ha muerto; los ritos de paso marcan la transición de un estado a otro en la vida

De acuerdo con Pula Caminal, sicóloga y antropóloga la concienciación, comunicación y preparación de los rituales es una primera válvula de escape para los vivos: “en el momento que el ser humano comienza a realizar honras fúnebres con sus muertos esta mostrando un grado de evolución a una conciencia de la muerte que irremediamente vendrá acompañada de un proceso emocional o psicológico. Más allá de las creencias mágicas o religiosas, el establecimiento de rituales y la realización de ceremonias familiares es lo que permite que el proceso pueda ser integrado y vivenciado con toda la intensidad que merece para los que permanecemos vivos. El ritual es una forma de terapia que sirve primero para que las emociones de rabia, dolor o tristeza fluyan adecuadamente y para que los vivos tomen conciencia de que ellos, cualquier día serán los siguientes.” (Citado por Palaons, 2004, p.141)

Estos rituales de muerte pueden ser para honrar, rendir culto o en ocasiones para orientar el alma del difunto hacia un mejor lugar del que están o para pedirles consejo; la mayoría de los antepasados se basan en la creencia de que quienes ya no están con nosotros pueden ayudarnos, aconsejarnos o incluso protegernos.

Para los bantú y los shona de África, el antepasado es sagrado y siempre podrá dar una respuesta de aliento a un problema.

En los rituales funerarios africanos dos de los aspectos que más se respetan e incluso forman parte del culto mágico, son los ancestros y miembros de la comunidad o tribu que ya no están en “este mundo” y la sabiduría de los ancianos que son como los que esperan alcanzar el mundo en el que viven los espíritus; por esto sin duda la gran mayoría de rituales se inician rindiendo homenaje a los antepasados.

---

<sup>19</sup> Fallecimiento de una persona.

### 3.4.2.1 RITUALES FUNERARIOS DE LAS COMUNIDADES AFROCOLOMBIANAS

La razón de los rituales funerarios que se realizan en las comunidades Afrocolombianas, es que los ritos fúnebres permiten una comunicación con sus ancestros, que es algo fundamental en su forma de ver el mundo; estos ritos se componen de actos realizados en diferentes etapas que dan paso al propósito de este ritual de paso.

Compilando información de investigaciones junto con las entrevistas realizadas en el trabajo de Campo en Guapi,<sup>20</sup> sobre los actos propios de la funebria para las comunidades Afrocolombianas se puede decir que el ritual funerario para ellas, se constituye de varios actos que corresponde a las siguientes etapas:

1. Agonía
2. Muerte y La ceremonia religiosa o misa de difunto
3. Velorio o velación de cadáver
4. Entierro
5. Novena
6. Última noche o Última novena
7. Cabo de año

#### 3.4.2.1.1 AGONÍA

La agonía se conoce como el estado que precede a la muerte en las enfermedades en las que la vida se extingue gradualmente; en el rito funerario esta etapa comienza cuando la sabiduría local identifica la proximidad de la muerte. Y se activan la solidaridad comunitaria y las manifestaciones propias de esta fase las cuales sólo terminan con el fallecimiento de la persona.

“Alrededor del lecho del moribundo comenzaría una comitiva que transcurría por espacios públicos habituales hasta descansar en lugar sagrado, mostrando la trascendencia social de aquel momento público. Desde el campamento se tañía a duelo, la casa se convertía en un velatorio que sentía la muerte de cerca, expresando su pésame, y las calles pasaban a ser recintos procesionales en las que ardía la cera y sonaban las predicas funerarias en los sepelios camino de los túmulos<sup>21</sup>. Así el ritual de las exequias fue muy

---

<sup>20</sup> Síntesis entre la información hallada en el trabajo de campo realizado en el municipio de Guapi durante el 2010, el libro El alabao: Cantos fúnebres de la tradición oral del pacífico colombiano 2003 y la exposición “velorios y Santos Vivos” comunidades negras, Afrocolombianas, raizales y palenqueras” Museo Nacional de Colombia 2008.

<sup>21</sup> En un sentido amplio, el vocablo túmulo tiene por significado el montón de tierra y piedras que se erige sobre una o varias sepulturas. De dichos enterramientos se tienen como primeras referencias en el neolítico hasta la

estable desde el XVI. La asistencia en procesión, los tañidos y la preparación de la tumba marcaban las preeminencias y las pautas de unas honras funerarias reiteradas desde el ochocientos: demostraciones públicas que se repetían siempre, puesto que desde los instantes previos a la agonía se desencadenaban los ritos funerarios". (Movellán, 2008, p99)

En Las comunidades negras y afro colombianas se mantiene una cercana relación con sus difuntos; por eso cuando se acerca la muerte de uno de sus miembros comienzan labores para manejar el dolor de quién se va "al mundo de los muertos" y de quienes quedan "en el mundo de los vivos".

Las señales de la proximidad de la muerte pueden ser el avistamiento del pájaro kajambá en San Basilio de Palenque, o del pájaro guaco en el Baudó, chocó. En Quibdó, escuchar el repique de las campanas de Belén tres días antes, o en Palenque aceptar comida ofrecida por una persona ya difunta. Algunas personas tienen el don de predecir en que momento va a morir alguien; en San Andrés Providencia y Santa Catalina, esa cualidad se denomina Bored call y se trasmite de generación en generación. (Museo Nacional, velorios y Santos vivos 2008)

Durante la agonía no se aísla a la persona enferma por el contrario se le brindan compañía y afecto; les ofrecen sus mejores alimentos y bebidas favoritas, le rezan oraciones y le leen novenas de santos para ayudarla al buen morir. En San Basilio de Palenque empiezan a cantarle su lumbalú; durante el cual las mujeres bailan con pasos menudos alrededor del cadáver, ejecutando movimientos de vientre e invocaciones con los brazos; algunas se llevan las manos a la cabeza mientras actúan y cantan (Colombia Aprende, Atlas de las culturas Afrocolombianas); mientras esto sucede emisarios especiales se alistan en caso de que tengan que partir a anunciar la muerte de la persona y en consecuencia también la fecha de su velorio y entierro.

En lugares como el alto valle del río Baudó y otros del Chocó, a él agonizante le hacen una cama especial con un colchón de yerbas frescas<sup>22</sup> si la persona padece de fiebres y de yerbas calientes<sup>23</sup> si padece una enfermedad fría. Las mujeres que se inician en el rito aspiran a mejorarse mediante el mayor saber que puedan adquirir de la oficiante que las guía (Colombia Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, 2008).

---

edad del bronce (entre 10.000 y 8.000 años A. de. C.). fuente: Tanatopedia. La primera enciclopedia online sobre usos y ritos funerarios. <http://es.tanatopedia.net/index.php/T%C3%BAmulo>

<sup>22</sup> como albahaca, matarratón, malva, caledonia, sauco de castilla, siempreviva, orozuz y Santa María boba

<sup>23</sup> como sauco, helecho marranero y santa maría de anís,

La interacción entre maestra y aprendiz ocurre sobre colchones de hojas olorosas y frescas.

En el archipiélago antiguamente, los raizales usaban compresas tibias para calentar al enfermo y para mantenerlo vivo más tiempo, porque creían que si se enfriaba se moría. En Uré, Córdoba, si la persona ha sido víctima de un rezo u oración recitada para hacerle daño y no dejarla morir tranquila, la acuestan en una cama de matarratón y buscan a un rezandero o rezandera, para que con sus invocaciones termine con aquello que prolonga su agonía.

En Nariño para alcanzar la otra vida hay que cruzar el mar de la muerte, paso que se alarga cuando los deudos lloran demasiado a la persona enferma; hay quienes oponen mayor resistencia para morir como consecuencia de la vida que tuvieron o a la enfermedad que padecen; así quien fue amargada en vida, tendría una muerte amarga, y si estuvo empautada, es decir que tenía pacto con el diablo, habría que ayudarla a morir por medio de oraciones especiales.

Algo que sucede en Úre es que a muchos de los que van a morir se les practica un rezo para que muera; esa práctica es necesaria cuando se prolonga la agonía, como sucede con quienes “saben cosas” o han sido rezados por viejos concedores para protegerles el cuerpo; muchas veces tan solo el quien está agonizando conoce la oración requerida para su propia muerte, por lo cual debe decirla en voz alta o dictársela a alguien, lo cual sucede porque en general la mayoría de los mayores en estas comunidades no sabían leer ni escribir.

#### **3.4.2.1.2 MUERTE**

El proceso de la muerte no consiste solo en la defunción; comprende también la preparación, arreglo y conservación del cuerpo hasta cuando los allegados lo ponen en su ataúd, para que la comunidad lo vele, le rece, le cante y/o le baile.

En Tumaco el cuerpo de todas la personas al morir, sean niños o adultos, se encoge o se estira hasta que llegue a medir siete pies<sup>24</sup>; en algunas comunidades, los siete pies

---

<sup>24</sup> la unidad de medida es el tamaño del pie de la persona muerta y se toma desde las plantas hasta la cabeza (Museo Nacional, exposición Velorios y Santos Vivos)

se representan con los escalones del altar fúnebre que se hace para celebrar la novena y la última noche.

Cuando tiene lugar el fallecimiento unos emisarios salen a anunciar la muerte; a estos los escogen por la potencia de sus voces y por ser personas representativas en el manejo de las tradiciones religiosas; estos emisarios en el litoral pacífico se conocen como *los chasques*; los chasques navegaban los ríos en canoa; ahora además utilizan otros medios, en Guapi repican las campanas de la catedral para anunciar la muerte.

Cuando no hay funeraria en el lugar de deceso, mujeres y hombres en general se reúnen alrededor de quien va a lavar y embalsamar el cadáver, para ayudar a rezar, cantar, coser asear y decorar el recinto donde será la velación; los hombres se reúnen con el carpintero o en el cementerio para alistar la sepultura.

La labor de la embalsamadora<sup>25</sup> es necesaria para la conservación del difunto, mientras se vela; durante los últimos años en todas las zonas afro colombianas sitiadas por el conflicto, se ha presentado una irrupción masiva de asesinato lo que ha hecho que las embalsamadoras pierdan la importancia; las comunidades en general a la necropsia la ven como una profanación.

En Nariño, Chocó y la zona plana del norte del Cauca, cubren los espejos con sábanas o cortinas blancas, las cuales sirven para que el alma del difunto no se vea reflejada y se desorienta en el trayecto que debe seguir; se cuenta que en Guapi durante los días del rito fúnebre, quitan los espejos.

En la zona plana del Norte de Cauca quitan los espejos y además les colocan una cinta negra a los cuadros, en Uré quitan los cuadros, espejos e incluso fotos familiares y diplomas. En san Andrés Providencia y Santa Catalina hasta hace poco se usaba que tan pronto se anunciara una muerte, las mujeres cercanas a la familia compraban una tela blanca de algodón, y con un pañuelo blanco a la cabeza, se fueran para la casa del

---

<sup>25</sup> Luego de las inyecciones se tapan todos los orificios del cuerpo con algodón o trapo para evitar los malos olores y se atan los pies del difunto con cinta para que no se le abran los dedos; una vez termina el arreglo se le remueve esa atadura para liberarlo, (Museo Nacional, exposición Velorios y Santos Vivos)

difunto con un delantal y un par de tijeras para comenzar a hacer la Winding sheet<sup>26</sup> y las carpetas blancas con las que se vestía la casa (Museo Nacional, exposición Velorios y Santos Vivos)

En el afro-pacífico cuando las personas expresan sus deseos con anticipación, la familia alista hábitos religiosos como los de la virgen del Carmen y San Francisco de Asís (San Pacho para los chocoanos), debido a la devoción que les profesan, en calidad de patronos de parroquias, puertos y pueblos.

“A parte de vestir el hábito, las personas pueden pedir llevar una distinción que las relacione con el santo de su devoción o el de la cofradía de la cual son miembros. Sino requieren que las entierren de esa forma, las engalana con ropa nueva o usada, pero elegante; en Quibdó a las difuntas las visten con algún color de luto (blanco, negro, gris café o morado) y la tela puede ser de un solo tono o estampada. En cambio a las señoritas y a los niños los visten con ropa blanca que representa la pureza. En Uré el difunto no debe usar ropa prestada, no vaya ser que se lleve consigo a quien le facilitó la prenda. En Quibdo y en üre a la persona le ponen medias y la calzan, mientras que en el archipiélago, en Palenque y en Tumaco se va descalza. (Velorios y Santos vivos Museo Nacional de Colombia 2008)

Las casas deben permanecer abiertas y disponibles para todas las visitas, y con este fin las mujeres limpian y barren y acumulan la mugre hasta que termine la novena, en Tumaco depositan la mugre barrida debajo de la tumba o altar fúnebre.

La casa del difunto se viste toda de blanco, que también es señal de luto; al mismo tiempo que las mujeres embalsaman el cadáver, arreglan la casa y cosen el ajuar fúnebre, los hombres cavan la sepultura; todos serruchan pulen clavan y pintan, mientras recuerdan al fallecido tomando biche<sup>27</sup>, aguardiente o whisky; hoy se pueden comprar ataúdes en las funerarias sin embargo hay quienes se mantienen en la tradición.

Para que la caja quede bien miden el cadáver con cabuyas que luego meten dentro del ataúd junto con objetos predilectos o de uso cotidiano, como la prótesis dental, las gafas la camándula, el crucifijo, el radio y el bastón, de modo que el difunto no tenga que regresar a recoger esas pertenencias. En Quibdo es usual que familiares y amigos le regalen al fallecido un vestido nuevo, que colocan sobre sus pies, dentro del ataúd para que también se lo lleve, pero nunca incluyen piezas metálicas que podrían al alma en pena; por eso les quitan los dientes de oro antes del entierro. (Museo Nacional De Colombia, Exposición Velorios y Santos Vivos)

---

<sup>26</sup> Su traducción al español es sudario: lienzo con el que se envuelve un cadáver o con el que se tapa su rostro

<sup>27</sup> Aguardiente de fabricación casera hecho a base de caña de azúcar.

Hasta no hace poco el cajón quedaba abierto hasta el entierro, para que los allegados metieran dentro objetos del difunto o de ellos y cerraran la tapa; los parientes cuidan con celo el ataúd durante el velorio y el entierro manteniéndose atentos para que no les metan objetos, papeles con el nombre de una persona, lazos anudados a nombre de alguien, entre otras cosas pensadas para causar “daño”; hoy en muchos lugares cierran el cajón antes que comience la velación.

### **3.4.2.1.3 VELORIO O VELACIÓN DE CADAVER**

Se realiza la noche anterior al entierro del difunto y recibe este nombre porque el acompañamiento dura toda la noche (vigilia); comienza con la exposición ante los allegados del cadáver debidamente arreglado y concluye, cuando lo llevan para el cementerio.

El recinto se decora agradablemente con telas, coronas de flores y de papel y se ilumina con cirios o veladoras; Así como en otras regiones, en Guapi el centro de los rezos, cantos y bailes es un altar construido, para la ceremonia y que resalta al féretro este recibe el nombre de tumba, incluyendo las variantes que se hacen para las novenas y últimas noches.

“Si eso se hacen las tumbas, las tumbas se hacen con sábanas blancas adornadas con flores y esas tumbas tienen dos especialidades, una para el velorio y la otra el día de la última noche que se hace un modelo diferente apropiado, que puede ser de diferentes formas, ¿no? Según los gustos de los familiares” (tomado de la entrevista realizada a la Profesora Apolinaria Obregón en Guapi 2010)<sup>28</sup>

Siguiendo tradiciones antiguas de la gente Bantú y Yoruba, en todas las regiones aún se mantiene la costumbre de diferenciar otros dos espacios alrededor de este ámbito sagrado; uno es la cocina de carácter semi-sagrado, donde las mujeres preparan los alimentos que jovencitas reparten entre los asistentes; y otro es la zona profana, por lo general el jardín o antejardín, donde se reúnen para descansar cantadores y cantadoras, así como familiares, compadres y amigos venidos de lugares cercanos y lejanos. Allí juegan domino o damas, cuentan chistes, leyendas de seres sobrenaturales e historias cotidianas. Además del acompañamiento a la familia, los que llegan aportan trabajo, materiales, comida, licor y dinero.

“Para el Velorio de un adulto, en Istmina Choco, El féretro, se colocó en diagonal en la esquina izquierda de la sala de la casa materna, de tal modo que los pies de la difunta quedaron orientados hacia la puerta. Dice Whitten (1992) que en San Lorenzo en el litoral pacífico ecuatoriano, afirman que entre el ataúd y la salida debe quedar una vía

---

<sup>28</sup> Revisar anexos entrevistas Guapi-Cauca. EN BÚSQUEDA DE UNA TRADICIÓN ORAL EN EL PACÍFICO SUR.

libre, que denominan camellón, para que a la madrugada el muerto pueda salir sin tropiezos” (Museo Nacional, exposición Velorios y Santos Vivos).

Las paredes que corresponden al ángulo donde está el féretro se cubrieron con una cortina de encaje blanco, que tenía dos alas del mismo ancho, en el borde superior de la cortina se instalaron dos series de cuatro enormes rosas artificiales color durazno, y en el vértice de la unión de las dos alas del telón, un ramo de tres flores artificiales blancas con bordes lilas. Este ramo podría insinuar un triángulo equilátero y por tanto representar un moño o una mariposa. Debajo de ese arreglo aparecía una cinta blanca con el nombre de la difunta y más abajo en una especie de estandarte engastado en una varilla de hierro, un arreglo de flores, artificiales también, adelante del cual posaba un Cristo metálico, encajado en otro estandarte. A los pies del icono había una pequeña mesa, forrada con tela blanca; sobre ella, en su centro una veladora blanca, en cada extremo de la cortina le pusieron un ramo de cartuchos blancos con ramas verdes, hechos posiblemente con tela plastificada...En cada una de las esquinas del féretro colocaron un candelabro metálico con una veladora blanca y en la base de los candeleros, ramos de flores naturales aun envueltas en papel celofán transparente. Sobre el centro de la tapa del ataúd había una corona de flores naturales con la cinta que indicaba el nombre del donante y hacia los pies de la difunta, un pocillo de agua con varias hierbas, quizás albahaca blanca con sus raíces al aire. (Museo Nacional, Exposición velorios y Santos Vivos 2008).

En las comunidades afrocolombianas se tiene la tradición de colocar un vaso o recipiente con agua, para que el difunto no padezca de sed

¿Qué significa el vaso de agua debajo del ataúd? -“El vaso de agua lo que significa que el cadáver en la enfermedad o en el caso de la muerte, el espíritu viene a saciarse allí la sed; es una tradición, es para que el difunto tome agua dicen; que esa agua se coloca debajo del ataúd cuando se está velando; ese vasito lo cogen los familiares; se la toman entre todos; otros la guardan y la utilizan como agua bendita, para ritos a los que se les coloca el agua bendita, a una persona que le duele la cabeza por algo que lo están embrujando, dicen; entonces utilizan esas agüitas, a veces se alivia la cabeza, no se sabe porque será pero se las alivia” (tomado de la entrevista realizada a la profesora Apolinaria Obregón en Guapi 2010)<sup>29</sup>

En todas las regiones afrocolombianas encontraron que durante el velorio los familiares del difunto ponen debajo del ataúd un vaso de agua o un recipiente con agua para que quien murió no padezca de sed. En Tumaco algunas veces los deudos le colocan al agua un hacha o una piedra “para que el muerto no se crezca”;...En Uré rellenan el vaso con un algodón para que el muerto sacie su sed al exprimir el líquido sobre su boca, de modo que no tenga que ver su reflejo en el agua. (Museo Nacional, exposición Velorios Y Santos Vivos, 2008)

En úre cuando una persona va a un velorio, debe amanecer, si se retira temprano tiene su “samacoca” o problemas con el muerto: “Yo tenía sueño y quería irme para mi casa, pero los velorios aquí no son para dormir, sino que la gente siga hasta el otro día rezando

---

<sup>29</sup> Ver anexos entrevistas Guapi-cauca, En Búsqueda de una tradición oral en el pacífico Sur.

al muerto; entonces me decían que no me fuera porque el muerto se iba y me esperaba en la casa; yo no sé por qué razón no hice caso y me vine para la casa y cuando me iba a acostar vi a la difunta ahí...” (Tomado del libro *Velorios y Santos Vivos* comunidades negras, raizales afrocolombianas y palenqueras 2008).

En Guapi nos cuentan que las Cantadoras y Cantadores y en general los asistentes al velorio deben permanecer hasta el otro día por situaciones de seguridad, porque aproximadamente entre las 12 de la media noche y 5 de la mañana que no hay luz eléctrica en Guapi, han ocurrido más incidentes de muertes causadas que dicen son por paramilitares; además hay muchas Cantadoras y Cantadores que viven la otro lado del río y deben transportarse en potrillo a la madrugada cuando pinten los primeros rayos del sol<sup>30</sup>

#### **3.4.2.1.4 ENTIERRO**

Cuando van llevando el difunto al cementerio entonces si es un niño pues cantan canciones a la virgen; si, más que todo a la virgen...y cuando es adulto se cantan canciones dedicadas a difuntos; vienen de los libros entonces algunos cantos se pueden sacar de los libros o también cantan Alabaos que no están en ningún libro porque son de la tradición oral; solo están en la memoria de cada Cantador y Cantadora. (ver anexo entrevista Guapi-Cauca 2010).

En Guapi durante la procesión del féretro del difunto hacia el cementerio, si el difunto es un músico reconocido de la tradición oral, al final de toda la gente que va en procesión va acompañando el conjunto de música, en que van Cantadoras, Cantadores, Bomberos y Cununeros interpretando música de la tradición oral, mientras adelante continua la procesión que encabeza el sacerdote católico cantando música propia del acto católico; de acuerdo con lo descrito, se pueden distinguir dos espacios durante la procesión al entierro; uno “sacro” comandado por el rito Católico y otro “Profano” que elevan los cantos y la música propia de la tradición oral de las comunidades Afro de Guapi; aunque estos espacios aparentemente están alejados e incomunicados por la distancia, se respetan mutuamente; cuando son difuntos que han tenido trayectoria folclórica hacia atrás los acompaña el conjunto pero adelante va la ceremonia con los cantos apropiados para el difunto.

Durante el entierro del músico Don Pablo Roberto Cundumi, al llegar al cementerio al lado de la sepultura, mientras enterraban al Cantador un grupo de jóvenes acompañaba galanamente con música de serenata, a la cual se interponían las voces

---

<sup>30</sup> apartes de la entrevista realizada a los músicos Arley Stiven “risas” y a Irrael Quiñonez “Irra” en Guapi Cauca durante la última noche realizada para el tío de Yaico en el 2010.

de Cantadoras y Cantadores entonando Jugas de Arrullo y enalteciendo el acto con toda la energía sus voces (ver video anexo, Encuentro con una tradición oral en Guapi-Cauca 2010)

“Entonces de esa forma los traen hasta el cementerio, se llega al cementerio y se le hace la despedida que se llaman las oraciones de las despedida y llevan al difunto a la sepultura antes de enterrarlo también se le hacen sus ritos cantos rezos y cantos espaciales”.

#### **3.4.2.1.5 NOVENA**

Rezo que se hace durante nueve noches a partir del entierro, por el alma del difunto, en la casa donde permaneció en vida.

#### **3.4.2.1.6 ÚLTIMA NOCHE**

Acto especial que se hace en la última noche; esta noche, lo mismo que el día del velorio se rezan 5 rosarios y se cantan Alabaos. Además se acostumbra a hacer levantamiento de la tumba a las 5 de la mañana del día noveno.

“La gente Guapireña si tenemos esa tradición; inclusive se ha perdido un poco porque la gente ya no están haciendo la última noche hasta el amanecer; otros que están de acuerdo en que se haga así otros que no están de acuerdo; por lo menos los curas los sacerdotes afro en su mayoría recalcan que continuemos con nuestras tradiciones, que no dejemos morir nuestra cultura; que continuemos con las novenas con las últimas noches etc” (tomado de la entrevista realizada a la profesora Apolinaria Obregón en Guapi 2010).

¿Algún significado especial?- “Bueno nosotros porque somos más conscientes y más aterrizados en el conocimiento, nosotros sabemos que es el paso de una vida terrenal a otra, si es otra vida; tradicionalmente es que la persona se va y se acaba, pero el espíritu continúa con nosotros, ¿no? Esa es la tradición por eso es que el día de la última noche se llama la despedida y a las doce de la noche ya que se va el espíritu se despiden los familiares entonces ya se va definitivamente” tomado de la entrevista realizada a la profesora Apolinaria Obregón en Guapi 2010)<sup>31</sup>

Las comunidades construyen variables del altar que se ha hecho anteriormente para el velorio los cuales son mucho más decorados; los ritos comienzan entre las 8 y las 9 de la noche; desde el momento en que se inicia la celebración, Cantadoras, Cantadores y

---

<sup>31</sup> Ver anexos entrevistas Guapi-cauca, en Búsqueda de una tradición oral en el pacifico sur

rezanderos y demás asistentes frente a un altar muy solemne que la familia del difunto construye ese mismo día, continuamente exclaman salves y rosarios y no dejan de entonar himnos y cantos y alabos que Cantadoras y Cantadores mayores y experimentados pueden intercalar con rosarios y alabos; dependiendo de sus conocimientos y habilidades, o del gusto de los asistentes, los asistentes cuales intervienen con respuestas (resposos) o encorá (corear); durante la ceremonia mientras más personas encoren más bonito se oyen los cantos.

Los alabos pueden cantarse o contarse, y no se repiten en una misma noche; la elevación de cantos y rezos termina a las 5 de la mañana, con la partida definitiva del ser querido. Levantar el paño es el procedimiento para desarmar el altar de la última noche.

“En Robles Nariño cuentan que cuando cantan alabos llegan espíritus buenos, o los que están penando en busca de oraciones, de manera que por medio de cantos y rezos las personas los ayuden a elevarse, en caso que no se hayan podido ir; para proteger la casa y evitar que los espíritus se queden rondando en las esquinas riegan agua bendita o sal marina... En Guapi la gente se para tan pronto oye el pie de *el verbo divino*, un alabao a cuya letra y melodía se les atribuye mucho poder. *La consideración* es otro alabao que cantan durante el velorio y el Ave María en el momento de levantar la tumba”. (Según la exposición temporal velorios y santos vivos del museo Nacional de Colombia)

Los temas que se le cantan al difunto dependen de quien era la persona: por ejemplo para ancianos respetables se usan los alabos de San Antonio, de la Virgen del Carmen, de la Santísima trinidad y/o de Santa Rosa; el tipo de cantos también dependen de lo que le nazca al Cantador o Cantadora y de si los dueños y familiares del difunto los invitaron a entonar cantos específicos.

Al igual que en el velorio, durante todo el novenario y la última noche, la casa se divide en tres espacios ceremoniales claramente diferenciados: para el canto y el rezo, para la preparación de alimentos y para el descanso.

En Tumaco cada tumba lleva su reglamento que explica cuáles son los patrones estéticos y simbólicos en el cuál se muestra la originalidad de cada altar que es construido en las regiones del afropacífico; así hay tumbas de *riñó* en donde la base la base de esta es circular, de *alverja* que es como la de riñó pero llamada alverja por el tipo de grano que se utiliza para marcar el nombre del difunto y de *cadáver sentimental o cuerpo presente*.

En Guapi se arma la tumba de *cuerpo presente* en las casas mediante una tela o una caja que imita el ataúd; en la vereda limones de Guapi como a simple vista no puede verse el alma de la persona fallecida, se arman tumbas y en ellas representan se representa el alma poniendo en el altar una mariposa de tela o de papel; los adornos que se le ponen a las telas usadas reciben el nombre de *lutos*.

En la exposición velorios y santos vivos, se describe una tumba de Guapi así: una tumba quedó a la esquina del fondo a la derecha de la entrada a la sala de la casa del difunto, armada con cinco piezas de tela; dos velos bordados cubrían las dos paredes que hacían intersección y en uno de ellos, pegadas con alfileres estaban las letras que conformaban el nombre del difunto al igual que los lutos. De la esquina derecha pendía un ramo de cuatro flores artificiales y más abajo una tela negra simple anudada en el centro formaba una mariposa. Delante de la mariposa un Cristo puesto en un candelabro plateado, en cuya base descansa una estampa con la imagen de un santo. Los lutos flores de plástico azul, pegadas a hojas de un árbol. Una sábana blanca cubría los tres peldaños de las escaleras, formados por cajas de gaseosa. El cuerpo presente representado por una cruz de tela negra de 20 cm de ancho por 1,50 mtrs de largo, a los lados de la escalera, desde la parte superior, colocados ramos de flores cortadas llevadas para el velorio y para el entierro, ya marchitos; también dos matas de uña y flores artificiales.

#### **3.4.2.1.7 ANIVERSARIO O CABO DE AÑO**

La relación con las personas queridas continúa después de la muerte; a pesar de que con la celebración de la última noche los deudos despiden al muerto, en estas comunidades al igual que en otras, se dice que el espíritu mantiene contacto con los vivos.

Para los aniversarios del fallecimiento de una persona, así como en la religión católica en la cual se puede escoger hacer misa de nueve días, un mes o a al año de haber fallecido un ser querido en la comunidades afro del pacífico se manda decir una misa, por el descanso del alma que ha partido; después de la ceremonia, los allegados reparten libros de oraciones, estampas con plegarías, camándulas, figuras de Cristo o sufragios que contienen una fotografía del difunto, una oración al santo que era de su devoción y los agradecimientos.

Se mencionan la existencia de personas que sirven de mensajeros entre los vivos y los muertos y llevan “razones de muerto” a los familiares o allegados, porque lo que se muere es la carne, mientras que el espíritu sigue atento al desarrollo de los hijos y de la familia; es reveladora la semejanza con lo que sucede todavía entre algunas

comunidades de África central, en donde los ancestros se comunican con las personas a través de los sueños, visiones o eventos catastróficos

La gente dice que los muertos no hablan directo sino con símbolos y metáforas; por eso necesitan personas que sepan interpretar sus mensajes...Los sueños también brindan la oportunidad para que los muertos entren en contacto con los vivos, aunque la vigilia (cuando se está entre dormido y despierto) también es un momento propicio. (Museo Nacional de Colombia, Exposición Velorios y Santos Vivos, 2008)

### **3.4.3 ALGUNOS ANTECEDENTES HISTÓRICOS SOBRE LAS TRADICIONES DE LA FUNEBRIA EN LAS COMUNIDADES AFRO DEL PACIFICO**

Poblados y núcleos demográficos importantes florecen desde la primera mitad del siglo XVII como consecuencia de la ola agresiva de expansión de la minería y de las actividades económicas conexas que origino una masiva introducción de negros para trabajar las ricas minas de oro, fenómeno que siguió produciéndose hasta la segunda mitad del siglo XIX.

“Durante la época del Padre Claver, en los años 1600, los velorios con tambor y baile alrededor del muerto en los cabildos de Cartagena se convirtieron en su profunda preocupación. Llegaba al velorio, y a menudo el misionero interrumpía las celebraciones y amenazaba a los asistentes con látigo en una mano y un Cristo en la otra” (Nina Friedeman en América negra N°1,1991 pág . 59).

La práctica de los velorios se fue acentuando y perfeccionando de manera gradual en los reales de mina y frentes mineros que constituyeron la principal causa de poblamiento en el departamento del Chocó y Pacífico Sur, pero tomo mayor fuerza con el surgimiento de los palenques que fueron comunidades organizadas por los negros que huían de las minas y haciendas; tomó ese nombre de cercos o palizadas que eran para proteger los ranchos.

La ambición de los dueños de las minas y la necesidad de aumentar desmedidamente sus ingresos por parte de la corona, sumados a la presión de los esclavos por obtener su libertad, estimuló la oficialización de la figura conocida como manumisión<sup>32</sup> que permitió a los esclavos comprar su libertad.

---

<sup>32</sup> es el nombre que recibía el proceso de liberar a un esclavo, tras lo cual se convertía en un liberto

A partir de los palenques frentes mineros, y pueblos fundados posteriormente por esclavos libertos, los velorios y demás manifestaciones culturales fueron teniendo mayor identidad debido a que sus protagonistas actuaban con mayor libertad, más autónomos y sin limitaciones o las intimidaciones que se reflejaban de los castigos de que eran víctimas en el régimen esclavista, el cual les prohibía estas prácticas por temor a que en las novenas y ceremonias religiosas se introdujeran elementos paganos como denominaban todo lo diferente al rito católico y las costumbres europeas o ideas de rebelión.

Se dice que en el Norte del Cauca en la Hacienda Villarrica fue el lugar en donde se logró mantener la tradición de los cantos en los ritos de muerto; pues en las otras zonas de la región los esclavos eran llevados hasta las minas; en la hacienda Villarrica la matrona permitió el florecimiento de estas expresiones culturales conexas con lo ritual.

Bajo este escenario formados por las oraciones, rezos y novenas y cantos de la iglesia católica en representación de lo español y el recuerdo de las deidades Orishas<sup>33</sup>, las recitaciones de los Griots<sup>34</sup> y la polifonía característica de los cantos africanos, nacen los alabaos, que constituyen una de las más importantes tradiciones de la región.

### **3.5 EL CANTO FÚNEBRE**

El canto fúnebre; viene de una tradición construida hace aproximadamente 546 años; como una práctica realizada en los pueblos y países donde el sincretismo hispano-africano dejó profundas huellas, como consecuencia de la expansión y sometimiento que durante la conquista llevó a cabo la corona española sobre las culturas nativas de América y del África negra.

---

<sup>33</sup> Los Yorubas nombraron, identificaron y deificaron a las energías de la naturaleza y las llamaron Orishas; sin embargo, no obstante su diversidad de deidades, se puede considerar como una religión monoteísta, ya que consideran a Olodumare como Dios único y omnipotente. El panteón Yoruba cuenta con 401 deidades diferentes (Religión yoruba cubayoruba.blogspot.com/2006/12/los-orishas.html)

<sup>34</sup> En la cultura mandinga de África Occidental (Gambia, Guinea, Guinea-Bissau, Senegal, Malí, Sierra Leona, Liberia, Burkina Faso y Costa de Marfil), el djele -griot en francés- era y es uno de los personajes más representativos y respetados de la tribu. Con una tradición de al menos 1600 años, los griots, eran los encargados de preservar la memoria de la tribu, sus genealogías, mitos, cuentos, batallas históricas y tradiciones orales, que pasaban así de generación en generación, actuando también como consejeros de los líderes tribales. (madre África, un Acercamiento a las culturas africanas, Agosto 2010)

En los rituales fúnebres se dice que los cantos ayudan dirigir el “alma” o ánimo del difunto del más acá” hasta el “el más allá”. La música que hace parte de las ceremonias y rituales es liderada por Cantadoras y Cantadores; ellas y ellos entonan versos y responden o hacen coros lastimeros que en la mayoría de los casos se cantan, pero que en ocasiones son recitados, como ocurre con las letanías y responsorios invocados al culminar los rosarios; estos cantos pertenecen a temas que de una u otra manera se relacionan con la muerte; en algunos casos tratan sobre aspectos estrictamente religiosos como enlace para alternar el rezo y los alabaos.

### 3.5.1 Cantos afines<sup>35</sup> o responsorios<sup>36</sup>

Termino formado del léxico litúrgico de la iglesia católica; se trata de oraciones o versos referidos a los difuntos, por extensión los Cantadores y Cantadoras de alabaos en el Chocó y el resto del Afro-pacífico colombiano han trasladado este vocablo al rito fúnebre de la región para designar una modalidad de cantos cortos utilizados preferencialmente cuando se va a terminar el rezo; estos se intercalan con los 5 padres nuestros que anteceden una ronda de alabaos entre rosario y rosario.

Por ser sumamente cortos se repiten varias veces a elección de la voz prima o de los mismos participantes en los cantos; al elevar los versos de estos cantos, ponen en boca del difunto mensajes de arrepentimiento y/o despedida de los seres de este mundo.

### 3.5.2 Canto llano:

También denominado canto, es un canto litúrgico, cristiano, monofónico, sin acompañamiento de instrumentos y de ritmo libre, que la iglesia adopto para la liturgia; en principio fue un canto popular luego perfeccionado por los clérigos en los monasterios; Obedece a San Gregorio Magno de quién toma el nombre de canto

---

<sup>35</sup> Cantos Afines a la liturgia Como Son:

*Cantos fundamentales:* Salmo responsorial - Santo  
*Cantos importantes:* Aleluia - Memorial - Amén  
*Cantos comunitarios:* entrada - comunión - (despedida)  
*Cantos complementarios:* Kyrie/Gloria - ofrendas - Paz/Cordero

<sup>36</sup> Responsorio, o respuesta son una serie de versos y respuestas, usualmente tomados de la Sagrada Escritura y que varían de acuerdo a la fiesta o temporada. Los responsorios son de dos clases: los que ocurren en el propio de la Misa, y los que se usan en el Oficio Divino; cada uno difiere levemente tanto en su historia como en su forma.  
<http://ec.aciprensa.com/wiki/Responsorio#.U200rYF5NOI>

gregoriano porque este papa se dio a la labor de organizar cultos en roma formando escuelas o coros para el canto.

### 3.5.3 Romance:

Se llama así a los cantos entonados en los Gualíes, Chigualos o velorios de angelitos; el vocablo romance se deriva del latín y su nombre obedece a que el latín era la lengua de los romanos.

Es una composición poética que consta de una serie indefinida de versos por lo general octosílabos con asonancia en los pares y libres o sueltos e impares.

El romance castellano es una de las formas métricas de más larga trayectoria histórica en el español; tuvo su origen en los antiguos cantares de gesta, cuando para recitarlos, recordarlos, y poderlos cantar, el pueblo decidió dividir los largos versos de 16 silabas en dos de 8. De allí la razón que solo rimen los versos pares.

Los siguientes son los primeros versos de un romance bautizado en el pacifico “la virgen pidió pasaje” muy conocido en los romanceros de España y en otros países hispanoamericanos con el nombre de “romance de pasión”

La virgen pidió pasaje  
a orillas de un mar sagrado.  
con tantas embarcaciones  
ningún pasaje le han dado.

Sobre la métrica del romance como composición lirico española, se construyeron un gran número de romances religiosos conocidos como “romances de la pasión” llamados así porque giran en torno a los sufrimientos de la virgen María por la muerte de su hijo. “Estas composiciones literarias por lo general pertenecen a la tipología de alabaos llamados salves porque de alguna manera tienen relación con la madre de Dios en cualquiera de sus múltiples manifestaciones y dentro de la clasificación propuesta por Ramón Méndez Pidal forman parte de los “romances religiosos”. (Cordoba Cuesta & Rovira de Cordoba, 1998)

En la costa pacífica se usa el termino para mencionar a los cantos y juegos de Gualí o Chigualo en dónde los *romances* son cantos y juegos que aunque se realizan durante el velorio del angelito, el componente fúnebre no aparece en ningún momento; por el contrario en ellos sobresale el carácter alegre, festivo y un evidente fondo erótico que en algunas ocasiones se convierte en una velada declaración de amor.

**Los Cantos que se entonan durante un Gualí o Chigualo:** “Los chigualos son también velorios pero son velorios de niños menores de 7 años; el chigualo reemplaza a los alabaos; es chigualo porque en ese velorio se realizan juegos tradicionales de la región juegos regionales, diga usted la pata, el florón etc.

Se juegan todas esas cosas o se cantan Jugas arrullos amenizados por instrumentos folclóricos; estos son los velorios de los niños y los de adultos lo que yo le digo que se hacen a través de alabaos y rezos al velorio de los niños van niños y van adultos; de los juegos y rondas participan de toda la gente que hay allí y a veces hacen una ronda de niño muertos, entonces alguien hace como de difunto y hacen una ronda una persona hace de niño muerto tiesito y empieza a dar la ronda...” (Apartes de la entrevista a la Profesora Apolinaria Obregón en Guapi)<sup>37</sup>.

### **3.5.4 Cantos de Gualí y Juegos de Velorio o de Angelito.**

**3.5.4.1 Cantos de Gualí:** En algunos lugares también les dan el nombre de romances jugados, y son cantos sobre temas diversos que se acompañan de palmas, balanceos del cuerpo y movimientos rítmicos con los pies; en algunos casos, los cantos tienen sus bailes característicos.

**3.5.4.2 Juegos de Velorio o de Angelito:** Es una actividad lúdica derivada de los cantos de Gualí; realizada por un grupo de personas que se sientan en el piso o permanecen de pie formando círculos u otra figura según la característica del juego; los principales juegos que se practican en estos velorios de angelito son: el florón, la buluca, pastores, el trapiche, el tigre el choiba, el pichindé etc.) A diferencia de los velorios de adultos los romances jugados<sup>38</sup>, no están destinados a la alabanza de Dios, ni de los Santos, no son tristes, sino alegres y amenizados con juegos palmas, música.

### **3.5.5 EL ALABAO**

El Alabao es un canto fúnebre entonado durante la velación o velorio y última noche, para despedir al difunto de este mundo; es una práctica de los afrocolombianos asentados en la costa pacífica; se trata de una composición dialogada y cantada a capela<sup>39</sup> a una o varias voces, para alabar a Dios o a los santos.

---

<sup>37</sup> ver anexos entrevistas realizadas en Guapi

<sup>38</sup> cantos que se realizan en los velorios de angelito (Cuesta Córdoba & Rovira de Córdoba, 1998)

<sup>39</sup> El término viene del italiano: a cappella, ‘como en la capilla’. es la forma de crear música únicamente a través de la voz humana generando los sonidos, ritmo, melodía y armonía necesarios solo con la voz. El término se debe a las restricciones en el uso de instrumentos musicales en iglesias cristianas desde la introducción del canto gregoriano hasta el Medioevo.

El vocablo Alabao, resulta de un metaplasmo<sup>40</sup> de supresión llamado sincopa generalizado en el canto tradicional; la elisión o supresión del grafema “d” en posición intervocálica es una característica fonética de los habitantes del pacífico; por esto no se pronuncia alabado; así quienes lo practican introducen inflexiones fonemáticas que se transmiten de generación en generación.

Alabado es el participio pasado de alabar de allí se derivó la palabra alabanza; en el Libro *la música en Cartagena de Indias* los autores, A la palabra del Afro-pacífico le aumentan la d recordando de dónde viene la voz alabao y de este canto cuentan lo siguiente:

El Alabado es una forma musical de origen medioeval. Está basada la melodía en las escalas eclesiásticas, también llamadas modales, ausente de acompañamientos instrumentales. En rigor es una melodía casi ambrosiana o gregoriana pero de poder narrativo y dramático. Era la forma que venía como anillo al dedo para los negros que también cantaban de manera espontánea e improvisada, rezos a sus dioses. Las diferencias eran pocas. Ahora en el Alabado, los negros, que tenían conceptos sexuales diferentes a los blancos o europeos, no tenían obispos o sacerdotes que entonaran los versos o temas para ser cantados y por consiguiente lo hacían las mujeres. Tiene carácter antifonal o responsorial, es decir, es el canto-diálogo entre el sacerdote y los fieles. Ese aspecto desapareció entre los negros. Sin embargo los temas continuaron ligados a lo trascendental o religioso y tampoco agregaron tambores o instrumentos. (Escobar, 1983)

“La forma utilizada por el Alabao es el tipo de estrofa que surge en España durante los s. XIV y XV y en La tradición religiosa, los Alabaos los versos de las estrofas o coros son en su mayoría, romances y coplas de antigua poesía popular hispánica recitada por juglares y trovadores del s XII” (Alabaos y Cantos fúnebres 2003, p. 50).

El canto que actualmente se conoce como alabao es una adaptación músico literaria en la cual contribuyeron en gran medida tanto los romances juglarescos y la musicalidad gregoriana de la España medieval, como el aporte polifónico y

---

<sup>40</sup> Viene del griego metaplasmos= transformación, formado de meta=más allá y plasmós=formación, lo que nos dice que es “más allá de la formación de las palabras” es un fenómeno lingüístico que se da continuamente en la evolución de la lengua y consiste en agregar, quitar o cambiar tanto letras como sílabas a una determinada palabra

trovadoresco de los “griots” africanos que son narradores de historias; el griot cuenta la historia en forma poética y son conocidos popularmente como cantantes de alabanzas.

El seguimiento hecho a los cantos fúnebres en otras investigaciones hechas en diferentes pueblos, aportan suficientes elementos de juicio para afirmar que todos los temas precursores del Alabao tanto metodológicos o formas cantadas, como literarias, recitadas o versificadas tiene su origen en la tradición oral.

La Profesora “Pola” en Guapi no cuenta que “Los Alabaos son alabanzas que se dedican a los difuntos; esas alabanzas pueden ser referidas a situaciones o hechos propios de la región o a temas determinados por ejemplo: dedicados a la mamá, otras alabanzas dedicadas a los santos, otros dedicados a la situación de la muerte propiamente como son: los estragos de la muerte; el espacio que se va a ocupar; a la sepultura y a otros temas sociales; todas esas voces son alabanzas”<sup>41</sup>

#### 3.5.5.1 Aportes del encuentro de las civilizaciones en la construcción del Alabao:

El sincretismo musical es una variable del sincretismo hispano africano que consiste en adaptar los romances, coplas cantos y temas traídos por los misioneros y conquistadores españoles a la idiosincrasia y situación social que vivía el esclavo en la haciendas, reales de mina<sup>42</sup> y servicio doméstico de los colonizadores, se inició a partir de la introducción de los esclavos negros a las minas de pacifico en el Siglo XVI; los negros captaron los temas y aires musicales que escuchaban colocando en ellos melodías, ritmos y sentimientos de su encuentro con los nativos del nuevo mundo y nativa África; fue así como se originó esta música en el pacifico colombiano.

En relación con los indígenas no hay documentado textos o melodías, pero si se reconocen raíces en las prácticas indígenas de lo que concierne al cabo de año o aniversario y la posición en que debe colocarse la casa y enterrarse los muertos.

El aporte español fue desde la denominación del canto, el origen del vocablo y la connotación semántica es la que tradicionalmente le ha dado la iglesia a los cantos de elogio a Dios y a los Santos; Se inspiran en romances oraciones, letanías, y responsorios de la tradición lirico religiosa de la iglesia católica. Los nombres

---

<sup>41</sup> Extraído de la entrevista realizada a Apolinaria Obregón (Profesora y cantadora) en Guapi cauca 2010 por Luz Amparo Medina Leguízamo.

<sup>42</sup> institución de origen colonial que dio origen a la mayoría de la poblaciones del choco y del pacifico

pertenecientes al santoral católico que aparecen en los Alabaos, con diferentes propósitos, los atributos de Dios y la Virgen en sus múltiples manifestaciones y denominaciones, se escuchan también en este canto de tradición oral.

El aporte Africano: en el África negra desde la antigüedad ha habido personas dedicadas a la música, con la misión de recrear o contar acontecimientos importantes mediante largas recitaciones, las cuales eran declamadas o cantadas a capella; por lo general eran músicos que deambulaban de un lugar a otro como ocurrió con los juglares o trovadores españoles del Medioevo; entre ellos conocidos como los Griots también hay cuenteros que acompañan el lenguaje popular con gestos, sonidos y movimientos corporales para hacer más inteligible el mensaje que se quiere transmitir, lo cual es característico de la Música afrocolombiana y la polifonía o actuación coral a varias voces con la mayor energía posible lo cual provoca y da como resultado falta de claridad al pronunciar las palabras, más conocida en el medio como afonía, lo cual puede explicar las alteraciones fonéticas tan frecuentes en los cantos de alabaos, lo cual es el más claro ejemplo de esta relación fúnebre - musical entre africanos y afro colombianos<sup>43</sup>

### 3.5.5.2 Ascendencia de las músicas tradición oral que constituyeron el Alabao

La Biblia era recitada de memoria y el canto de los cristianos que tiene su origen en el canto de la sinagoga; aunque se conservan muchos detalles tanto en la forma como en el contenido, estos se han alterado a través del tiempo y la tradición,

Entre los siglos I Y IV los hebreos e israelitas entonaban salmos en sus templos sagrados, haciendo uso de la tradición oral.

En el siglo II la feligresía respondía “aleluya” al salmo que cantaba el sacerdote durante la ceremonia; un siglo más tarde se emplea la salmodia anti fónica<sup>44</sup> consistente en la alternancia de dos coros, o del salmo y su estribillo.

En el siglo VI con San Gregorio Magno, reformador de la iglesia de la liturgia y el canto se da un impulso a las melodías religiosas que acompañan a la misa para la enseñanza de estos cantos conocidos como gregorianos el procedimiento empleado era por medio del cantor que transmitía a los alumnos que escuchaban y repetían

---

<sup>43</sup> en el lumbalú palenquero se conservan velorios en lengua vernácula que dan testimonio de su origen africano.

<sup>44</sup> Salmodia antifonal: dos coros cantan alternadamente el mismo salmo (lo repiten). El primer coro canta el salmo original, y a continuación el segundo un verso nuevo, antifona, antes, entre o después del salmo original.

solos hasta memorizarlos, parecido a la práctica oral de las memorias milenarias de las civilizaciones ágrafas.

En el siglo XII los músicos franceses Léonin y Pérotin fueron los primeros en escribir sobre polifonía<sup>45</sup>; generando sonidos agradables y extraños para los oídos de entonces; cuatro siglos más tarde culminarían los italianos Claudio Monteverdi, Orlando Lasso y Giovanni Palestrina creando la imagen sonora del gran coro que expresaba la grandeza de las catedrales; de Tomás Luis de Victoria se destaca el impulsar el desarrollo de la antífona o canto de un salmo con estribillo intercalado, donde dos coros se responden uno al otro como si fuesen un eco.

Durante la conquista española (s XVI) al nuevo mundo viajaron curas, conquistadores y plebeyos que tenían como misión conquistar almas y agrandar su imperio, entre los que viajaron músicos; y la música fue utilizada hábilmente por las misiones en su tarea evangelizadora frente a los indígenas.

### 3.5.5.3 Clases de Alabaos

1. Según la importancia o la solemnidad atribuida por los cantadores o por la tradición se dividen en:
  - Cantos Mayores o Grandes: los que hacen referencia al redentor del mundo y algunos santos importantes como la virgen María.
  - Cantos menores: están destinados a exaltar las virtudes de santos o humanos, las penalidades de los peregrinos de esta vida en su tránsito hacia el otro mundo, y en muchos casos expresan lamentaciones y reclamos a Dios o a la muerte.
  
2. Según la edad de la persona:
  - Alabao o canto para adulto: que a la vez pueden ser mayores o grandes y menores
  - Romance o cantos para niños o angelitos.

---

<sup>45</sup> La polifonía: del griego πολυς [polis] = "muchas" y φωνος [phonos] = "sonidos, melodías" es un tipo de textura musical en la que suenan simultáneamente múltiples voces melódicas que son en gran medida independientes o imitativas entre sí, de importancia similar y ritmos diversos.

### 3. según el destinatario:

- Santo Dios y Santo Santo: los que se refieren a Dios todo poderoso en dónde el coro hace énfasis en dicho propósito; además también pertenecen a la clasificación los alabaos mayores.
- Salves: también llamadas Ave María están referidos a la virgen o a la pasión de Jesús; es una modalidad cuyo estribillo o coro concluye con la expresión Avemaría en clara alusión a la oración con la que el arcángel San Gabriel saludo a la virgen María en Galilea.
- Glorias: modalidad del alabao que combina el sufrimiento de Jesús al ser clavado en la cruz, con el dolor experimentado por su santísima madre. Algunos de estos cantos también se clasifican en el grupo de los Alabaos Mayores por hacer alusión al redentor del mundo.

### 4. Alabaos sobre temas variados

- Etno-alabaos: a este pertenecen temas que surgen a partir inquietudes de las comunidades negras; son cantos de alabanza y petición a Dios, a la virgen y a los santos que padecen, pero también constituyen voces de auto motivación por la unidad e identidad de la comunidad y la defensa del ecosistema.

## 3.6 JUGAS DE ARRULLO

El nombre de este aire y expresión musical se compone de dos palabras Juga y Arrullo las cuales se explican a continuación:

### 3.6.1 La juga

Es una variante del currulao destinada a las celebraciones navideñas y a otras fechas especiales; tiene su verdadero esplendor en las Balsadas o procesiones acuáticas sobre canoas, que se realizan para festejar el nacimiento del Niño Dios o para celebrar la fiesta de un santo patrón; las jugas forman parte intrínseca de las fiestas de los negros; en su estructura ritualista se presenta en colectividad, planteando un dialogo poético entre los espíritus y los humanos; la juga es esencialmente un arte verbal en la fiestas religiosas.

Se caracteriza por conservar el compás de seis octavos propio del ritmo patrón del litoral Pacífico *el Currulao*; su acompañamiento percusivo es menos frenético que el del currulao y en el se crea un diálogo con las voces femeninas.

La juga utiliza la estructura de pregunta-respuesta y respuesta–alabanza, interpretada con estrofa y coro. Como en muchos canticos rituales de origen africano se crea un contrapunteo entre coristas o solistas y el coro o el público a manera de estribillo. (Mariela A. Gutiérrez, el mito negro y boga en Colombia 2007); en síntesis, es una forma de canto con conjunción o juego de voces femeninas, a la manera del estilo responsorial, en el que la segunda voz asume la melodía e interpreta los versos y la primera canta los estribillos<sup>46</sup>.

### 3.6.2 Arrullo:

Es una procesión que se realiza por el pueblo en honor a un santo o patrono de la comunidad, tres veces al día, durante nueve días; también se denomina así a la sección del aire tradicional donde se realizan responsoriales entre el glosador y las cantadoras.

“Tradicionalmente arrullar es el momento en que se inicia un canto responsorial entre la cantadora glosadora y el coro de cantadoras. “Arrullar la mano” significa llegar al momento del clímax improvisatorio, donde aparece el canto responsorial mientras la marimba dibuja ondeada también a manera de contracantos. Por esta razón para los músicos tradicionales el arrullo es el momento de la canción en la que la cantadora o la glosadora entra en el responsorial”.

Ondeadada también llamado por los marimberos fondear; el significado de ésta palabra parece estar relacionado con el de fondear una embarcación, que significa: asegurarse por medio de anclas que se agarran al fondo de las aguas o de grandes pesos. Existen dos usos tradicionales de la palabra que son contrarios: en el primero se refieren al establecimiento de la base ritmo-armónica para la voz y el segunda al momento en que la música alcanza su clímax interpretativo.”

Así son los coros en los arrullos, cantos que hacen parte de una antigua tradición católica en la que se hace una epifanía, uno de los ritos más antiguos en la historia. Se dice que se celebraba desde el año 361 en Egipto y Arabia, y se conocía con el nombre de solsticio. Sin embargo, en la costa pacífica, al sur de Colombia, estas celebraciones tienen variaciones y mezclas entre la tradición católica y los ritos africanos debido a la migración de estos últimos a Suramérica. Allí, la epifanía se celebra con un arrullo, festividad que acontece cada 5 de enero en la comunidad; durante toda la noche se corea, se baila, se alza y se arrulla al niño en víspera del seis de Reyes. (<http://www.javeriana.edu.co/revistas/Ofi/pesquisa/wordpress/?p=2913>)

---

<sup>46</sup> El estribillo es un recurso poético consistente en un pequeño grupo de versos que se repiten. Atlas de Las Culturas Afrocolombianas. <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-82932.html>

Entonces una Jaga de arrullo es la expresión musical que se refiere al canto y percusión que llevan los guasas, cununos, bombos y marimba en ritmo de Jaga que se realiza durante un encuentro de personas que se congregan para adorar a un santo con música y canto; se trata ante todo de una celebración religiosa que integra a los participantes en una fiesta.

Cuándo el arrullo acompaña una procesión callejera solo se usan guasas, cununos y bombos por la facilidad de transportarlos; aquí son las mujeres quienes lideran la festividad, tanto en la preparación de santos, velas y altares como en la interpretación de jugas y/o bundes<sup>47</sup> “de adoración”, cantos especiales que presentan letras sacras y que tienen una estructura responsorial. Los cantos se acompañan por distintos tambores (llamados bombos y cununos) y, en ocasiones, por marimbas de madera.

“El arrullo en sí es la celebración. Ir al arrullo es ir a la reunión a la cual la gente está tocando y van arrullando algún santo o van amenizando alguna fiesta por ejemplo, va un grupo de música tocando marimba cununo guasa y van las cantadoras en el grupo del arrullo. El termino Jaga hace referencia al ritmo que se interpreta y está dado por el acompañamiento que hacen los instrumentos de percusión, bombo, cununo, guasá. Actualmente las jugas también se acompañan con marimba, que básicamente hace la melodía de la cantadora líder; pero en el registro recogido se interpretaron sin marimba<sup>48</sup>

“En un grupo folclórico debe haber uno que entone y los otros responden; el que hace el bajo, el que hace el chureo y luego coordinan bien la mezcla del que entona con el que responde para hacer el arrullo”...Cuando hacen el arrullo se mezclan todas las voces; la voz que coordina es la voz líder, para que cuaje y quede bien fundamentado; ahí es que la gente brinca al golpe del bombo y el cununo, cuando el arrullo entra en su cuaje como dicen”. (De la entrevista a la profesora Apolinaria obregón en Guapi)

---

<sup>47</sup> Ritmo musical muy extendido entre las comunidades afrocolombianas del litoral Pacífico, con un posible ascendiente en Sierra Leona (África). Tiene carácter de canción lúdica y difiere, en grado menor, de la forma de canto empleado en los velorios de los niños...en este sentido es una expresión de los ritos fúnebres y, a la vez, una forma de canto inserto en el ámbito de las rondas y juegos infantiles...en la interpretación del bunde se emplean únicamente los tambores. (Colombia Aprende, Músicas tradicionales y contemporáneas, <http://www.colombiaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-82921.html>)

<sup>48</sup> Extraído de la entrevista hecha a Mari Helena Achico ¿marimbera de Guapi? En Bogotá 2011 realizada por Luz Amparo Medina Leguizamo para este trabajo de investigación.

Este es una Juga de arrullo, la profesora Apolinaria Obregón nos cuenta que el arrullo se distingue en la melodía por el tono de voz: y ella canta el siguiente arrullo)<sup>49</sup>

La corona del niño es corona de barón  
y en su corona llevaba un lucero brillador  
Un lucero brillador, un lucero brillador,  
Dicen que la golondrina tiene la pechuga blanca  
Y yo digo que María fue concebida sin mancha  
Un lucero brillador, Un lucero brillador (bis)

Un lucero brillador es la respuesta en el arrullo, cuando entra la voz más grave conocida como bajo y el chureo que por lo general son vocalizaciones que acompañan el canto; así entra al arrullo que en este caso se reconoce por el clímax que se genera, también llamado ondeo, y al ritmo en el que se llevan todos los instrumentos, se le llama juga.

“Estamos metidos en el arrullo y ahí entra el bajo haciendo una voz más grave; en todas las jugas sucede eso que nosotros llamamos ritmos jugas - nos cuenta la “profe” mientras entona una Juga de arrullo-; entra el bajo, el chureo. La primera voz, la voz más alta...los que responden están en el bajo y el chureo, por ejemplo uuuuuuuuu, oooooo, hacen una voz más profunda, que es el chureado” ()

En la Juga de arrullo La Pepa de Tangare “Ese es el arrullo.. Entonces allí cuando es un arrullo se le van metiendo sus estrofas que son como versos regionales; esos versos deben coordinar con la melodía que lleva el entonador...el que entona debe seguir con otros versos acompañándolo con ese coro”

LA PEPA DE TANGARE (Juga de arrullo)

La respuesta o coro es:

La Pepa del Tangere yo no lo he comido y sabrosa es

El arrullo corresponde a los siguientes versos, que es cuando comienza la improvisación y el contrapunteo entre las voces que responden con la Voz que lidera:

A la madrina del niño  
Díganle que digo yo  
Que si no tenía bebida  
Para que me convido  
Para que me convido  
La pepa del Tangare  
Sabroosa es Que sabrosa es.

---

<sup>49</sup> Ver Anexo video y entrevista realizada en Guapi- Cauca. Encuentro con una tradición oral en Guapi.

(Y continúa el arrullo)

María Helena Anchico marimbera de Guapi nos cuenta: “Dicen los viejos, la gente dice que la juga se toca con... bueno; meten los dos bombos los dos cununos, Guasa y las cantadoras y meten la marimba pero es ahora; mi maestro Guillermo el que me enseñó marimba todavía está en Guapi...yo lo digo con propiedad porque él es un hombre de 100 años o sea 100 años lleva tocando marimba... me enseñó a mi... pero doy fe de lo que él dice, él dice que la Juga antes no se tocaba con marimba, la marimba es una nueva versión que se le está haciendo a la Juga de Arrullo; que los únicos ritmos que se tocan con: marimba bombo cununo y guasa son y eran antes el Currulao, el Bambuco viejo, el Patacoré, el Pango, el Bereju y la Juga grande que son los ritmos más viejos que existen en el pacífico, la juga si pero un ritmo más nuevo que es la juga de arrullo, pero no se usaba para eso ni para el bunde y son ritmos que se prestan también para tocar sin marimba, en la Juga la marimba por lo general también va es cantando en las Jugas de Arrullo, va haciendo melodía; la melodía de la Cantadora” (ver anexo entrevistas trabajo de Campo en Guapi Cauca 2010)

## 4 EL ENCUENTRO CON UNA TRADICIÓN ORAL DE GUAPI- CAUCA

### 4.1 “EN ALGÚN LUGAR DEL PARAÍSO”

He llegado a uno de los lugares de Colombia que esperaba conocer ya hace varios años; de esta región tenía referencias maravillosas gracias a las músicas y otras expresiones artísticas que a mi llegaban en discos compactos, a través de otros colegas músicos y escuchando en vivo a algunos grupos de la región que llegaban a Bogotá y que según sabía, habían ya viajado a distintos países compartiendo estos sonidos indiscutiblemente concebidos desde el corazón.

Me encontré llena de emociones cuando arribamos al lugar junto con algunos compañeros que al igual que yo decidieron hacer prácticas pedagógicas en este lugar: Guapi Cauca; habíamos salido de Bogotá en flota hacia Buenaventura y después de haber tenido un día titánico en el puerto de Buenaventura, conseguimos irnos embarcados hasta Guapi, arribamos al muelle de Guapi en la zona Occidental del Cauca embarcados por el río a las 4 de la mañana del 23 de Agosto de 2010; a esa hora en la cabecera municipal no había luz eléctrica, pues entre las 12:30 de la noche hasta las 5:30 de la mañana del día siguiente no hay servicio de luz eléctrica en Guapi; entonces tuvimos una vista del lugar bajo la luz de una linterna esa noche tampoco había luna y así con el calor del viaje llegamos a la casa en dónde nos íbamos a hospedar.

El mismo día después de haber descansado un poco, hacemos un recorrido por los lugares más cercanos a la calle principal y veo el río contaminado, niños y niñas bañándose en él, hermosas casas de madera y palafitos<sup>50</sup> y muchos niños habitando en pequeños espacios. “Escasez” en una región en donde la riqueza natural es inmensa; esto choca con mi percepción a distancia de una región maravillosa en donde los músicos artesanos y artistas que en sí son todos los guapienses, tienen unas condiciones de vida adecuadas, que les proporcione suplir sus necesidades básicas y poder disfrutar del ecosistema que los rodea.

Mi imaginario era alegría y mucha tranquilidad en esta región, pero a mis ojos lo primero que veo es abandono y resignación, tal vez era de esperarlo, pues es una condición tan generalizada en Colombia que ya ni siquiera es noticia.

---

<sup>50</sup> que son casas de madera construidas encima de una plataforma apoyada por estacas sobre el río y que está unida a la tierra por una puente

Voy en busca de músicos tradicionales y mi primer encuentro es el siguiente: me dan el nombre de una cantante de Guapi encargada de la Casa Cultural le dicen “Nani”, su nombre Ruth Marién Valencia; le cuento de mi interés en conocer más de la música tradicional de la región y ella me dice que “muchacha gente ha venido con el mismo interés y que a ella le parece, que nunca dejan nada de provecho para los músicos de la región”; en todo caso “Nani” me dice que puedo ir a un velorio que se hace ese día a la 1 pm, en el que se reunirán algunas cantadoras. Pues el acontecimiento es la velación de un cantador muy importante, me dice el nombre pero yo lo olvido enseguida.

Entonces Llego a la casa en dónde tiene lugar el velorio acompañada de Nani, allí queda la casa del cantador; veo la cinta en el ataúd en donde se lee: *Pablo Roberto Cundumi*. He llevado conmigo la cámara de video, pensando en la posibilidad de poder grabar lo que allí acontece; “Nani” me indica que solo haga registro si me dan el permiso para hacerlo; me siento muy tímida de acercarme; pero los cantos me parecen tan llenos de lo que busco que me atrevo acercarme, porque creo que nadie me ve, encendiendo la cámara que llevo para grabar por lo menos el audio; luego de haber grabado dos cantos, “Nani” me indica con un gesto de asentimiento, que puedo grabar.

La casa hecha de madera, tiene un pequeño escalón para entrar por la puerta; muchas casas del lugar que se encuentran sobre terreno firme se elevan un poco para evitar se inundan cuando el río Guapi se desborda; la casa es pequeña y la sala en la que estamos reunidos es más pequeña por lo que se me dificulta entonces enfocar y hacer tomas de cada cantadora y cada tamborero.

En ese momento luego de haber pasado un buen número de cantos, se desgaja un aguacero y se me acerca un hombre que al parecer es un sobrino del difunto, al que luego me entero le dicen “el cieguito” sobrenombre que le atribuyen por su corta visión; él me dice “venga doctora siéntese” yo le hago un gesto de agradecimiento y le digo “yo no soy doctora, pero mejor me quedo de pie porque veo mejor”, él me toma de la mano para que acerque la cámara al ataúd y haga una toma de la cara del difunto; yo ni miré, solo la cámara fue testigo.

El altar en donde se encuentra el ataúd está adornado con velos, flores, encima del ataúd hay colocadas coronas de flores y debajo del ataúd reposa un vaso lleno de agua (a todo este conjunto de ajuares y decoración que se hace al sarcófago se le conoce como tumba), mientras están entonando unas *jugas de arrullo* se oye pasar una procesión de otro difunto que parece llevan a la iglesia; van rezando oraciones; las cantadoras así como los tamboreros, en señal de respeto guardan silencio abandonando el canto que entonaban en la sala.

Luego que terminan de cantar, “Nani” me pide que acompañe a una de las cantadoras a su casa; ella es *Doña Alejandrina Caicedo* con quien partimos del lugar aprovechando que yo llevaba sombrilla para resguardarla de la lluvia, llegamos a su casa y al despedirme la cantadora me dice: “amiga vuelva por aquí”; la calidez la de esa mujer, amable y sonriente, la hacen una representante Guapireña.

Esa noche también tendrá lugar la velación de *Don Pablo Roberto Cundumí* y me dicen que también puedo asistir, que se cantarán *Alabaos*.

En la noche efectivamente voy al velorio para escuchar los Cantos; primero entonan varios religiosos católicos que escucho desde afuera, pues ahora se encuentra mucha gente reunida; varios de los asistentes están afuera sentados bajo carpas y yo merodeando afuera intento filmar tratando de descifrar a oído y sentido común, el momento en que las Cantadoras entonan los *Alabaos*, ya que no me atrevo a interrumpir y preguntar, porque veo los asistentes muy concentrados en el suceso; algunos de los que están afuera juegan “damas” sobre una mesa de madera, otros conversan y otros corean desde afuera.

Algunos de los asistentes, probablemente alguien que ya se dio cuenta que soy foránea, me dice que entre a la casa para que tome mejor registro, pues ya han empezado a entonar los *Alabaos*; cuándo entro noto que en el interior de casa la atmosfera cambia; hay mayor número de Cantadoras esa noche y además también hay Cantadores.

Me sorprende al ver que en el lugar se encuentran tres asistentes que parecen extranjeros ocupan un buen lugar en la sala al lado de la cocina, ellos están filmando y registrando el audio, pero su presencia rompe totalmente con el paisaje de lo que allí ocurre; sin embargo el ambiente del ritual se sigue desarrollando con tal concentración, que ni los foráneos turbamos su proceso.

Tengo una conversación con estos tres personajes tan foráneos como yo en ese entonces, tengo una conversación; varios días después al encontrarnos por la calle, me contaron que estaban realizando un trabajo de investigación para una especialización que hacían en España y que los llamaron para que registraran los hechos; de los tres uno Caleño, otro Bogotano y una Alemana todos residen en España; lo que me desconcertó, fue el saber que a mí como maestro en formación, algunos funcionarios de las instituciones culturales, me habían puesto inconvenientes y obstaculizado los medios para recoger material que hablara de su cultura y al parecer considerando con más valor otras investigaciones por ser realizadas para otros países.

Esa noche el ambiente me empieza a envolver en los cantos de albaos, que cantadoras y cantadores entonan enérgicamente, era como si proyectaran todas las emociones logrando que se me cubriera la piel con esas sensaciones hasta llegar a los tuétanos, exaltando mis emociones; y es que esto que menciono, ha ocurrido en mí, particularmente al escuchar en vivo estas músicas tradicionales, pero en ese momento aumenta esta peculiaridad y entro como en un estado de trance.

Después de haber escuchado aproximadamente dos horas de cantos y transportarme por esas voces, deseo seguir escuchando estos cantos pero llega una sensación incomoda, desolada, porque en ese momento me encontraba en un acontecimiento que yo como persona de otro lugar, y que era extraña al contexto, no comprendía y comienzo a tener sentimientos encontrados, sintiéndome ajena al suceso.

Pienso por momentos que mi visión es lejana a la realidad con la que me encuentro; entonces no es mi interés hablar de algo que en ese momento considero no me pertenece por ser foránea; necesito caminar, comentarlo, hablarlo con alguien. La coordinadora del proyecto en Guapi me ha dado luces para entender luego, que mi visión es una percepción también válida de acuerdo a lo que viví, porque no existe una sola visión que sea totalmente verídica o incierta, porque la veracidad es la vivencia.

Llegue al lugar de los hechos predispuesta por los consejos de otras personas, sintiéndome con poca libertad para acercarme a los lugareños, e igual parece que al principio las puertas no se abren fácilmente; pero cuando pasan los días y puedo acercarme más a la gente del lugar, los niños y las niñas alumbran este camino junto a las profesoras de las escuelas que compartiendo su labor, llenan y reafirman mis razones para hacer lo que forjo en ese momento como pedagoga e investigadora, se comienzan a fragmentar las ataduras de mi posición infundada; como un gran logro que forma parte de lo que me enseñaron estas tierras del Pacífico Sur.

En mi diario de campo, se perdieron algunas fechas, pues se permearon de la lluvia, el agua de río y del mar, pero en mi recuerdo esta que el entierro del Cantador *Don Pablo Roberto Cundumí*, fue al día siguiente de la etapa del velorio a la que asistí; es decir que la celebración que se llevaba a cabo ese día en el que se cantaron *Jugas* y esa noche en la que se corearon *Albaos* correspondía a la Última Noche (la número nueve),

Me entere de otros datos importantes gracias a las conversaciones con la comunidad profesoras, estudiantes y músicos del lugar. Según me contaron las profesoras, *Don*

*Pablo Roberto Cundumí* fue un destacado Cantador y músico tradicional de la región, que además se dedicaba a otras labores y actividades en la Escuela Normal La Inmaculada Concepción de Guapi.

Las Cantadoras, no recuerdo si fue *Doña María Natividad Caicedo* o *Doña Alejandrina Caicedo* seguramente fueron las dos, quienes me enseñaron que en los velorios solo se entonaban o se cantaba música diferente a los Alabaos, solo por petición del difunto quien lo manifestaba antes de fallecer o porque los familiares del difunto lo preparaban así por la música que en vida interpretaba quien había muerto.

El día del entierro del Cantador "*Don Pablo Roberto Cundumí*" lo primero que se realiza después de medio día es una misa en honor al difunto, yo me encontraba en la casa de la profesora "*Fortunata*" en dónde nos estábamos hospedando, y no tuve en cuenta la hora que era, pero me di cuenta, cuando escuchamos un gentío que iba por la calle principal; cuando llegamos a la iglesia, en ella habían estudiantes, profesores y demás funcionarios de la Escuela Normal de Guapi junto a la familia del fallecido Cantador, entre otros muchos asistentes; la parroquia estaba inundada de gente. Cuando acaba la misa, afuera de la parroquia al frente del parque principal, están esperando un grupo de Cantadoras y tamboreros; sale la procesión de la parroquia con el féretro y detrás del féretro un grupo de personas entonando cantos religiosos católicos, cuando termina de salir toda la gente que estaba dentro de la parroquia y otros que llegan a acompañar la procesión, el grupo de músicos conformado por Cantadoras y Tamboreros (Bomberos y Cununeros), se une a la cola del grupo guardando una prudente distancia con todo el resto del grupo en procesión que repiten rezos y coros de cantos sacros católicos. En el momento en el que comienzan a desplazarse el grupo de Cantadoras y Tamboreros, ellas las Cantadoras cada una con su Guasa (maraca cilíndrica que lleva en su interior semillas de achira) en la mano, comienzan a entonar una *Jugas de Arrullo* que versa "Roberto Pa`Onde te vas" mientras el coro responde "Ay yo no voy a regresar" ; Así se van turnando estos cantos "profanos" entonados por las Cantadoras y coreados por guapiños con voces selladas de rasgos negros, quienes a su paso se unen.

Hacia las 4 de la tarde llega la procesión al cementerio; a puertas del cementerio se quedan varias personas del grupo que iba; antes de enterrar el féretro, un grupo de músicos le ofrece una serenata al difunto cantador y simultáneamente cantadoras, cantadores y tamboreros, empiezan a entonar *Jugas de Arrullo*, como si fuese una riña entre músicos. Allí está casi todo el pueblo reunido, cuando entierran el féretro; más o menos a las 5 de la tarde ya el grupo de músicos tradicionales (cantadoras, cantadores y tamboreros) se ha ido solo quedan sus familiares y unos pocos asistentes que dicen unas palabras.

En el momento en que comienzo a interactuar mejor con el medio y llenar mis múltiples sensores, con todo lo que este hermoso lugar me ofrece: la comida sabrosa, las bebidas, el cálido clima y su gente, en cada paso que doy encuentro algo mágico, en la Casa de la Cultura, en la Galería (plaza de mercado), en cada esquina en donde se venden frutas, pescado ahumado, naranja tapa, papa china o plátano, en las sonrisas y amabilidad de hombres negros y mujeres negras, bellos representantes de esta comunidad, en los tímidos y poco visibles indígenas de la comunidad Embera que también hacen parte de este pueblo y habitan sobre todo la zona rural y que viven de sus artesanías, en los niños y niñas de voces dulces, fuertes e inquietas y la alegría que manifiestan al cantar y bailar, embriagándome de estas tierras.

Cada cantadora a la que visito, es una historia llena de enseñanzas para mí. En algunos momentos siento empatía con sus emociones; me pongo un poco triste por lo difíciles que me parece es su cotidianidad; pero también gozo de alegría con sus historias cantadas y encantadas; he logrado identificarme con varios elementos de esta cultura; gracias a que me han recibido como a una Guapireña más.

He encontrado riqueza en la forma como todos ellos se adaptan. Hace más de 500 años les tocó enfrentarse a los europeos y transformar sus costumbres en una resistencia “pacífica” cargada de expresiones artísticas como medio de resiliencia, y una indiscutible alegría natural que es generosa con el forastero.

Cuando reconocí este lugar con sus músicas y escuché sus voces, mis sensores se expandieron; cuando fui testigo de una parte de la vida de estas mujeres Cantadoras y hombres Cantadores, Marimberos y Tamboreros, me llené de aliento para continuar mi camino, recordando el por qué decidí enfrentarme a este viaje Pacífico.

#### **4.1.1 Describiré los personajes que encontré en este viaje Pacífico**

##### **Don Aquiles**

La primera semana de mi estadía, Éider Bazan, un joven músico de Guapi que me encontré en el camino, me llevo al taller de uno de los constructores de instrumentos tradicionales del Lugar; el construye bombos y cununos; me conto que de Timbiqui y otros lugares del Pacífico Sur le hacen pedidos de instrumentos

Cuando llegamos estaba fabricando un cununo; le pregunte sobre la música tradicional, de cómo en esta época seguía vigente; poco hablaba y además casi no le entendía, aun mi oído no estaba acostumbrado a las expresiones y forma de hablar de los guapireños; pienso que se molestó cuando quise registrarlo en la video cámara, porque

con sus palabras me dio a entender que lo hacía para copiar la forma en que construía los instrumentos y de cierta forma quitarle el trabajo; estaba lejos de mi intención, pero por obvias razones de experiencias pasadas así se protegió.

Días después me lo encontré algunas veces y ya desprevenido me saludaba e invitaba a su taller; por el tiempo que invertía haciendo mis prácticas en la Escuela Normal de Guapi, no me fue posible volver a visitar muchos lugares y personas a no ser de que me las encontrara por el camino; y así sucedió con *Don Aquiles* de quien rescato la enseñanza que le da a sus hijos a través de la construcción de instrumentos esperando que mantengan la tradición de “los mejores bombos y cununos de Guapi”

### **Doña María Natividad Caicedo**

Vendedora de pescado en la Galería, es cantadora de Jugas de arrullo, pero, como la mayoría de cantadoras mayores ha cantado de todos los ritmos tradicionales de su región; estuvo en el velorio y entierro de *Don Pablo Roberto Cundumi*; la veo en varias ocasiones cantando en la calle principal con los niños de los colegios y siempre que la he buscado en la galería como le dicen a la plaza de mercado, nunca la he encontrado a pesar de que allí es donde vende pescado; me dice **Tomasa** vendedora de frutas y cocadas que sale temprano en *potrillo*<sup>51</sup>, para la vereda donde vive así no le coge la noche por el río, pues madruga bastante. Fue *Doña María* la primera cantadora que intente localizar junto con *Doña Fausta*; pues era de las únicas de quienes me habían dado el dato de cómo conseguirlas; pero justo en el camino la vida me pusieron a encontrarme con muchas otras personas valiosísimas para mi experiencia, antes de ubicarla; un día me encontré a “Doña María” en la galería le hice unas preguntas sobre el canto y quise registrarla, pero estaba de afán para coger camino al río.

Después de escucharla cantando varias veces desde el velorio de *Don Pablo Roberto Cundumí* hasta en los desfiles y procesiones de las fiestas patronales pude hablar con ella; esto fue casi al final de mi viaje. Ese día del encuentro ella pasaba con un grupo celebrando por las calles una fiesta patronal; yo me acerque y ella a quien noté muy contenta me dice: “si quiere aprender a cantar venga conmigo, ¡cante!”; en aquel momento la acompañé en el desfile e intente corear a su entonada; estuve muy cerca de ella para seguirle el ritmo y la melodía pero al golpe de los tambores y guasás mi

---

<sup>51</sup> Una pequeña embarcación parecida a una canoa que se elabora tallando el tronco de un árbol que puede ser cedro, chachajo o chagualo y va acompañado de un canaleta (remo) que puede ser labrado en palo de garza; los potrillos de las mujeres llevan dentro una banqueta calada en madera de chachajo en la cual se sientan mientras navegan por el río.

voz se perdía dentro de la potencia y la proyección de la voz con que las cantadoras cuentan; característica dada por la forma en que se comunican en su entorno a grandes distancias.

### **Doña María Faustina Orobio**

Sus camaradas le dicen Doña Fausta; fue la primera cantadora que busque en Guapi; pues ella había estado en Bogotá invitada para realizar un taller de música tradicional; allí la conocí; las indicaciones para encontrarla en Guapi me las facilitaron dos músicos en Bogotá “Olga y Freddy”, quienes en aquel momento me brindaron su apoyo.

Pasó la primera semana sin tener la oportunidad de encontrarla, hasta que un día buscando a *Doña María Natividad*, en la Casa del Adulto Mayor, vi a “Doña fausta” cantando con un grupo musical. Doña María ya no estaba en aquella casa cuando llegue, al terminar la presentación fue como si Doña Fausta se desapareciera, porque no la vi más. Luego preguntando a los músicos que estaban en el lugar, un muchacho del Grupo “Guapi Son” llamado Éider Bazán, me guio hasta la casa de la cantadora. Allí me presenté, le di los saludos que Olga y Freddy le enviaba, luego ella nos invitó a Eider y a mi seguir a su casa. Quería hacerle muchas preguntas, pero en ese momento no sabía cómo hablarle y fue de mucha ayuda ser acompañada por Éider porque él estuvo pendiente charlando con ella, e incluyéndome en su conversación.

Me he encontrado con doña Faustina varias veces ella como muchas mujeres de Guapi es muy elegante y fina al vestir. Cada vez que he llegado a su casa con el objetivo de escuchar datos específicos y puntuales para el material musical que he recogido en Guapi, se extiende su carácter, su ser madre, su canto y continúa conversando de muchos sucesos en su vida; convirtiéndose en una ventana interesante que me muestra, que la cotidianidad de los Guapireños tiene todo que ver en el desarrollo de sus expresiones artísticas, de las cuales en ese momento vi que tenían muchísimo para contarme.

Habían pasado 40 días casi a punto de terminar las prácticas, me encontré con Doña Faustina, ella se veía algo triste, sin embargo me atendió, se siento a conversar conmigo y el comienzo de lo que iba a ser un relato musical, se convierte en la revelación del día que ha tenido; y a través de ello me hizo entender un poco como ha sido su vida. Una niña dada en adopción, llevada a Bogotá, madre de 4 hijos, leal a un hombre que. Siente con mucho dolor, el reto de sobrevivir en una pequeña casa arrendada, el insulto de una vecina por algún pedazo de comida o una prenda de ropa,

el dolor del abandono y el comprender resignada que su gran valor y saber de cantadora junto con el de su abuela de quién heredo la tradición desaparece con el tiempo y nadie se entera.

Escuche a Doña Faustina cantando varias veces con su grupo de niños llamado “los curruleros de Guapi” en una oportunidad en un ensayo al que nos invitó en su casa, en otra los curruleros de Guapi se presentaron en la plaza principal en el evento de la semana por la paz y en las calles en una procesión al señor de los milagros y nuestra señora de las lajas iba Doña Fausta cantando *Jugas de Arrullo*, acompañada por todos los que en la calle se unían al paso y además tres cantadoras que le respondían a los versos, dos cununeros y ese día iba tocando el bombo el mayor de sus hijos “Yeiner Orobio” quien es uno de los marimberos jóvenes más reconocido de la región; además profesor; en ese entonces preparando su grado de normalista.

Antes de irnos de Guapi se realizó un encuentro de oradores y poetas tradicionales de la región, estuvo doña Fausta, doña Romelia Ocoró, Don Rito que venía de Napi y quién es músico de la chirimía de Napi; Finalizando el encuentro de Tradición Oral que comenzó en el colegio San Francisco de Asís y termino en la Plaza o Parque Central, un bello atardecer divisábamos en todo Guapi; ya en la noche por el camino hacia la casa de Doña Fausta nos encontramos una compañera de práctica y yo a **Graciela Banguera** mujer dicharachera, también profesora o “Profe” como también se llaman entre colegas en Guapi, de una de las escuelas rurales en las veredas, quien es sobrina de la o Profesora **Fortunata** (Directora de la Escuela Normal, dueña de la casa donde nos hospedábamos y a quién nunca vi en persona; parece que por esos días estuvo en Cali); Graciela nos acompañó y conversamos un rato con Doña Fausta al calor de un traguito de biche que es una bebida basada en licor de caña típico del pacífico; al despedirnos quedamos en reunirnos para degustar un “Tollo”, que es un plato típico de Guapi; dicen es tiburón pequeño con arroz y otras cosillas que le ponen el toque secreto Guapireño; con ganas quedamos de saborear la sazón de Doña Fausta, pues al final habían tantas cosas que dejar al punto antes de volver a Bogotá, que no hubo tiempo para el “Tollo”.

### **Doña Alejandrina Caicedo**

A esta cantadora le gusta que la llamen “Aleja”. La escuche cantar por primera vez en la velación de *Don Pablo Roberto Cundumi*, en donde ella estuvo entonando *Jugas de Arrullo* junto con otras cantadoras, de las cuales yo identifico a “Doña María”, a la “mamá de Yaico” y a “Nani” (una folclorista joven); el día del velorio llevé a Doña Aleja bajo mi paraguas hasta su casa; después me invitó a degustar la tomaseca (deliciosa bebida de esta región) en la casa de su hija “Teo” **Teofila**, quien prepara la tomaseca que es una bebida considerada medicinal, que lleva hierbas aromáticas cultivadas en la región y se mezcla con Biche un tipo de licor; se dice que la bebida sirve para sacar el

frío del cuerpo y limpiarlo; Teo en otros su microempresa constituida por mujeres, también elabora otros productos naturales.

El día de la invitación que fue en la casa de “Teo”, las mujeres allí reunidas, quienes entre las ya nombradas estaban la hija de “Teo”, **Verónica** con su esposo **Don Juan Ángel**, dos cantadoras más y el esposo de “Teo” juntos; hablaron de la fundación, de su microempresa, mientras empezaron a cantar y a bailar currulaos; después llegaron Éider del grupo “Guapi Son” quien fue uno de mis guías desde el comienzo de este viaje y relato, y Yair o “Yaico” como le dicen todos; quien es percusionista del grupo Voces de la Marea y nieto de Doña Aleja.

Luego que el grupo estuvo completo Dona Aleja entono unos arrullos acompañada por los instrumentos de percusión tradicionales: el guasá, que es cilíndrico hecho con guadua y semillas de achira interpretado siempre por las cantadoras; el bombo que es un tambor horizontal que consta de dos parches y se toca con un golpeador o baqueta fue interpretado por Éider y el cununo que es un tambor vertical de un solo parche que se toca a mano limpia el cual interpreto “Yaico”; más tarde después del convite se escuchó en el salón, música tradicional del Pacífico Sur de Colombia como currulaos, bundes, Jugas, torbellinos y todos los allí reunidos, disfrutamos al paso del baile de la nieta de Teo que para entonces tenía unos 8 añitos y de Don Juan Ángel esposo de Verónica, quien me decía: “ese es su profe de currulao, sígale el paso”.

Así con Doña Aleja, fueron dos veces más de visitarla en su casa compartiendo algunas historias de su vida y de la época en las que perteneció al grupo de **Don Antonio Banguera** quien fue un importante músico de la región ya fallecido; y una vez más de reunirnos en la casa de su hija “Teo” de donde no daban ganas de irse, por la calidez de la estadía y de sus anfitriones; cuando nos encontrábamos en las calles de Guapi, siempre estaba sonriente, dispuesta a compartir; ah y siempre de afán.

**Don Silvino Mina y Doña Cornelia** son esposos; Me he contactado con Don Silvino a través de Éider; intenté hacerle una entrevista; pero mi técnica de improvisada, ha logrado que Don Silvino se esconda detrás de su voz; luego logro unos esbozos de su historia pero se nota algo indispuerto con la cámara de video y yo también por la situación que generé; Don Silvino días atrás salía de una intervención quirúrgica que le realizaron, según me conto; tal vez por eso se veía agotado.

Después lo visité en su casa proponiéndole que construyera una marimba una marimba, para que pudiéramos escucharlo y verlo interpretarla; pues a Don Silvino manifestó que solo le gusta tocar en una marimba construida por él mismo.

En una de esas visitas conozco a **Doña Cornelia** también cantadora; me habla con lucidez de las épocas en las que Don Silvino tocaba bastante la marimba y también “glosaba” siendo de los mejores glosadores de la región; además de ser por tradición el único marimbero que toca bambuco viejo como los “viejos”, expresión que usan para referirse a los antiguos marimberos. Doña Cornelia me contó, que cada barrio de Guapi se encargaba en las celebraciones Decembrinas, de cantar arrullos bundes que son cantos relacionados con santos; en este caso relatando la época dijo que me invitaba para las fiestas ese fin de año a escucharla cantar.

Cada vez que transitaba cerca de la casa de Don Silvino y Doña Cornelia me asomaba por allí saludando de paso y recordándole a Don Silvino como me gustaría verlo tocar la marimba; hasta que justo el día en que me despedía de Guapi pase a despedirme de los dos y la sorpresa fue que él se construyó una marimba que me ofreció a la venta pero mis recursos económicos terminando el viaje ya eran insuficientes; sin embargo Don Silvino interpreto para mi bambuco viejo y patacoré; lo cual fue parte de mi emotiva y nostálgica despedida.

## **Verónica**

Cantadora esposa de Don Juan Ángel quién en guapi fue mi profe de currulao en cada baile. Falleció a finales del año 2011, casi un año después de que nos conocimos en Guapi; me hubiera gustado volver a visitarla y por supuesto me entristeció mucho por supuesto cuando me entere, pues tenía en aquel tiempo planeado viajar a Guapi nuevamente.

A Verónica la conocí cantando con Doña Aleja; fue una mujer muy alegre y lo seguiré siendo porque en estas tierras los muertos también gozan; cada vez que nos encontrábamos tenía un gesto hermoso; tuve la oportunidad de escucharla cantando en las romerías y de compartir un currulao, una Juga, una tomaseca a su lado.

El día que partimos de Guapi hubo poco tiempo para todo y Verónica estaba cumpliendo años; la celebración se la habían hecho unos días antes, pero razón académica yo no pude estar; ya estábamos en el barco apunto de zarpar, cuándo apareció en el muelle vestida de rojo muy elegante, despidiéndose a lo lejos; ya se imaginaran la bonita sorpresa, que nos dio a todos.

## **Doña Eulalia Torres**

Es cantadora perteneciente a la familia de los Torres, quienes son por tradición los marimberos más antiguos de Guapi; viven en Sansón un corregimiento vereda de Guapi a donde se llega embarcados por el río, pero Doña Eulalia se queda en casa de sus hijos a este lado del río Guapi.

Doña Eulalia tiene un puesto en donde vende naranja; “¿tapa o chupa?”, escuchaba que decía cuando alguien iba a comprar naranjas, porque las cortaba de manera distinta según le pidieran; esa casetica de madera en donde vende naranjas, también es su taller, allí construye guasás, mientras conversa con quienes la visitamos.

Me saludaba ¿cómo esta profe? bien sea que pasara cerca o llegara a la casetica, la primera vez que llegue a su taller fue precisamente porque la vi construyendo guasás. Ella me contacto con su hermano “Pacho” Francisco Torres para que me fabricara una marimba que me traje de esas tierras junto con un Guasá hecho por Eulalia.

## **La “profe” Raquel.**

De las docentes más veteranas de la Escuela Normal Superior de Guapi hija del reconocido escritor ya fallecido *Don Guillermo Portocarrero* de quien tomo su nombre como tributo el encuentro de Oradores y narradores de historias de tradición oral celebrado en Guapi por esos días; la “Profe” Raquel enseña en el programa de extensión de la Licenciatura en Pedagogía Infantil programa de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia realizado Guapi.

Ella tenía interés de conversar con las dos practicantes de artes que estábamos allí, y el día en que nos citamos nos invitó al hotel del río a cenar; no recuerdo que comieron ellas; yo deguste un exquisito plato de *Piangüa*, que es una ostra del Pacífico. La profesora Raquel nos contó del panorama educativo en Guapi, su contexto, y nos preguntó sobre las propuestas que teníamos para trabajar allí, sugiriéndonos algunas temáticas; recuerdo que teníamos muchos planes con nuestros proyectos, la profe Raquel además nos invitó a trabajar con el grupo de estudiantes de la Licenciatura en pedagogía infantil, con el cual estuve desde entonces cada sábado y Domingo.

Me sentía bien respaldada por la profe Raquelita; como cariñosamente le decían sus colegas. El día anterior a nuestra partida y despedida de Guapi, ella junto con sus estudiantes de Licenciatura en pedagogía infantil, nos hizo a los maestros en formación del proyecto de prácticas, un agasajo; con biche, baile y músicos incluidos; porque a todo guapireño podemos considerar bailarín, músico y artista.

## **Maiam**

Es profesor del programa de batuta en el municipio de Guapi; siempre anda cargado buen humor y acompañado de su guitarra. El primer día que en la Normal Superior de Guapi comenzamos a hacer práctica, estuve acompañando al coro, dirigido por la “profe” Apolinaria, a quien no conocí ese día pues me dijeron que el cuñado había fallecido. Ese ensayo del coro y los posteriores fueron para preparar los cantos de la celebración de la patrona de la normal “la Niña María”; en Guapi cada colegio tiene un patrón o una patrona y siempre el día que le corresponde se realiza una fiesta en honor a ese patrón. Ese día conozco a Maiam; él es sobrino de la profesora Apolinaria y es el director del reconocido Grupo Guapi Son; días después nos convidó para que asistiéramos a la velación de un hermano suyo (su muerte no fue por causas naturales), en este velorio también estuvo doña Alejandrina Caicedo, quien según me di cuenta ese día, porque me ofreció un traguito, siempre carga su tomaseca para calentar el canto; allí también asistieron Graciela Banguera, La profe Ruby, Yaico, Éider, Ciro, Márbel y algunos otros muchachos integrantes del grupo Voces de la Marea entre otros muchos asistentes; en la casa en donde tuvo lugar la velación brindaron dulces, tinto y viche.

Días después muchos, ya estaban enterados de que yo andaba buscando detalles sobre el tema de los rituales fúnebres de tradición en el municipio; el profe Uriel coordinador del proyecto de ciclos para la formación de Normalistas me dijo que habían pocos documentos escritos sobre el tema en Guapi y el junto a Las profes Ruby, Pola y Raquel me alentaron en este camino;

A mí me inquietaba mucho el tema de lo que sucedía en las ceremonias durante la Última Noche; entonces durante mi visita a Guapi todo esto lo observaba desde una mirada más mística; es posible que el contacto directo con estos rituales en donde los Cantos se elevan hasta estados de trance, la percepción a través de los sentidos aumente y así desde esa percepción lo comprendía.

**Yaico (Yair Ortiz), Éider (Éider Bazan), Risas (Arley Stiven vente) e Irra (Irrael Quiñonez)**, me invitaron a una Última Noche, el 3 de Octubre de 2010, en tributo de un tío de Yaico, también músico que había fallecido hace 10 días; llegamos a las 12 de la noche y estuve hasta las 3 de la madrugada; el altar estaba en la esquina derecha de la sala y frente a él sentados Cantadores y Cantadoras entonando Alabaos, que durante la noche alternaron con música reproducida desde una grabadora, de otros ritmos tradicionales como el “Corcove” este Canto grabado por Voces de la Marea, antiguamente también era reconocido como un canto fúnebre.

## **Doña Transito Cuero Portocarrero**

Conocida en Guapi como la “Tata”: llegue a la casa de esta Cantadora, que queda a las entradas del barrio Puerto Cali (primer barrio construido en Guapi) guiada por una de sus familiares que también canta música tradicional además de boleros y baladas;

desde que saludé Doña Transitó “La Tata” se hizo presente una gran carcajada que mostraba su buen humor; se me hace necesario contar que hablaba tan rápido y usando expresiones propias de la región que yo desconocía, que me resultó difícil llevar una fluida conversación; con frecuencia ella se reía, además porque yo tenía que preguntar varias veces para entenderle; pero finalmente después de una conversación amenizada por su buen humor se decidió a cantar Arrullos y Bundes y en su voz recia ya agotada por el paso del tiempo, quedo el recuerdo en la imagen de una menuda matrona que es dichosa descansando sobre una silla mecedora frente a la orilla del río Guapi.

### **La Profesora Apolinaria Obregón**

Todos le dicen La profe “Pola”; paciente educadora, supe de ella en la escuela Normal Superior y después de la primera semana en que asistimos a realizar prácticas, conocí a la profe “pola”; como le dicen sus colegas.

Compartimos en su clase de música, me brindo su canto, sus conocimientos sobre la música tradicional y su carcajada pegajosa; días después me enteré que el luto que guardó y por el cual no asistió a la Escuela normal los primeros días de mi práctica, era por el cantador *Don Pablo Roberto Cundumi*; su suegro; quién a través de los sucesos registrados en la investigación, me permitió enlazar esta historia y sus personajes.

No puedo dejar de nombrar a todas las profesoras y profesores de la Escuela Normal Superior “la inmaculada concepción” de Guapi Cauca, Las niñas del coro con sus bellas voces, Los niños de preescolar del programa escuela nueva, los de aceleración del aprendizaje, los de primaria, los jóvenes de bachillerato, los futuros normalistas del ciclo complementario y los profes de las veredas que asistieron al programa de extensión de licenciatura en pedagogía infantil de la Universidad Pedagógica Nacional en Guapi; todos los que compartieron sus conocimientos y acogieron lo que como músico y pedagoga les pude brindar, permitiéndome esta exploración.

La percepción que tuve del entorno los primeros días de este viaje y que conté en los primeros párrafos de este corto relato se transformó, después de todo lo que viví en Guapi durante casi 45 días y que traté de plasmar en tan pocas líneas; por ahora solo me resta contarles lo agradecida que estoy con esta vivencia, sus manjares, sus cálidas enseñanzas, sus voces y sus paisajes.

Ilustración 7 Fotos de Estudiantes en la “Normal de Guapi”



Ilustración 8 Foto de La ruta escolar; estudiantes se transportan desde las veredas por el río Guapi

Ilustración 9 Foto de Jovenes nadadores Guapireños en el río Guapi;  
Fotos: Luz Amparo Medina L.





**Ilustración 10 Foto de dos cantadoras; : a la izquierda con Faustina Orobio y a la derecha Verónica**

Fotos: Angélica Málpica



**Ilustración 11 foto de Eulalia Torres Cantadora  
Constructora de Guasás y “Arrulladora” (entonadora y compositora de arrullos)**



Entrada a Puerto Cali  
primer barrio construido  
en Guapi cauca  
foto: Luz Amparo Medina L.



**Ilustración 12 foto: grupo de músicos**

En la capilla de la Escuela Normal la Inmaculada Concepción de Guapi con Maiam y los estudiantes que él dirige, del grupo de músicos que acompañó al coro de la misma escuela, durante uno de los ensayos para la celebración de la fiesta a la “Niña María” la patrona de la Normal; Foto: profesora Ruby Estudiante del programa escuela nueva de la Escuela Normal de Guapi interpretando la marimba de chonta Foto: Luz Amparo Medina L.



Ilustración 13 foto de La Galería (plaza de mercado)



Ilustración 14” Lavanderas” en el río Guapi Foto: Luz Amparo MedinaL.

### Ilustración 15 foto de altares fúnebres en Guapi

Diseño de la tumba o altar funebre de una Última Noche realizada en tributo al "tío" de Yaico, y diseño del altar funebre en tributo al hermano de Maiam



Fotos: Ángela Málpica



## 4.2 ¿QUIENES SON LOS CANTADORES Y CANTADORAS?

“...mi abuela mis hijos y mi música son las tres cosas que me han tenido en pie” cuenta Doña Faustina en una de las entrevistas realizadas en Guapi; y es que podemos ver que entre las comunidades afrocolombianas, la música es el medio privilegiado de expresión y comunicación.

Las Cantadoras y Cantadores, son personas destacadas durante el rito y fuera de él; ellos han aprendido por tradición oral de sus padres y abuelos, una cantidad innumerable de rezos y cantos, cuyas clases y orden de interpretación no son del saber común.

Las cantadoras y los cantadores también desempeñan otros oficios importantes dentro de la comunidad, las cantadoras además de ser madres, también son comerciantes, profesoras, artesanas, parteras, o curanderas y los Cantadores también padres, abuelos, pescadores, cultivadores, artesanos, lancheros y profesores, muchos de los cantadores mayores no saben leer ni escribir.

Dicen que los jóvenes ahora no se interesan por aprender los cantos tradicionales y que por eso el conocimiento que llevan los Cantadores y Cantadoras se está perdiendo; sin embargo en Guapi existen agrupaciones de músicos jóvenes que aunque interpretan las músicas de la región con elementos nuevos adquiridos de su movimiento entre la música comercial, ven las tradiciones orales con respeto al igual que a los músicos mayores que tienen conocimiento sobre estas; en Guapi el grupo de jóvenes Voces de la Marea dirigido por el maestro René Bonilla, entre sus compromisos musicales tiene el rescatar los cantos de tradición oral de las veredas de la zona rural de Guapi.

Las cantadoras son las encargadas de acompañan las diferentes festividades y ceremonias de sus poblaciones y se valora su esfuerzo por mantener viva la tradición musical de la región; ellas poseen cualidades que las cataloga como patrimonio fundamental de la oralidad de sus comunidades, por la forma en que aprendieron y enseñan.

Muchos de los Cantadores y las Cantadoras, así como otros músicos mayores de la Región no tienen registros discográficos y han formado parte de agrupaciones importantes que ya no existen; en algunos casos porque sus directores ya han fallecido y se han desintegrado; cómo la agrupación de Doña Alejandrina Caicedo, que la dirigía el ya fallecido Cantador Antonio Banguera; ahora Doña “Aleja” canta solamente cuando la invitan a celebrar alguna ceremonia ritual de Guapi.

Además de las características sonoras que poseen los cantadores y cantadoras deben tener un amplio repertorio según los ritmos que canten, como también habilidades para la interpretación de los cantos así como la improvisación, sobre diferentes temáticas.

La relación de las voces con los instrumentos: El guasá es principalmente un instrumento de percusión que ejecutan las Cantadoras y los Cantadores, y en general quién acompaña coreando los cantos; este es interpretado con distintas variaciones rítmicas que se pueden conjugar;

Los Cununos y Bombos hacen el acompañamiento de percusión y se relaciona directamente con las dinámicas que lleven las voces; así cuándo las voces entran al clímax en la ondeada, Cununos y Bombos llevan sobre la base rítmica, improvisaciones que llenan la música; La Cantadora es la que manda la parada en lo que se refiere al ondeo, indicándoles si se están quedando en el tiempo.

### 4.3 ¿QUIÉN FUE PABLO ROBERTO CUNDUMÍ?

Según los registros y entrevistas hechas a Doña Alejandrina Caicedo y a la profesora Apolinaria Obregón, para el fin de este trabajo investigación, *Don Pablo Roberto Cundumí* fue un músico tradicional muy reconocido en la región y aunque desempeño varios oficios aparte de su labor de cantador, su despedida fue hecha en honor a su principal rol: el de cantador de tradición oral; por eso durante su velación y posterior entierro también hubo grupo de cantadoras y cantadores de diferentes lugares de la región y entre ellos las cantadoras de las veredas de chamón, de limones y las que viven en la cabecera municipal; también se hicieron presentes músicos jóvenes, que acompañaron los cantos con sus tambores e instrumentos tradicionales entonando y repicando cantos de la tradición oral de Guapi.

“Ahora hubo un entierro de un señor que era mi suegro Don Roberto Cundumi el papa de mi esposo; entonces él tuvo un entierro acompañado de conjunto folclórico, haciendo memoria no, de lo que él hizo en vida; era el hombre del guasá que le decían jejejeje; -¿él era Cantador?- sí, el cantaba el entonaba, él se gozaba los Arrullos porque tenía una voz fuerte altísima muy hermosa; entonces el entonaba los arrullos o para contestar también hacia los bajones que dicen; la voz grave. Bien bonito con buen ritmo” (Tomado de la entrevista realizada a la profesora Apolinaria Obregón en Guapi 2010)<sup>52</sup>.

Al revisar la exposición Velorios y Santos Vivos que realizó el museo Nacional de Colombia en el año 2008 , me sorprendió con gusto ver que nombraban en un párrafo al difunto Cantador quién es el personaje, en que todo los demás en esta historia de viaje de la cual parte este estudio tomó su centro; así decía: “En Guapi, Don Pablo Roberto Cundumí, un hombre de unos 65 años, conocedor de las tradiciones religiosas, permanece confinado en una habitación del segundo piso de su casa debido a la parálisis de sus piernas” (Museo Nacional y santos vivos, Exposición temporal Velorios y Santos Vivos 2008)

---

<sup>52</sup> Ve anexos entrevistas Guapi Cauca 2010

#### **4.3.1 EL VELORIO Y ENTIERRO DEL CANTADOR DON PABLO ROBERTO CUNDUMI**

El velorio de Cantador comenzó en la mañana del 25 de Agosto y termino al medio día del 26 de Agosto cuando lo comenzó la ceremonia para su entierro, durante la velación en las horas del medio día se entonaron Jugas de Arrullo frente a la tumba, que es el nombre que se le da al féretro junto con la decoración que hace para la ceremonia.

##### **Descripción de la Tumba en el velorio de Don Pablo Roberto Cundumi:**

En la Casa del difunto Cantador se llevó a Cabo la ceremonia de Velación, a la casa se puede entrar por cualquiera de las dos puertas una está a la derecha y otra a la izquierda, es una casa de madera que esta sobre una base que la separa del piso, lo cual hace que en caso de que suban las aguas en invierno esta no se inunde; entonces para entrar hay que subir unas pequeñas escaleras de unos 4 escalones; al fondo de la sala que es el primer espacio de la casa se encuentra la cocina comunicando con la sala.

El féretro se encontraba en la esquina del fondo del lado izquierdo vista desde la entrada a la casa del difunto Cantador con la cabeza hacia la esquina y los pies hacia la entrada derecha de la casa y descansaba sobre una estructura manteniéndolo lejos del piso; extendida cubriendo el féretro la bandera en tela de 2 franjas verdes y una franja amarilla que representa el municipio de Guapi; además una veladora blanca encendida y un ramo de flores blancas y anaranjadas, que lleva una cinta en dónde está inscrito el nombre del difunto Cantador “ Don Pablo Roberto Cundumi”; la tapa que cubre la cabeza del difunto, está abierta; en cada esquina del féretro hay una vela blanca encendida; en las paredes que se interceptan en la esquina donde está el féretro hay un crucifijo con un Cristo colgado en la parte de arriba del féretro y sobre estas paredes velos y cortinas blancas con botones de rosas rojas colgadas una a una dispersas sobre los velos; en el costado izquierdo del féretro delante de la pared del fondo de la sala una corona de flores rojas y blancas, otra de flores color curaba y blancas y un ramo con botones de flores rosadas y pequeñas flores blancas; bajo el féretro en todo el centro un vaso de cristal lleno con agua. (Ver anexo Video En algún lugar del paraíso; Encuentro Con una tradición Oral de Guapi- Cauca 2010)

Frente al féretro entonaban sus cantos 5 Cantadoras mayores con sus guasás y acompañadas de Bombos y Cununos, además de los asistentes que coreaban de vez en cuando.

La noche de la velación en la sala de la casa donde está la tumba y los asistentes reunidos, más ramos de flores rojas y blancas adornan la ceremonia; el recinto es muy pequeño comparado con la cantidad de personas que asistieron entre los que están las Cantadoras todas sentadas.

#### **4.3.2 CANTOS ENTONADOS DURANTE EL VELORIO Y POSTERIOR ENTIERRO DEL CANTADOR DON PABLO ROBERTO CUNDUMI**

4.3.2.1 Orden de las Jugas de Arrullo entonadas en el velorio de Don Pablo Roberto Cundumí el 25 agosto 2010 de entre La 1 y las 3 pm en la casa del Difunto Cantador.

1. Roberto...vuelve tu's ojito abrir otra vez cantadora líder: Doña Alejandrina Caicedo.
2. San Antonio Tiene Aoyae una Perolera; Cantadora líder: María "Aoyae" es un interjección que denota juego.
3. En el Río estaba yo, cuando purita bajo; Cantadora Doña Alejandrina Caicedo

4.3.2.2 Orden de los cantos entonados la noche del velorio de don Pablo Roberto Cundumí, que tuvo lugar el 25 de agosto de 2010 entre las 8 p.m y las 5 a.m. Dentro de los Cantos religiosos Católicos, están la estrella de David, Ven y Sálvanos, Para que no me olvides.

1. Que lo lleve a la gloria eterna y lo lleve a descansar "salve salve"
2. "Me llaman a Juicio" (cantado por hombres y mujeres)  
Adiós Padre y Madre, a Dios padre adiós me llaman a juicio.
3. Canto católico "Es más que mi amor la razón de mi vivir"
4. Alabao: "todo aquel que nace le falta morir" o "como aquel que nace le es para morir". (Entonado por un cantador).
5. Alabao: San Francisco Limosnero, ya murió el redentor-San francisco-limosnero
6. "Ave María Santa María"
7. Oí como suenan y como retumban Los golpes de la tierra" (voz enérgica, casi cercana al grito).
8. A mí no me llores madre que de Dios ya estoy untado.  
Hoy me despido del mundo (por la melodía parece un canto de la tradición católica)
9. Alabao: A adorar la sangre, a adorar la cruz, a adorar la sangre de mi buen Jesús. Amoroso padre.
10. Canto católico: "unos nacen y otros morirán". "al final las penas quedan la gente se va"
11. Alabao: "me voy para la tierra Buenas noches buenas noches", "no he rendido mis cuentas".
12. "Salve, salve, salve linda rosa" El demonio por no verla se escondía por el aire"
13. Cantos de serenata.
14. "Yo quiero que a mí me entierran como mis antepasados"

15. "Cuando la vida se pierde tras de una cortina de humo". (Canto católico)

4.3.2.3 Orden de las jugas de arrullo entonadas durante el entierro de don Pablo Roberto Cundumí el 26 de agosto de 2010 entre las 3 y las 6 p.m. en la calle principal y cementerio de Guapi

1. Primera Juga de Arrullo: Ay yo lo voy a regresar.  
Cantadora Líder: María (vendedora de pescado)  
Músicos: en los bombos: Jair y Ciro Silva
2. Segunda Juga de Arrullo: Dicen que no llore, yo digo que no, que si fueran flores la cogía yo. Ay María las cogía yo.  
Cantador Líder, cununeros y bomberos
3. Tercera juga de Arrullo: Cantadora Líder: María  
Arriba mujeres no lo dejemos cae
4. cuarta Juga de arrullo Cantadora Líder  
Váyase no mas que no va a llove. Ohhh que no va llove.
5. quinta Juga de arrullo Cantadora Líder: María.  
Me voy me voy, me voy que me coge el día.
6. Sexta Juga de Arrullo Roberto pa' onde te vas, aquí abajito no más.  
Cantadora Líder: María
7. Séptima Juga de arrullo  
San José bendito me ha mandao a hacer... una pa María y otra pa' José.
8. Octava Juga de Arrullo: (tema que se repite) cantadora Doña María.  
Roberto vení lleváme yo no voy a regresar
9. Novena Juga de Arrullo
10. Quién me lo repica, Antonio Caicedo, como que oigo un bombo Quién me lo repica, Roberto Cundumí
11. Decima Juga de Arrullo: Roberto jugó conmigo

## 5 TRANSCRIPCIÓN MUSICAL DE ALABAOS Y JUGAS DE ARRULLO

Para el fin de analizar los elementos que se refieren a la estructura musical y tipología de las voces en estos cantos de tradición oral, se seleccionaron cuatro Alabaos y cuatro de las Jugas de Arrullo, entonados durante la celebración del “velorio”, “el entierro” y una “última Noche”, que fueron registradas durante el trabajo de campo realizado en Guapi. (Ver anexo Video “En algún Lugar del Paraíso” encuentro con una tradición oral en Guapi-Cauca, archivos: Guapi y Selección)

Para ver la partitura de las transcripciones revisar el *anexo 2*

### 5.1 Convenciones utilizadas para el análisis:

Las convenciones usadas en este trabajo para cambios de afinación, son una combinación de líneas segmentadas con alteraciones de semitonos y cuartos de tono para indicar diferencias de afinación con respecto a la nota esperada según la tonalidad propuesta en la armadura.

Una nota que se aproxime más a otra que no sea exacta según la afinación tradicional occidental; está escrita como una nota fuera de la afinación con su respectiva alteración; en bemoles para afinaciones bajas y en sostenidos para afinaciones altas.

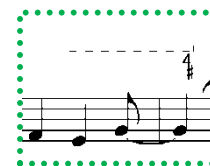
Las líneas segmentadas ubicadas sobre el pentagrama indican fragmentos donde la afinación tiene una tendencia, bien a subir o bien a bajar.

Las líneas segmentadas de afinación comienzan (extremo izquierdo) con un segmento horizontal y terminan (extremo derecho) con un segmento vertical que indica la dirección de la afinación, arriba o abajo.

Las líneas segmentadas bajo el pentagrama indican fragmentos o notas dudosas, de las cuales no hay certeza de que hayan sido ejecutadas. Estas líneas comienzan y terminan con segmentos verticales superiores.

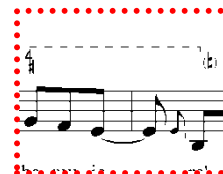
#### 5.1.1 Afinación con tendencia a subir.

Que viene aproximándose a la tonalidad propuesta y luego tiende a subirse, en el caso del ejemplo, hasta un cuarto de tono en la nota indicada.



### 5.1.2 Afinación con tendencia a bajar.

En este caso la primera nota estaría siendo atacada con una afinación que se aproxima más al cuarto de tono superior y las notas subsiguientes tienden a acercarse a la tonalidad propuesta, punto que se alcanza en la nota indicada con el becuadro.



### 5.1.3 Afinación variable.

Aquí se muestra un fragmento que baja seguido por otro que sube; los puntos donde se aprecian las aproximaciones más relevantes se anotan con las alteraciones respectivas.



### 5.1.4 Afinación particular.

Anotaciones sobre notas específicas en las que hay variaciones en la afinación esperada según la tonalidad propuesta.



### 5.1.5 Notas deducidas.

Notas de las cuales no se tiene certeza que hayan sido emitidas pero que según el perfil melódico y en algunos casos por analogía con otros fragmentos similares, se deducen; nótese que la línea segmentada comienza y termina con segmentos superiores.



### **5.1.6 Alabaos sin métrica.**

Los Alabaos se cantan acapella sin acompañamiento instrumental y de manera libre Ad líbitum<sup>53</sup> Así mientras se interpretan, el tiempo, la velocidad y las pausas depende de la sensación tiempo-espacial de los que entonan el canto; esto se refiere a que además de la manera como ellos sienten el tiempo internamente, cuando todos los cantadores y cantadoras entonan los Alabaos, no hay ni una duración exacta que diga en qué momento debe darse fin al canto; y para efectos de facilitar la transcripción, debido a estos fenómenos o curiosidades musicales que arrojaron las grabaciones hechas en campo y que además son propias de estos cantos de tradición oral, intentamos acercarlo a un valor de compas.

La métrica en el Alabao titulado “San Francisco limosnero” se determinó como 7/8 iniciando y luego como 2/2, sin embargo no se muestra para facilitar la lectura; y se puede leer como frases que tienen acentuaciones en los comienzos de compás.<sup>54</sup>

### **5.1.7 Jugas de arrullo con métrica:**

La entonación de este canto va acompañada por los instrumentos de percusión tradicionales que son guasás, bombo arrullador y bombo golpeador, cununo hembra y cununo macho; la interpretación que se hace también depende de la sensación tiempo-espacial que cada músico guarde en su memoria y a los cambios naturales definidos por el espacio en el que se llevan a cabo; la medida de compas de 6/8 es un punto de referencia que nos acerca a una notación numérica para la transcripción.

---

<sup>53</sup> ad líbitum: a voluntad, libremente; a gusto.

<sup>54</sup> Transcripciones musicales logradas con la asesoría de Freddy Henríquez, músico percusionista Colombiano, estudioso de las músicas de las costas colombianas. 2012

## 6 DESCRIPCIÓN DE ELEMENTOS MUSICALES DE LOS ALABAOS Y LAS JUGAS DE ARRULLO TRANSCRITAS

Para escuchar el *midi* de las transcripciones logradas, ver el *anexo 3* y elegir el archivo de audio que se encuentra en el disco compacto citado como *análisis.mp3*

### 6.1 ALABAOS

#### 6.1.1 SAN FRANCISCO LIMOSNERO

##### Elementos:

**Contexto:**

**El título:** fue deducido del texto.

**Interprete:** Entonado por una Cantadora (mujer, nombre sin identificar)<sup>55</sup> Cantadoras y Cantadores, que llegaron de las veredas y cabecera municipal de Guapi para la “Última Noche”.

**Lugar y fecha** en dónde se tomó el registro sonoro: Casa de “Don Pablo Roberto Cundumí” durante la celebración de su “Última Noche” en la noche del 25 agosto de 2010

**Duración aproximada:** 10 minutos

**Autor:** tradición oral de Guapi- Cauca.

**Género:** Música de Tradición Oral

**Aire:** Alabao, canto de tradición oral

**Contenido:** sacro.

**Texto:** referido a San Francisco y su relación con el tema de la muerte.

**Idioma:** Español, lenguaje popular, con dialecto orillero de Guapi

**Fuente:** transmitido por tradición oral

**Carácter:** con ánimo; con alma con mucha carga sentimental

**Lenguaje:** Canto de tradición oral

**Forma:** si lo vemos a simple vista parece estar dentro de una forma binaria = A-B, en dónde A = verso (estrofa) – B = estribillo (coro); que se repite según la cantidad de versos y estrofas, pero en detalle podemos dar cuenta que esa parte B varia en cuanto a que las voces adicionales utilizan otros saltos melódicos distintos cada vez que entran a entonar un nuevo coro (B).

**Función:**

Introdutoria: pertenece a lo que definimos como la melodía que entona la voz principal desarrollando el verso.

Conclusiva: se presenta en la parte del estribillo entonada por las voces que corean en dónde el tema se mantiene, reiterando la cadencia al final de la frase

---

<sup>55</sup> El nombre de quienes interpretaron los Alabaos San Francisco limosnero, La muerte no es hombre y A adorar la sangre, no lo supimos.

**Ritmo:**

**Figuras principales:** corcheas, blanca ligada a corchea, negra y negra con puntillo.

**Tempo:** libre; tempo aproximado de negra = 150

**Métrica:** los pulsos recurrentes se tornan irregulares porque principalmente las acentuaciones melódicas se desprenden de la intención del texto y en como el intérprete, para este caso la Cantadora quiera resaltar ciertos pasajes que su propia percepción y emoción le lleven; y todos los acompañantes que son los demás Cantadores y Cantadoras que hacen el coro fluyen, dejándose llevar por la voz principal y a veces otros que corean al mismo tiempo marcan sus propias acentuaciones, generando un discurso polimétrico.

**Compás:** el fragmento transcrito parece estar en un compás fijo pero en el registro sonoro, al revisar las entradas de cada frase (verso) siempre se alargan o disminuyen de manera diferente los finales de frase o el espacio de silencios para entrar a la siguiente frase, creando así una dilatación que nos sugiere un pulso irregular; es decir cómo se cantan libremente, entonces el pulso es inconstante y resultante de la intención de los Cantadores; para el caso de la transcripción se acercó a un compás de amalgama 7/8 y en el compás los acentos de las frases musicales se fijaron para marcar y definir el metro, debido a que los silencios y extensiones de las frase no están sobre un pulso constante;

**Densidad rítmica:** en la voz principal, segunda y bajo, las figuras rítmicas se repiten, en la voz adicional aparecen fragmentos que complementan rítmicamente las melodías.

**Melodía:** Modo mayor

Voz prima: La melodía de la voz principal hace el énfasis en el séptimo grado

Voz Segunda: escala Jónica,

Voz Baja: escala Jónica.

Motivo-Tema: se presenta en la voz principal tanto en el texto como en la melodía de los versos.

**Armonía:** no tonal; Modo Do jónico

**Cadencia:** según la transcripción, auténtica Imperfecta, al final de las frases

**Tesitura:** (siendo 3 la octava central del piano)

Voz prima: re 8va 3 – si 8va 3 (voz líder entona el estribillo)

Voz segunda: sol 8va 2-sol 8va 3 (respondedora, entona el coro)

Voz baja: sol 8va 2- sol 8va 3 (respondedora, entona el coro)

Voces adicionales: sol 8va 3 – mi 8va 4 (acompañan partes de coro y estribillo con vocalizaciones y/o texto)

**Timbres:** textura tímbrica homogénea combinación de voces: voz prima, voz segunda, voz baja: voces adicionales.

**Texturas utilizadas:** textura monofónica al entonar el verso (A), textura polifónica al entrar las otras voces doblando con el mismo diseño melódico la voz principal en intervalos de 3ras y 2das; las voces adicionales alargan los finales de la frase que hace la voz principal y a partir de estas pintan otras líneas melódicas que culminan cuando entra de nuevo la voz principal.

**Dinámicas:** la partitura arrojada por la transcripción, no se le han puesto indicaciones dinámicas los contrastes dinámicos y el movimiento, están dados por el contraste de texturas, tesituras e impulso rítmico de las Cantadoras que comienzan entonando la frase del verso que al llegar al coro o estribillo crece en volumen y disminuye al finalizar en la

cadencia; dando como resultado una diferencia que se puede indicar con un regulador de volumen < Creciendo-piano >

**Clímax:** cuando aparecen todas las voces juntas se genera una sensación de clímax, mientras más voces aparezcan durante la entonación del canto la sensación de clímax aumenta,

### 6.1.2 LA MUERTE NO ES HOMBRE

**Contexto:**

**Título** deducido del texto

**Interprete:** Entonado por un Cantador (hombre, nombre sin identificar)

Coreado por Cantadoras y Cantadores.

Cuando es un hombre el que lidera el Alabao haciendo la voz principal, se unen más voces de hombres que de mujeres y del mismo modo cuando quien lidera es una mujer, se unen a ella más voces de mujeres que de hombres.

**Lugar y fecha:** en dónde se tomó el registro sonoro: Casa de “Don Pablo Roberto Cundumí” durante la celebración de su “Última Noche” en la noche del 25 agosto de 2010

**Duración Aproximada:** 9 Minutos

**Autor:** tradición oral de Guapi- Cauca.

**Género:** Música de Tradición Oral

**Aire:** Alabao, canto de tradición oral

**Contenido:** sacro.

**Texto:** referido a la relación de las personas con la muerte mientras pasan las horas hacia el entierro.

**Idioma:** lenguaje popular; castellano, con dialecto orillero de Guapi

**Fuente:** transmitido por tradición oral,

**Carácter:** con ánimo; con alma con mucha carga sentimental

**Lenguaje:** Canto de tradición oral

**Forma:** Binaria = A-B-B-A... A = verso (estrofa) – B = estribillo (coro) la construcción de la forma en que cada nueva estrofa o verso se presenta, puede corresponder a una secuencia una secuencia, porque la entonación de la voz prima cambia de afinación, o no tiene un perfil melódico definido.

**Función:**

Introdutoria: pertenece a lo que definimos como la melodía que entona la voz principal desarrollando el verso.

Conclusiva: se presenta en la parte del estribillo entonada por las voces que corean en dónde el tema se mantiene, reiterando la cadencia al final de la frase.

**Ritmo:**

**Figuras principales:** negra y negra con puntillo, blanca, blanca con puntillo.

**Tempo:** libre **Tempo:** aproximado del registro negra = 140

**Métrica:** es un canto de pulso libre y por eso el metro que es irregular se identifica por los acentos de las frases entonadas por el Cantador puesto que los silencios o finales de las frases al no estar sobre un pulso constante, pueden prolongarse o acortarse en cualquier sección.

**Compás:** para el caso de la transcripción se sugirió un compás de división binaria de 2/2

**Densidad rítmica:** en general la mayor cantidad de voces se presentan juntas en la parte del coro o respuesta (B) en donde en la voz principal, segunda y baja, las figuras rítmicas se repiten libremente y varían, en la voz adicional aparecen fragmentos que complementan rítmicamente las melodías con vocalizaciones.

**Melodía:**

Modo menor

Motivo-Tema: se presenta tanto en el texto como en la melodía de versos y estribillos.

**Armonía**

Tonalidad: G# menor

Círculo armónico: Dominante-Tónica

**Cadencia:** según la transcripción, auténtica Imperfecta; al final de las frases V7-i6

**Tesitura:** (siendo 3 la octava central del piano)

Voz prima: (voz líder entona el estribillo) Fa# 8va 3 – Sol# 8va 4

Voz segunda: (respondedoras, entonan el coro) Sol# 8va 3- Fa# 8va 4

Voz tercera: (respondedoras, entonan haciendo vocalizaciones o acompañando con sobre los finales de las frases) Fa# 8va 4 – Re# 8va 5

Voces adicionales: re 3 – sol 4 (acompañan partes de coro y estribillo a intervalos de 8va, 2das M, 2da m, 4J, 6ta M, 5ta aumentada con la voz principal, definiendo el contorno armónico.

**Timbres:** textura tímbrica homogénea: combinación de voces

Voz prima: voz masculina Con un registro de tenor

Voz segunda: combinaciones ente timbres de hombres y mujeres con registros medios

Voz tercera: Voz de mujer con registro soprano

Voces adicionales: Voces de mujeres y hombres con registros graves.

**Texturas utilizadas:** Textura monofónica cuando el Cantador comienza entonando el verso; posteriormente se unen las demás voces en lo que sería el coro (B) la primera y segunda voz tiene un diseño melódico parecido y aparece la textura homofónica en dónde las voces adicionales acompañan los finales de las frase extendiendo la nota final y a partir de ella construyendo pequeñas polimetrías, se destacan unísonos entre las voces, Compases 1-5: estribillo entonado por la voz principal, voz líder.

Compases 5-10: coro, entonado por todas las voces

En los siguientes compases la voz prima continua entonando el estribillo y parte del coro la voz segunda lleva el coro y lo refuerza la voz tercera hace vocalizaciones y refuerza los finales de las frase; las voces adicionales realizan melodías adicionales en los finales de los coros, reforzando tanto estrofa como coro.

**Dinámicas:** el cantador comienza entonando la frase del verso que al final al llegar al coro o estribillo crece en volumen y decrece en el punto final; dando como resultado un contraste la percepción de velocidad y movimiento están dados por el contraste de texturas, tesituras e impulso rítmico.

**Clímax:** cuando aparecen todas las voces juntas se genera una sensación de clímax, mientras más voces aparezcan durante la entonación del canto la sensación de clímax es mayor.

### 6.1.3 A ADORAR LA SANGRE A ADORAR LA CRUZ

#### Elementos

**Contexto:** región de Guapi en el departamento del Cauca.

**Título:** deducido del texto.

**Interprete:** Entonado por un Cantador (hombre)

Coreado por Cantadoras y Cantadores.

**Lugar y fecha:** en dónde se tomó el registro sonoro: Casa de “Don Pablo Roberto Cundumi” en Guapi, durante la celebración de su “Última Noche” en la noche del 25 agosto de 2010.

**Duración Aproximada:** 12 minutos.

**Autor:** tradición oral de Guapi- Cauca.

**Género:** Música de Tradición Oral.

**Aire:** Alabao, canto de tradición oral.

**Contenido:** sacro.

**Texto:** referido a la adoración de la pasión de Jesús en su Santa Cruz y la piedad por el alma del difunto.

**Idioma:** lenguaje popular; castellano, con dialecto orillero de Guapi.

**Fuente:** transmitido por tradición oral.

**Carácter:** con ánimo; con alma con mucha carga sentimental.

**Lenguaje:** Canto de tradición oral.

**Forma:** A-B-A-B = verso (pregunta) – B = coro (respuesta).

#### Función:

Introdutoria: pertenece a lo que definimos como la melodía que entona la voz principal desarrollando el verso.

Conclusiva: se presenta en la parte del estribillo entonada por las voces que corean en dónde el tema se mantiene, reiterando la cadencia al final de la frase.

#### Ritmo:

**Figuras principales:** corcheas, negra y negra con puntillo, blanca con puntillo, blanca ligada a corchea,

**Tempo:** libre; tempo aproximado de negra con puntillo= 100

**Métrica;** para el caso de la transcripción se acercó a un compás de 3/4 y en el compás los acentos de las frases musicales se fijaron para marcar y definir el metro, debido a que los silencios y extensiones de las frase no están sobre un pulso constante.

**Compas:** para fin de poder transcribirlo se sugirió un compás de 3/4

#### Melodía:

Modo menor

Motivo-Tema: se presenta tanto en el texto como en la melodía de versos y estribillos.

**Armonía:** no tonal; Do eolio

**Tesitura:** (siendo 3 la octava central del piano)

Voz prima: do 8va3 – do 8va4 (voz líder entona el estribillo)

Voz segunda: sol 8va2 –sib 8va 3 (respondedora, entona el coro)

Voz tercera: do 8va3-si 8va 3 (respondedora, entona el coro)

Voces adicionales: mib 8va3–re 8va4 (acompañan partes de coro y estribillo con vocalizaciones y/o texto)

**Timbres:** combinación de voces textura tímbrica homogénea: voz prima, voz segunda, voz tercera: voces adicionales. Todas están en las notas del registro centra.

**Texturas utilizadas:** textura monofónica.

**Dinámicas:** generada por el impulso rítmico de la voz prima que comienza a bajo volumen, creciendo en volumen mientras se desarrolla la frase; cada vez que comienza un verso de nuevo vuelve a disminuir manejando la misma dinámica en cada verso.

**Clímax:** la sensación en dónde se siente más esta cualidad, es cuando en la respuesta (B) llega al do4 desde si4 bemol cayendo de nuevo en sib4 (se puede ver en el compás n°15) esta sensación se repite en cada nueva respuesta.

#### 6.1.4 AUXILIO PIDEN LAS ALMAS

**Contexto:** Región de Guapi en el Departamento del Cauca

**Título:** deducido del texto.

**Interprete:** Entonado por Juana Viafra y Las Cantadoras de “Chamón; coreado por Cantadoras y Cantadores

**Lugar y fecha:** en dónde se tomó el registro sonoro: Casa del difunto Tío de Jair Ortiz “Yaíco” en Guapi, durante la celebración de su “Última Noche” en la noche y madrugada del 3 de Octubre de 2010

**Duración Aproximada:** 12 minutos

**Autor:** tradición oral de Guapi- Cauca.

**Género:** Música de Tradición Oral

**Aire:** Alabao, canto de tradición oral

**Contenido:** sacro

**Texto:** referido al paso del alma por el estado llamado purgatorio

**Idioma:** lenguaje popular; castellano, con dialecto orillero de Guapi

**Fuente:** transmitido por tradición oral

**Carácter:** con ánimo; con alma con mucha carga sentimental

**Lenguaje:** Canto de tradición oral

**Forma:** A—A'-A''... en dónde no se distingue verso y coro, la entonadora comienza el verso el cual culmina con la entrada de las otras voces, cada vez que se presenta un nuevo verso se modifican algunas notas, sobre el mismo diseño melódico; es decir corresponde a variaciones sobre un tema.

**Función:**

Introdutoria: pertenece a lo que definimos como la melodía que entona la voz principal desarrollando el verso.

Conclusiva: se presenta en la parte final del verso entonada y acompañada por las voces que corean en dónde el tema se mantiene.

**Ritmo:**

**Figuras principales:** negra, negra con puntillo, blanca ligada a corchea, blanca con puntillo, redonda

**Tempo:** libre; tempo aproximado de negra = 100

**Métrica;** no presenta un perfil métrico definido, debido a que los silencios y extensiones de las frases no están sobre un pulso constante; para el caso de la transcripción se acercó a un compás de 2/2,

**Densidad rítmica:** en la voz principal, segunda y tercera y voces adicionales, las figuras rítmicas se repiten, en la voz adicional aparecen fragmentos que complementan rítmicamente las melodías.

**Melodía:**

Modo mayor

Motivo-Tema: se presenta en los versos

Saltos melódicos: de 6ta, 3ra, 5ta

Estribillo y coro, se destacan intervalos de 4ta y 2m entre las voces.

**Armonía:** Tonal; E mayor

**Círculo armónico** T-D7

**Tesitura:** (siendo 3 la octava central del piano)

Voz prima: si 8va2- re# 8va 4 (voz líder entona el estribillo)

Voz segunda: si 8va 2-fa# 8va 3 (respondedora, entona el coro)

Voz tercera: si 8va 2-sol# 8va 3 (respondedora, entona el coro)

Voces adicionales: mi 8va2-mi 8va3 (acompañan partes de coro y estribillo con vocalizaciones y/o texto)

**Timbres:** textura tímbrica homogénea; combinación de voces femeninas agudas y graves: voz prima, voz segunda y voz tercera en el registro medio y voces adicionales en el registro grave

**Texturas utilizadas:**

Textura homorrítmica y monofónica; la voz prima y la voz segunda en el compás 1 y 2 presentan la misma melodía; las voces adicionales hacen partes de la melodía en un registro más bajo.

**Dinámicas:** las Cantadoras se mantiene arriba en la misma intensidad y volumen, pero en general cuando la melodía desciende, la sensación es que el volumen también disminuye.

**Clímax:** la sensación de clímax se da por la cantidad de voces y timbres que se presenten, mientras más voces juntas la sensación que se genera es mayor.

## 6.2 JUGAS DE ARRULLO

### 6.2.1 EN EL RÍO ESTABA YO CUANDO PURITA BAJO

**Contexto:** Región de Guapi en el Departamento del Cauca

**Título** deducido del texto

**Interprete:** Entonada por la Cantadora “Doña Alejandrina Caicedo”

Coreada por Doña María Natividad Caicedo (“Ña María”), Ruth Marién Valencia (“Nani”) entre otros cantantes y miembros de la familia del difunto.

**Lugar y fecha:** en dónde se tomó el registro sonoro: Casa de “Don Pablo Roberto Cundumí” durante la celebración de su “Velorio” en la tarde del 25 de Agosto de 2010

**Duración Aproximada:** 6 minutos.

**Autor:** Tradición oral de Guapi- Cauca.

**Textos:** Versos de la tradición oral e improvisación de la Cantadora

**Género:** Música vocal e instrumental de Tradición oral

**Aire:** Joga de arrullo, canto de tradición oral

**Acompañamiento instrumental** de percusión:

Guasas, bombo golpeador y bombo arrullador, cununo macho (de base) y cununo hembra (repicador)

**Contenido:** profano

**Texto:** referido a “purita”; es posible que describa la aparición de la virgen “La Inmaculada Concepción” en el Río Guapi

**Idioma:** lenguaje popular; castellano, con dialecto orillero de Guapi

**Fuente:** transmitido por tradición oral.

**Carácter:** animado, vigoroso

**Forma:** A-B-A-B.....C dónde la Pregunta (A)- va a la respuesta (B), que se repite según la cantidad de versos, hasta llegar al final de la juga de arrullo con la sección llamada ondeo (C) que tiene elementos de la parte A y la parte B

**Función:** (A-B) introductiva, (C) conclusiva

**Ritmo:**

**Figuras principales:** corchea, corche ligada a corchea, negra con puntillo, corchea ligada a negra con puntillo, cuatrillo de negra con puntillo.

**Tempo:** de negra con puntillo= 95, lento y luego acelerando hasta llegar al ondeo

**Métrica:** comienza la Cantadora líder (entonadora) entonando sola el verso de manera libre pero en el desarrollo ella mismo a través del impulso que genera define el pulso con el que entra la percusión ; el acompañamiento que realiza la percusión hace que el pulso sea constante y regular, definiendo acentos, tiempos débiles y fuertes en una subdivisión ternaria

**Compas:** se definió como de 6/8, sin embargo el bombo golpeador puede estar marcando por su patrón básico un compás de 3/4, dando como resultado una polimétrica.

**Densidad rítmica:** todas las voces e instrumentos que en el ondeo se entrelazan rítmicamente generando una polirritmia, da una sensación de mayor densidad lo cual se complementa con las improvisaciones vocales y repiques que hacen bombos y cununos.

**Melodía** modo mayor

Escala mayor armónica

**Motivo principal:** la pregunta (A)

**Armonía:** Tonal, Eb mayor; se delimitó a esta tonalidad, por la mayor aproximación tonal

**Tesitura:** (siendo 3 la octava central del piano)

Voz entonadora: sib 8va 2 – sib 8va 3

Voz seguidora: mib 8va 2 – re 8va 4

Voz bajonera: sib 8va 2 – fa 8va 3

Voces adicionales: lab 8va 2 – lab 8va 3

**Timbres:** textura tímbrica homogénea; combinación de voces y percusión; entonadora, seguidora, bajonera y voces adicionales; que luego se diferencia a la entrada del acompañamiento percusivo.

**Texturas utilizadas:** homofonía: melodía principal que lleva la entonadora y se dibuja en las otras voces acompañada por la percusión; se destacan unísonos entre las voces; la seguidora, la bajonera y las voces adicionales, entonan el coro o respuesta (B); Las voces adicionales al final del canto refuerzan al resto de las voces con vocalizaciones, hasta llegar al ondeo.

**Dinámicas:** aunque la intensidad y volumen se mantienen, se refuerza el sonido progresivamente hasta que se hace más contundente,

**Clímax:** en el ondeo que es característico de las jugas, al final aparecen muchas voces realizando ostinatos en donde parte de la frase de la entonadora es seguida y en la cual otras voces se montan simultáneamente; cuando esto sucede se genera una sensación de clímax, el ritmo se subdivide creando la impresión de aumento de velocidad entre las voces; los instrumentos repican y hacen improvisaciones rítmicas; convirtiendo esta sección como la de mayor intensidad y fuerza dentro del arrullo; mientras más voces aparezcan durante la entonación del canto la sensación de clímax aumenta,

## 6.2.2 SAN ANTONIO TIENE AOYAE UNA PEROLETA

**Contexto:** Región de Guapi en el Departamento del Cauca

**Título:** deducido del texto

**Interprete:** Entonada por la Cantadora “Doña María Natividad Caicedo”

Coreada Por Doña Alejandrina Caicedo “Aleja”, Ruth Marién Valencia (“Nani”), entre otros cantantes y miembros de la familia del difunto.

**Lugar y fecha:** el registro sonoro se tomó en la Casa de “Don Pablo Roberto Cundumí” durante la celebración de su “Velorio” en la tarde del 25 de Agosto de 2010

**Duración Aproximada:** 8 minutos

**Autor:** Tradición oral de Guapi- Cauca.

**Textos:** Versos de la tradición oral e improvisación de la Cantadora

**Género:** Música vocal instrumental, de Tradición oral

**Aire:** Joga de arrullo, canto de tradición oral

**Acompañamiento instrumental:** percusión;

Guasás, Bombo Golpeador y Bombo Arrullador

Cununo Macho (de base) y Cununo Hembra (repicador)

**Contenido:** profano

**Texto:** referido a San Antonio y la cocina; lo cual nos dice que es una joga de adoración a este santo.

**Idioma:** lenguaje popular; castellano, con dialecto orillero de Guapi

**Fuente:** transmitido por tradición oral

**Carácter:** Animado, con vida

**Forma:** A – B-: pregunta-respuesta; dónde la melodía de la pregunta varía en ritmo y melodía cada vez que se presenta y la respuesta varía melódicamente.

**Función:** Función: (A-) introductiva, (B) conclusiva

**Ritmo: Métrica:** En estas jugas de arrullo la métrica es justificada por el acompañamiento de la percusión, comienza la entonadora (cantadora líder) con un solo en dónde expone la

melodía tanto de la pregunta (A) como de la respuesta (B) de manera libre (ab libitum) en el tiempo y más bien lento; después entran la o las seguidoras (con la respuesta) a acompañar a la entonadora y la división se siente a tres pero cuando entra la percusión robustecen el perfil métrico.

**Compas:** 6/8

**Tempo:** negra con puntillo = 95 lento y durante el desarrollo del canto se acelera o vuelve a tempo.

**Densidad rítmica:** en el ondeo se entrelazan rítmicamente las voces lo que da una sensación de mayor densidad, lo cual se complementa con las improvisaciones y repiques que hacen los tambores.

**Melodía:** modo eólico

**Armonía:** modal, no tonal, Fa eolio

**Tesitura:** (siendo 3 la octava central del piano)

Voz entonadora: do 8va 3 - do8va 4 (voz líder)

Voz seguidora: do 8va 3 – sib 8va 3 (respondedora, sigue a la entonadora con la pregunta)

Voz bajonera: no aparece

Voces adicionales: do 8va 3 - sol 8va 3 (acompañan partes de la pregunta y la respuesta con vocalizaciones y/o texto)

**Timbres:** combinación de voces en registros medio-agudo y percusión.

**Texturas utilizadas:** mofónica cuando entra la entonadora y luego homofónica en donde las voces adicionales y la percusión acompañan a la voz.

**Dinámica:**

Se refuerza el sonido progresivamente cuando aparece la percusión y se mantiene en un fuerte (f)

**Clímax:** en el ondeo que es característico de las jugas, al final aparecen muchas voces realizando obstinatos en donde parte de la frase de la entonadora es seguida y en la cual otras voces se montan simultáneamente; cuando esto sucede se genera una sensación de clímax, se incrementa la velocidad entre las voces; la percusión repican e improvisa sobre el patrón rítmico; esta combinación del ondeo llega a la cumbre de la intensidad sonora que aumenta también por la cantidad de voces que se unan.

### 6.2.3 NO LO DEJEMOS CAER

**Contexto:** Región de Guapi en el Departamento del Cauca

**Título** deducido del texto

**Interprete:** Entonada por la Cantadora Doña María Natividad Caicedo

Coreada por Cantadoras de Guapi y la comunidad que se fue uniendo.

**Lugar:** el registro sonoro: se tomó en la Calle principal de la cabecera municipal de Guapi durante la procesión hacia el cementerio para darle sepultura al difunto Cantador

**Duración Aproximada:** 9 minutos.

**Autor:** Tradición oral de Guapi- Cauca.

**Textos:** Versos de la tradición oral e improvisación de la Cantadora

**Género:** Música vocal instrumental de Tradición oral

**Aire:** Joga de arrullo, canto de tradición oral

**Acompañamiento instrumental** de percusión:

Guasás, bombo golpeador y bombo arrullador, cununo macho (de base) y cununo hembra (repicador)

**Contenido:** profano

**Idioma:** lenguaje popular; castellano, con dialecto orillero de Guapi

**Texto:** referido a la forma de cantar un arrullo.

**Fuente:** transmitido por tradición oral, del registro de audio y sonido realizado durante el trabajo de campo.

**Carácter:** animado y vivo

**Forma:** A-B-A-B.....C dónde la Pregunta (A)- va a la respuesta (B), que se repite según la cantidad de versos, hasta llegar al final de la joga de arrullo con la sección llamada ondeo (C) que tiene elementos de la parte A y la parte B

**Función:** (A-B) introductiva, (C) conclusiva

**Ritmo**

**Métrica:** En estas jugas de arrullo la métrica es justificada por el acompañamiento de la percusión, comienza la entonadora (cantadora líder) con un solo en dónde expone la melodía tanto de la pregunta (A) como de la respuesta (B) de manera libre (ab libitum) en el tiempo y más bien lento; después entran la o las seguidoras (con la respuesta) a acompañar a la entonadora y la división se siente a tres pero cuando entra la percusión refuerzan el contorno métrico.

**Compas:** 6/8

**Tempo:** va acelerando hacia el final; comienzo negra con puntillo=100 final negra con puntillo =120.

**Densidad rítmica:**

**Melodía:** modo menor que modula a modo mayor mientras fluye el discurso melódico

**Armonía:** la Cantadora comienza su solo en la introducción; la relación auditiva es menor; luego cuando entra la Joga de arrullo al ondeo final, la cantadora entra a la melodía aproximadamente medio tono más arriba y de allí cambia la tonalidad y la transporta a lo que podría ser una escala de la bemol mayor.

**Forma**

Introducción (A y B) y desarrollo (A' y B') en E menor y la conclusión que corresponde al ondeo (C) en Ab mayor con la quinta # (aumentada)

**Tesitura:** (siendo 3 la octava central del piano)

En E menor

Voz entonadora: si 8va 2- si 8va 4

Voz seguidora: si 8va 2 – si 8va 3

Voz bajonera: fa# 8va 2-la 8va 3

Voces adicionales: si 8va 2 – la 8va 3

En Ab mayor

Voz entonadora: do 8va 3 – do 8va 4 (voz líder entona el verso; la pregunta)

Voz seguidora: do 8va 3 - sib 8va 3(respondedora, entona el coro)

Voz bajonera: do 8va 3 – sol 8va 3 (respondedora, entona el coro)

Voces adicionales: do 8va3 – fa 8va3; acompañan partes de coro con vocalizaciones sobre el texto.

**Timbres:** combinación de voces Entonadora, seguidora, bajonera y voces adicionales.

**Texturas utilizadas:** monofónica al comienzo cuando la entonadora hace el solo introduciendo a al Jaga, después se presenta homofonía entre el acompañamiento de voces y percusión que siguen a la cantadora líder.

**Compases 1-6:** estribillo entonado por la voz principal, voz líder.

**Compases 7-8:** coro, entonado por todas las voces

**Compases:** En los siguientes compases la entonadora continua con el estribillo.

La seguidora, la bajonera y las voces adicionales, entonan el coro; las voces adicionales al final del canto refuerzan al resto de las voces con vocalizaciones.

**Dinámica:** las Cantadoras se mantiene arriba en la misma intensidad y volumen, solo cuando la entonadora entra al siguiente verso por ser un solo disminuye el volumen.

**Clímax:** en el ondeo que es característico de las jugas, al final aparecen muchas voces realizando obstinatos en donde parte de la frase de la entonadora es seguida y en la cual otras voces se montan simultáneamente .cuando esto sucede se genera una sensación de clímax, el ritmo e subdivide creando la impresión de aumento de velocidad entre las voces; los instrumentos repican y hacen improvisaciones rítmicas. Mientras más voces aparezcan durante la entonación del canto la sensación de clímax aumenta,

**Tempo:** aproximado negra = 120

**Densidad rítmica:** polimetría generada por todas las voces e instrumentos, en el ondeo se entrelazan rítmicamente las voces lo que da una sensación de mayor densidad rítmica, lo cual se complementa con las improvisaciones y repiques que hacen los tambores

#### 6.2.4 ROBERTO PA´ ONDE TE VAS

**Título** deducido del texto.

**Interprete:** Entonada por la Cantadora “Doña María Natividad Caicedo”

Coreada por Cantadoras de Guapi y la comunidad que se fue uniendo,

**Lugar:** en dónde se tomó el registro sonoro: Calle principal de Guapi Cauca al comenzar y al finalizar la procesión camino al cementerio durante al “entierro” del difunto cantador “Don Pablo Roberto Cundumí”

**Duración Aproximada** 8 minutos

**Autor:** tradición oral de Guapi- Cauca.

**Género:** Música de Tradición Oral

**Aire:** Jaga de arrullo, canto de tradición oral

**Acompañamiento instrumental:** percusión

Guasás, Bombo Golpeador y Bombo Arrullador

Cununo Macho (de base) y Cununo Hembra (repicador)

**Contenido:** profano

**Idioma:** lenguaje popular; castellano, con dialecto orillero de Guapi

**Textos:** Versos creados de la improvisación de la Cantadora haciendo referencia al difunto Cantador *Don Pablo Roberto Cundumí*

**Fuente:** transferido por tradición oral; del registro de audio y sonido realizado durante el trabajo de campo.

**Carácter:** animado y vivo

**Forma:** A-B-A-B.....C dónde la Pregunta (A)- va a la respuesta (B), que se repite según la cantidad de versos, hasta llegar al final de la juga de arrullo con la sección llamada ondeo (C) que tiene elementos de la parte A y la parte B

**Función:** (A-B) introductiva, (C) conclusiva

**Ritmo**

**Métrica:** En estas jugas de arrullo la métrica es justificada por el acompañamiento de la percusión, comienza la entonadora (cantadora líder) con un solo en dónde expone la melodía tanto de la pregunta (A) como de la respuesta (B) de manera libre (ab libitum) en el tiempo y más bien lento; después entran la o las seguidoras (con la respuesta) a acompañar a la entonadora y la división se siente a tres pero cuando entra la percusión refuerzan el contorno métrico.

**Compas:** 6/8

**Tempo:** aproximado de negra = 100 lento, durante el desarrollo del canto se acelera o vuelve a tempo

**Melodía:** escala mayor armónica

Sib-re-fa y lab en la dominante (D7) es un giro característico en el discurso melódico de esta música

**Armonía:** Eb mayor; el tritono Re-fa-lab está en la dominante

**Tesitura:** (siendo 3 la octava central del piano)

Voz entonadora: sib 8va 2 – sib 8va 3

Voz seguidora: fa3 – sib 8va 3

Voz bajonera: sib 8va 2-sol 8va 3

Voces adicionales: mib 8va 2 – sol 8va 3

**Timbres:** combinación de voces= Entonadora, seguidora, bajonera, voces adicionales en registros medios y equilibrio de timbres entre la percusión.

**Texturas utilizadas:** texturas monofónica: introducción de la entonadora, homofónica melodía principal con acompañamiento percusivo; polifónica las dos primeras voces entonadora y seguidora hacen melodías importantes simultáneamente- polirritmia: se presenta en la sección de los instrumentos de percusión.

**Compases 1-7** estribillo entonado por la voz principal, voz líder.

**Compases 7-9:** coro, entonado por la seguidora, bajonera y las voces adicionales.

**Compases:** En los siguientes compases la entonadora continua con el estribillo.

La seguidora, la bajonera y las voces adicionales, entonan el coro; as voces adicionales al final del canto refuerzan al resto de las voces con vocalizaciones, hasta llegar a la parte (C) ondeo.

**Dinámica:** la intensidad y el volumen crecen en los coros y disminuyen en los versos o preguntas.

**Clímax:** en el ondeo que es la sección final particular de las Jugas, aparecen muchas voces realizando obstinatos y melodías que acompañan la voz de la entonadora, quien es seguida

por las otras voces simultáneamente mientras se va ampliando el fondo armónico; cuando esto sucede se genera una sensación de clímax, en donde se acortan los motivos melódicos y se superponen unos a otros creando la sensación de un aumento en la velocidad; cuantas más voces se conjuguen mayor es la sensación; los guasás se tocan con más fuerza; unas cantadoras llevan el patrón base del guasá, mientras otras hacen variaciones sobre esa base rítmica; igual sucede con los bombos y los cununos repican e improvisan.

## 7 CONCEPTOS SOBRE LA VOZ, EL CANTO Y LA TÉCNICA.

Primero haremos referencia a algunos conocimientos básicos de los conceptos técnicos de la voz y luego describiremos los elementos del sonido, propiedades de la voz y mecanismos usados por las voces según la imagen auditiva y los recursos que se pueden usar desde lo técnico para lograr una aproximación con la sonoridad particular de las voces en los cantos de tradición oral que se describen en este trabajo.

### 7.1 El Aparato Fonador: El órgano de la producción de la voz consta de tres partes que corresponden a tres mecanismos

Aparato Respiratorio; Mecanismo activador

Aparato Laríngeo; Mecanismo vibratorio

Aparato Resonador; Mecanismo resonador

Las funciones de estos son inseparables y los mecanismos son absolutamente interdependientes en la producción de la voz, en donde cada uno interviene directamente con una de las cualidades del sonido

Cualidad Sonora	Mecanismo	
Intensidad Duración	Respiratorio	Respiración clavicular, pectoral, diafragmática y dorsal.
Tono-Altura	Laríngeo	Tensión y movimiento de los repliegues vocales
Timbre	Resonador	Armónicos del pabellón auditivo "oreja" funciona como una gran antena que capta los sonidos del horizonte acústico

Cuadro N°3 Cualidades sonoras y relación con los mecanismos del aparato fonador tomado de: Aprendiendo a sentir la música Rosario Sabariego Gómez, 2009, P. 53 Milán España

7.1.1 La voz: es un sonido que producido por la laringe y amplificado por las estructuras de resonancia, nos permite la comunicación oral, y alcanza en el canto su máxima expresión y belleza.

7.1.2 La Laringe, es una estructura móvil, que forma parte de la vía aérea, actuando normalmente como una válvula que impide el paso de los elementos deglutidos y cuerpos extraños hacia el tracto respiratorio inferior; permite el mecanismo de la fonación para la producción de la voz en donde la emisión de sonidos está condicionada al movimiento de las cuerdas vocales, y son los movimientos de

los cartílagos de la laringe<sup>56</sup> los que permiten variar el grado de apertura entre las cuerdas con una depresión o una elevación de la estructura laríngea, por medio del cual varía el tono de los sonidos producidos cuando pasa el aire a través de ellos. Este mecanismo descrito junto a la disposición de los otros constituyentes de la cavidad oral como los labios, lengua y boca, permite fijar los diferentes sonidos emitidos.

- 7.1.3 La cuerda vocal está constituida por las siguientes estructuras: epitelio, lámina propia y musculo vocal; todas estas estructuras están presentes desde el nacimiento y tienen una composición celular y bioquímica característica.
- 7.1.4 Cuerda vocal del niño; la cuerda vocal del recién nacido, en comparación con la del adulto, es de menor tamaño, el grosor de la mucosa con respecto a la longitud de la cuerda vocal es proporcionalmente mayor que en adulto; el epitelio no presenta importantes diferencias con el del adulto joven; por la inmadurez de las estructuras en la infancia, la lámina propia no presenta la estratificación que la caracteriza y el ligamento vocal es indistinguible, aunque las máculas flavas se encuentran presentes a partir de la semana 24 de gestación, son inmaduras y ricamente celulares; la lámina propia presenta una mayor celularidad y un menor componente fibrilar que en el adulto.
- 7.1.5 Cuerda vocal del anciano: En el epitelio prácticamente no ocurren cambios pero en la lámina propia si los hay sobre todo en el hombre; en la lámina propia superficial se aprecia una disminución de la celularidad y del componente fibrilar, así como un engrosamiento por edematización; en la lámina propia intermedia escasean las fibras elásticas y se observa un grado de atrofia importante, el estrato profundo presenta un engrosamiento con fibrosis por aumento del grosor y de la densidad de las fibras de colágeno, el tamaño de las máculas no varía en relación con la del adulto joven, en ellas se observa una disminución del número de fibroblastos y una menor actividad de estos; el musculo vocal presenta una atrofia variable, que pueda llegar a ser significativa.

---

<sup>56</sup> El esqueleto laríngeo está formado por seis cartílagos: Epiglotis, tiroides, aritenoides, corniculados, cuneiformes y cricoides. Ver Anatomía Laríngea  
<http://escuela.med.puc.cl/paginas/publicaciones/apuntesotorrino/AnatomiaLaringea.html>

- 7.1.6 La boca: Resonador natural de la voz; mediante un hábil empleo de los de los órganos de la boca; los cuales son muy móviles, se puede modificar el color y la sonoridad de la voz, pudiendo conseguir el timbre que cada estilo vocal requiere.
- 7.1.7 Mecanismo: se refiere a la forma como se ajustan las estructuras que intervienen en la producción vocal
- 7.1.7.1 Mecanismo Pesado: forma natural de la producción vocal en el que intervienen órganos y estructuras anatómicas para producir un determinado grupo de sonidos es usado especialmente en las notas graves y medias del rango vocal
- 7.1.7.2 Mecanismo Ligero y mecanismo mixto: el primero es utilizado especialmente en las notas altas del rango y el segundo es una combinación de los dos mecanismos anteriores.
- 7.1.7.3 Voz de Pecho: producción sonora de la voz resultado del mecanismo pesado
- 7.1.7.4 Voz de Cabeza: producción sonora de la voz resultado del mecanismo ligero
- 7.1.7.5 Voz Mezclada: producción sonora de la voz resultante de la mezcla entre la voz de pecho y la voz de cabeza.
- 7.1.8 Registro: es la extensión vocal sobre la cual el timbre se mantiene más o menos homogéneo, debido a que hay grupos de notas que se producen con el mismo mecanismo. A la tesitura de la voz se divide en tres partes: según la serie de sonidos o notas consecutivas: grave, media y aguda; cada una de estas partes son llamadas registros; a cada una de estas se confiere un espacio de resonancia: de pecho (el más grave, voz de pecho) de faringe (voz media o mixta, se sitúa en la parte central de la voz) o de cabeza (el más agudo, voz de cabeza); voz de falsete, voz de pito o registro aflautado y registro bajo de garganta. Registro único: en donde todos los registros tienen el mismo nivel de calidad.
- 7.1.9 Voz de falsete: Se trata de una voz masculina que parece imitar la voz de la mujer o de un niño, presentando matices suaves y delicados; en cada emisión de falsete los pliegues vocales, quedan un poco separados, con escasa tensión y los músculos fonatorios más relajados; es pobre en armónicos y con un timbre de escaso brillo, esta posición deja los repliegues vocales en estado de laxitud; el músculo vocal no se puede tonificar; los aritenoides se cierran con fuerza y la parte posterior de los repliegues vocales no puede vibrar, entonces solo vibran los bordes más finos de la parte media y anterior.
- 7.1.10 Pasaje: o paso de voz es el término vocal que se refiere a las notas donde se efectúa cambio de registro; se llama así al puente sonoro que une un registro con otro; al cantar una línea melódica de tonos ascendentes y consecutivos, la laringe se empieza a contraer; cuando esta contracción alcanza su límite, es

preciso cambiar de mecanismo vocal y se pasa del resonador de pecho al resonador de cabeza, de forma que el “puente sonoro” une los registros descendiendo la tensión o contracción de la laringe.

7.1.11 Concepto de extensión: Es el conjunto de tonos o frecuencias que puede emitir una voz, con independencia de la tesitura; si se suma la tesitura a los tonos o frecuencias que una voz puede dar, el resultado son aproximadamente 3 octavas; también se conoce con el termino de rango vocal que es el intervalo entre la nota más grave y la más aguda que puede emitir cada ser humano.

7.1.12 Extensión de la voz: es el ámbito que la voz puede cubrir desde la nota más grave a la más aguda, y puede llegar hasta a cuatro octavas en los cantantes bien entrenados.

7.1.13 Rango vocal: Se llama al intervalo entre la nota más grave y la nota más aguda, que debe ser de al menos octava y media.

7.1.14 Rango dinámico: Se conoce como el intervalo entre mayor y menor volumen; entre el paso del registro modal<sup>57</sup> al registro de cabeza; cuando se controla bien el mecanismo laríngeo, el paso de sonido hacia los agudos es más homogéneo.

7.1.15 Tesitura: es el conjunto de notas que una persona puede emitir de manera confortable. es la extensión vocal dentro de la cual el cantante entrenado se mueve con comodidad y dominio, siendo el conjunto de sonidos que conviene mejor a una voz; depende de muchos factores como el volumen de los resonadores, tamaño de las cuerdas vocales, características endocrinas entre otras; con una buena clasificación vocal se halla la tesitura.

7.1.16 Timbre: está dado por el tono, la intensidad y el reforzamiento de los armónicos en las cavidades de resonancia; es la “huella digital de la voz”, no hay dos iguales; es la cualidad que confiere al sonido los armónicos que acompañan a la frecuencia fundamental, como es lo intrínseco de cada voz; difícilmente se puede modificar o cambiar, pero si potenciar o mejorar.

7.1.17 Color de la Voz: es un término subjetivo, que califica a una voz más por la imagen auditiva que genera; acústicamente depende del grupo de armónicos más amplificados; puede ser claro, cristalino, brillante (predominio de armónicos

---

<sup>57</sup> Voz modal es el registro vocal más utilizada en el habla y el canto; también es el término usado en lingüística para la fonación más común de las vocales. El término "modal" se refiere al modo de resonancia de las cuerdas vocales, es decir, la combinación óptima de flujo de aire y la tensión glotal que produce vibración máxima.  
[http://centrodeartigos.com/articulos-educativos/article\\_19604.html](http://centrodeartigos.com/articulos-educativos/article_19604.html)

agudos) u oscuro (predominio de armónicos graves), opaco, gutural, (menor cantidad de armónicos).

En todas las voces es posible modificar esta cualidad hasta cierto punto, logrando que la cantidad de armónicos que resultan al emitir un sonido varié, así una persona puede conseguir que su voz suene oscura o clara; y se hace por medio de los articuladores móviles (mandíbula, labios, lengua, paladar blando principalmente) los cuales nos ayudan a modificar la amplitud de las cavidades de emisión. Entre más amplio sea la relación entre el espacio bucal y laríngeo el color se oscurecerá y entre más estrecho será más brillante.

7.1.18 La articulación son los movimientos de los órganos fonoarticulatorios para transformar el sonido glótico<sup>58</sup> en palabras; de una buena dicción dependerá la calidad del sonido y el logro de un correcto espacio de resonancia consiste en el cambio coordinado de la forma y la longitud del tracto vocal durante la fonación.

7.1.19 El ataque vocal: tanto en la voz hablada como en el canto corresponde al inicio de la emisión vocal; antes de emitir una frase cantada las cuerdas vocales están separadas porque ha tenido lugar una inspiración; al empezar la fonación estas se juntan, el ataque puede ser fuerte o suave.

7.1.20 Características de la emisión:

La emisión tiene tres partes: ataque cuerpo y final de filatura.

7.1.20.1 Ataque vocal: Es la forma de iniciar el sonido y está relacionado con la manera en que se aproximan las cuerdas vocales, el grado de tensión muscular y la presión del aire espirado sobre las cuerdas vocales; puede ser simultaneo, airoso y glótico.

El ataque glótico desequilibra la coordinación fono respiratoria y produce fatiga vocal; se percibe auditivamente como un “golpe de glotis” al inicio de la emisión y refleja un sobreesfuerzo muscular en la glotis que hace que las cuerdas se aduzcan bruscamente.

En el ataque soplado se escucha aire antes de la emisión, se evalúa y escucha en la emisión de vocales sostenidas.

---

<sup>58</sup> Sonidos glóticos o glotales se refiere a los que se producen en la glotis.

7.1.20.2 Cuerpo: Es el mantenimiento de la nota; puede ser sostenido, tembloroso o acortado.

7.1.20.3 Final o filatura: Es el final de la emisión y puede ser normal o truncado; el cuerpo y la filatura se evalúan en la emisión de vocales sostenidas y dependen en gran parte del uso adecuado del aire.

7.1.21 Resonancia: es un fenómeno físico que consiste en el esfuerzo de determinadas frecuencias del espectro de un sonido y la amortiguación de otras; se trata de agregar armónicos al tono fundamental laríngeo, consiguiendo así un sonido pleno y amplificado; el sistema de resonancia, formado por laríngeo-faringe, la boca y la nariz, debe trabajar sin ningún esfuerzo de energía ni recargo de alguna de sus partes; cuando es así hay equilibrio entre ellas y el resultado una voz de cualidad difusa, en cuánto a que se usan todos los resonadores; en cambio el uso excesivo de una de ellas desequilibra el sistema.

7.1.22 Resonadores: Las cavidades de la resonancia son todas aquellas cavidades cuyo contenido aéreo entra o puede entrar en vibración a partir del primer sonido, o frecuencia fundamental, originado en los pliegues vocales.

El uso excesivo de la laringe produce una emisión tensa y un tono de resonancia bajo; la voz parece estar apretada en la garganta y no tiene riqueza de armónicos ni adecuada proyección; generalmente acompañada de una característica de sonoridad metálica por la rigidez de las estructuras.

El uso excesivo o insuficiente de la nariz produce un foco de resonancia alto; la nasalidad también puede utilizarse como mecanismo compensatorio en casos de resonancia laringo-faríngea para aliviar la tensión muscular y mejorar la proyección.

Si la energía se concentra en la boca, la voz es sobre articulada; debe haber un grado adecuado de resonancia oral; la cual se puede ver limitada por la escasa apertura de la boca durante el habla o el canto, lo que obstruye el paso del sonido, limitando la proyección y volumen de la voz; puede evaluarse emitiendo una <a> prolongada.

La resonancia puede evaluarse con la prueba de Cutzman en la cual se pide al paciente que pronuncie de forma repetida las vocales <a-e-i> y se le cierran los orificios nasales, cuando pronuncia la i se evidencia auditivamente la diferencia entre la a hiper nasalizada y la i apagada, cuando la rinolalia<sup>59</sup> es cerrada o no hay hipo nasalización, no se observa cambio de timbre entre ambas vocales..

---

<sup>59</sup> Una rinolalia es la alteración en la articulación de algunos sonidos o ausencia total de ellos, la cual suele ir asociada a un timbre nasal de la voz (lo que se conoce como nasalización). Para la emisión de los sonidos, el velo del paladar se eleva y cierra el conducto nasal actuando como un “tapón”, lo que permite que el aire salga por la

7.1.23 Una correcta fonación: es aquella en la que voz se emite de manera eficiente y sin esfuerzo.

7.1.24 La sonoridad: es una medida subjetiva de la intensidad con la que un sonido es percibido por el oído humano.

7.1.25 Vibrato: son oscilaciones discretas de altura de tono, intensidad y timbre, mediante el equilibrio entre respiración y laringe.

7.1.25.1 Vibrato de altura de tono: en donde la altura de tono cambia u oscila alrededor de medio tono sobre una nota emitida;

7.1.25.2 Vibrato de intensidad: las vibraciones de intensidad son muy pequeñas alrededor de 2.4 a 2.5 dB; difícilmente reconocibles por el oído humano.

7.1.25.3 Vibrato de timbre: Las pulsaciones de timbre se basan en cambios periódicos de las secuencias de armónicos, afecta principalmente el 4to y el 8vo tono parcial; aporta expresividad y calidez al sonido.

7.1.26 Adornos: Se presentan a nivel melódico y son variaciones la melodía en la que se rodea la nota a la que se quiere llegar entre estos están las Bordaduras o notas de paso: se dan entre las notas que corresponden al acorde: trino, tremolo, apoyatura, achacatura, mordente, portamento.

7.1.26.1 Portamento y el glissando (en plural, portamenti) En italiano es un sustantivo que significa literalmente "transporte, cargamento". Se trata de un término musical procedente de la expresión italiana "portamento della voce" que quiere decir "transporte de la voz". Es la transición de un sonido hasta otro más agudo o más grave, sin que exista una discontinuidad o salto al pasar de uno a otro; en ocasiones también se utiliza de manera intercambiable con el término anticipación; la diferencia entre él es que el primero es sólo la unión de dos tonos (contiguos o no) y en cambio el segundo implica la deliberada ejecución de todos los tonos que están en medio.

---

cavidad bucal y podamos articular los distintos fonemas, excepto para m, n y ñ. En la producción de estos fonemas, el velo del paladar queda relajado, de manera que el aire sale tanto por la cavidad bucal como por la nasal.

7.1.26.2 Efectos de expresividad: obedece a la manera de variar las sonoridades tímbricas de cada instrumento según la forma pasar de una nota a otra o de emitir el sonido; entre ellos están Glissados y sforzandos,

#### 7.1.27 Colocación de la Voz

La voz colocada posee un acoplamiento óptimo entre los resonadores y el generador glótico, si el proceso de conversión de energía en la glotis es eficiente y se transmite la energía de las cuerdas vocales de manera adecuada a los labios, las vibraciones se distribuirán por todo el tracto vocal, por todo el resonador; en cambio si el proceso es pobre las vibraciones se quedan en la laringe; de acuerdo al lugar en el tracto vocal en donde la voz suena también podemos clasificar la forma de colocar la voz así:

7.1.27.1 Colocación posterior o resonancia faríngea: sonido guardado o ahogado en la parte trasera del tracto vocal.

7.1.27.2 Colocación anterior, media o bucal: en donde la voz parece estar puesta en el paladar duro detrás de los dientes superiores; entre los términos usados por cantantes se refiere a cantar en la máscara o con el sonido hacia adelante.

7.1.28 Altura (Tono): Es la cualidad verbal y no verbal de la voz, fundamental en la comunicación, ya que con esta, además de obtener información de la *“altura musical”* que puede alcanzar y sus cualidades (agudo, central o grave), nos informa mucho sobre su expresión, sobre las emociones que le acompaña, sobre lo que quiere o intenta expresar; es evocador e informador.

7.1.28.1 Tono de la voz: representa en el oído la precepción de la frecuencia acústicas, según las sensaciones auditivas se clasifican los tonos o frecuencias en graves o agudos.

7.1.29 Timbre: está dado por el tono, la intensidad y el reforzamiento de los armónicos en las cavidades de resonancia. Es la *“huella digital de la voz”*, no hay dos iguales. La cualidad que confiere al sonido los armónicos que acompañan a la frecuencia fundamental, lo intrínseco de cada voz; difícilmente se puede modificar o cambiar, pero si potenciar o mejorar. Puede ser normal, claro (predominio de armónicos agudos), falsete, oscuro (predominio de armónicos graves), gutural, opaco etc

7.1.30 Intensidad sonora (o volumen). Hace referencia a la fuerza y el volumen acentual. Lo fuerte o suave de su sonido. Se puede clasificar básicamente en *“piano”*, *“medio”*, *“forte”*. Aunque hay ocho clasificaciones; Intensidad: Se corresponde en el oído con el volumen, la determina la presión del aire subglótico, al pasar por la glotis y las cavidades de resonancia Es el grado de

fuerza con que se emite una voz; se mide en decibelios. De pende de las estructuras del aparato fonador y de su uso. La riqueza armónica aporta intensidad a la voz. La intensidad varía dependiendo de La manera como se utilicen las estructuras de resonancia; mientras más musculares y cerradas son estas estructuras, mayor es la absorción de energía sonora, así una voz concentrada en la laringe, faringe y/o fosas nasales sufrirá una pérdida de intensidad por la absorción, pero si esa voz se concentra en la parte anterior de la boca, en la zona ósea ganara intensidad y proyección. La intensidad se regula mediante el aporte de armónicos y la presión de aire.

7.1.31 Volumen: se refiere a la cantidad y es usado como sinónimo de intensidad sonora.

7.1.32 Potencia y Proyección:

Es la facultad para producir un sonido, se usa para distinguir las grandes voces y es sinónimo de intensidad. Indica que se lanza o dirige la voz para ser escuchada a grandes distancias; se regula mediante la presión de aire, y una mayor apertura bucal. Se usa para lanzar la voz hacia el exterior.

La intensidad-proyección en el canto se trabaja así: a mayor espacio que llenar más refuerzo de la articulación, una buena articulación aumenta la potencia vocal. Cuando la proyección y la intensidad se practican en espacio real, el cantante se adapta al medio.

7.1.33 Improvisación: retos imprevistos; la improvisación musical podría definirse como toda ejecución instantánea producida por un individuo o grupo.

7.1.34 Efecto: con origen en el término latino *effectus*, la palabra efecto presenta una amplia variedad de significados y usos, muchos de ellos vinculados a la experimentación de carácter científico; su acepción principal presenta al efecto como aquello que se consigue como consecuencia de una causa; el vínculo entre causa y efecto se conoce como causalidad.

7.1.35 Recurso: Ayuda o medio al que se puede recurrir para conseguir un fin o satisfacer una necesidad; aparece también como un Conjunto de elementos que se tienen para afrontar una situación, para resolver una necesidad o para poner en práctica un proyecto.

## 7.2 Otros Aspectos cualitativos de la voz

La voz puede adquirir varios aspectos de acuerdo a la manera en como sea dirigida al exterior; de acuerdo con esto pueden surgir las siguientes categorías<sup>60</sup>:

Según la forma de funcionamiento del instrumento vocal, así como sus características individuales, se pueden diferenciar en las siguientes categorías:

- Voz hablada, voz Cantada, voz inspiratoria o espiratoria.
- “En voz alta” (con volumen), “en voz baja” (cuchicheo, susurro)
- Voz de registro agudo y voz de registro grave
- Voz femenina, voz masculina, voz infantil
- Voz de soprano, de bajo de tenor o de contralto
- Voz fuerte, débil, forzada, retenida, blanca chillona.
- Voz clara, velada, sorda, bien timbrada, ronca, de carraspera.

Según la expresividad de la voz se puede diferenciar, en relación con estados de ánimo que pueden darle a la voz un matiz afectivo particular:

- Voz suplicante, humilde, tímida, estrangulada, temblorosa.
- Voz decidida, enérgica, tajante, seca.
- Voz insinuante, sarcástica, melosa.
- Voz enfática, falsa, convencional, afectada.
- Voz cálida, seductora, conmovedora, embrujadora, sexy.

Según las circunstancias en las que se produce y la función que desempeña cada persona, puede ser ejecutada de las siguientes maneras:

- Voz de hablar en público, voz conversacional y voz confidencial.
- Voz del habla espontánea, Voz recitativa, voz modulada, voz de lectura.
- Voz al aire libre, voz amplificadas, voz en la calle, voz en un recinto.
- Voz del profesor, voz del orador, voz del vendedor o pregonero ambulante, voz del representante, voz del comediante, voz del cantante.

Existen otros términos dentro de la música popular norteamericana, que nos ayudan a clasificar el sonido

Entre ellos están

---

<sup>60</sup> La voz tomo uno segunda edición, anatomía y fisiología de los órganos de la voz y del habla, francois le huche, André Allalí, 2003 parís, p.4

- 7.2.1 Twang es una técnica para reforzar la voz, y brindarle más energía; es una función de sonido metálico; cuando la apertura de la epiglotis se acerca a los cartílagos, se produce un sonido estridente como el sonar de un pato o un gato; el twang se oye en el acento americano como en la música country<sup>61</sup> y se utilizan en la música colombiana en algunas músicas de tradición oral de la zona atlántica como el bullerengue y puede compararse también con un sonido que es parecido al que se usa para interpretar currulaos en la zona del Pacífico Sur.
- 7.2.2 'Belting': es una técnica de canto contemporáneo que produce una alta intensidad, da como resultado un sonido vocal "grande", "poderoso" de gran alcance; el canto belting se puede encontrar en todos los géneros contemporáneos y estilos de canto, como el jazz, el folk, el pop y el rock, aunque es más comúnmente asociado con el teatro musical (a veces denominado "*belting* de *Broadway*")<sup>62</sup>.
- 7.2.3 Rasgado: momento de fricción entre dos o más estructuras del tracto vocal, en donde la aducción de los pliegues vocales se realiza sin la vibración como para producir tono, aparece en donde desaparece el registro tonal o frecuencia, dando una característica pulsátil; a la manera de producirlo se le conoce entre los fonaudiólogos como vocal fry
- 7.2.3.1 Vocal fry: se asemeja a un traqueteo prolongado de las cuerdas vocales es como un "freír" de sonido; otros términos para describir el sonido son "raspadura glotal", "Clic" o "la voz chirriante"; puede servir para determinar las ubicaciones de los formantes en la investigación de voz; se aparta de la estética clásica, pero es un recurso usado en algunas músicas populares<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> Los timbre y el twang, Marianne Ax. <http://marianneax.com/2012/09/09/el-timbre-de-la-voz/>

<sup>62</sup> Sing wise. And information based resource for singers by vocal technique instructor, Karyn O'connor, <http://www.singwise.com/cgi-bin/main.pl?section=articles&doc=BeltingTechnique>

<sup>63</sup>. Securing Baritone, Bass-Baritone, and Bass Voices, Richard Miller Professor of Voice, New York 2008 p.7

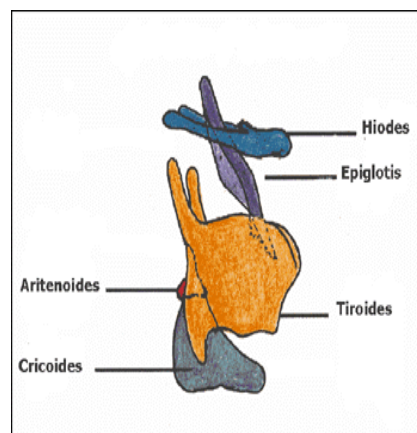
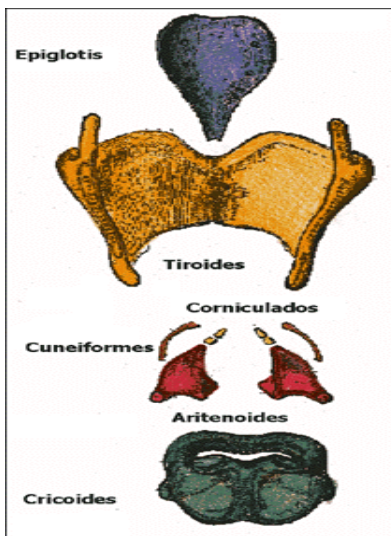
### 7.2.4 La Técnica Vocal:

Es la utilización consciente de todos los recursos de que dispone el cuerpo humano para reproducir una voz cantada bella, extensa, con volumen suficiente; la técnica no es el fin sino el medio para poder expresar y comunicarse a través de ese instrumento vocal; dentro de la técnica solo hay una manera de cantar correctamente y es hacerlo con naturalidad confortabilidad y facilidad. (Bustos Sánchez Inés, la Voz La técnica y la expresión, 2003, p 100)

Imágenes N°17- 22

Esquemas:

1. vista de cada Cartílagos de la laringe separado
2. vista lateral Cartílagos de la laringe



3. vista posterior ligamentos laringe
4. vista lateral musculaturas intrínsecas laríngeas

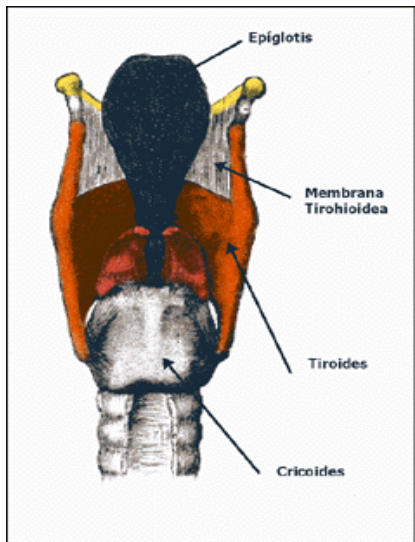
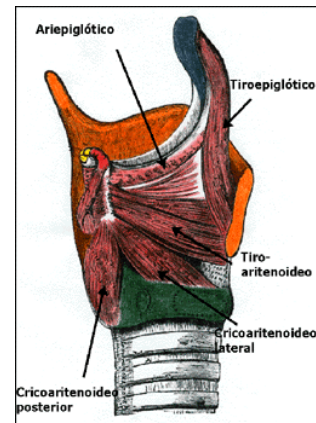


Ilustración 16 esquemas de la laringe



5. Vistas desde arriba de la función laríngea y su relación con la fonación.
6. Resonadores y órganos articuladores

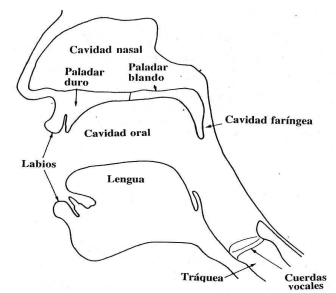
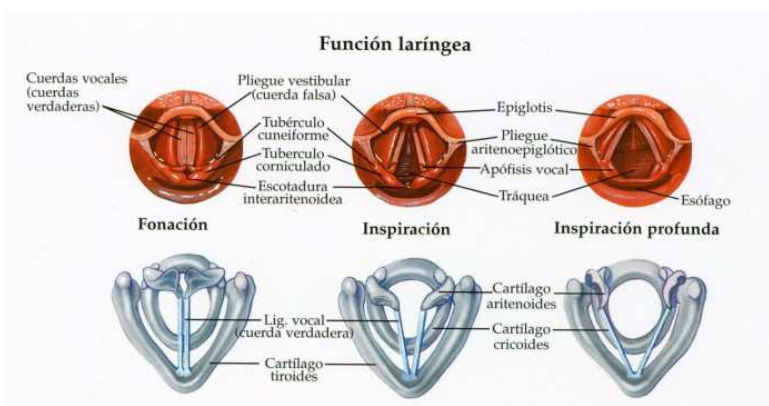


Ilustración 17 esquemas de las cuerdas vocales y de los resonadores y órganos articulares

## 8 CONTENIDO DE LA PROPUESTA PEDAGÓGICA

### 8.1 UNA APLICACIÓN DE LOS RESULTADOS RASTREADOS EN LA DESCRIPCIÓN DE LAS JUGAS DE ARRULLO Y LOS ALABOS A LA PEDAGOGÍA DEL CANTO.

Según la información recopilada en la investigación y el trabajo desarrollado en este estudio, para la aplicación de los elementos musicales de los cantos de la música de tradición oral de las comunidades afrodescendientes de la región de Guapi al proceso de enseñanza- aprendizaje de la música vocal en la escuela o academia; la autora de la presente monografía<sup>64</sup> propone el siguiente procedimiento:

Utilizaré el termino Canto de tradición oral, para referirnos al estudio de lo vocal propiamente.

Aplicaremos el análisis del contexto, de los elementos propios de la estructura musical y de las particularidades sonoras del Canto de tradición oral; para acercarnos a la asertiva<sup>65</sup> interpretación del canto de tradición oral, se debe tener en cuenta la siguiente ruta: de reconocimiento, identificación, estudio y exploración.

1. Reconocimiento del contexto en el que se desarrolla el Canto de tradición oral en estas músicas: para este fin se pueden consultar los conocimientos plasmados en este trabajo, y los registros de audio y video realizados durante el trabajo de campo, en el video anexo titulado “En algún lugar del paraíso” encuentro con una tradición oral en Guapi Cauca; realizado con el objeto de convertirse en una herramienta y material didáctico o pedagógico de apoyo.
2. Identificación del lenguaje simbólico de las ceremonias rituales en las que se interpretan estos cantos y su relación con las manifestaciones musicales de tradición oral.

---

<sup>64</sup> Encuentro con una tradición oral en el pacifico sur de Colombia, descripción de la Juga de Arrullo y el Alabao en Guapi – Cauca y su aplicación a la pedagogía de la música vocal. Luz Amparo medina Leguízamo, 2014.

<sup>65</sup> La Asertividad se define como: la habilidad de expresar nuestros deseos de una manera amable, franca, abierta, directa y adecuada, logrando decir lo que queremos sin atentar contra los demás.

3. Estudiar los aspectos musicales y el contenido textual de las Jugas de Arrullo y loa Alabaos, descritos en este trabajo.
4. Revisar los términos fonoaudiológicos y técnicos de los aspectos y cualidades de la voz
5. Relacionar la descripción que se hace en este estudio sobre las Características sonoras de las voces de cantadores y cantadoras, basados en el análisis auditivo de las tipologías vocales que cantadoras y cantadores de Guapi que exteriorizan al cantar Alabaos y Jugas de Arrullo, con el trabajo propio del cantante y experimentar las sonoridades basándose en el enfoque técnico y cualidades vocales por medio de una audición consciente de la voz propia; aunque el este estudio puede hacerse basado en su propia auto experimentación, en algún momento puede hacerse necesaria la guía de su maestro de canto.

## **8.2 COMO APLICAR EL ANÁLISIS VOCAL A LA INTERPRETACIÓN DE LOS CANTOS DE TRADICIÓN ORAL:**

En la sección que viene desarrollaremos solamente el punto n°5 de la ruta a seguir en la propuesta pedagógica,, puesto que los anteriores (1, 2, 3,4,) ya se han desarrollado en los capítulos anteriores.

Concertamos los siguientes puntos para aplicar el análisis:

1. Audición de particularidades sonoras de la voz de cada cantador y cantadora en la interpretación de Alabaos y Jugas de Arrullo
2. Identificación de los recursos vocales de los que podemos hacer uso, para lograr los efectos de voz en donde podamos hacer versátiles nuestras propias particularidades vocales como herramienta para acercarnos al lenguaje del Canto de tradición oral a partir de la sonoridades particulares de cantadoras y cantadores formados por la tradición oral, y/o enriquecer nuestro propio lenguaje musical como estudiantes de canto.

Definir una voz supone tener en cuenta numerosas variables que influyen sobre ella y aunque existen muchos términos que se derivan tan solo de la imagen acústica y que pueden ser subjetivos; si hay características generales que debe tener una voz para considerarla adecuada estética y estilísticamente en el momento de acercarse a interpretar una música que requiera de una sonoridad específica.

8.2.1 **La cualidad vocal o cualidad sonora:** es el término que se emplea para designar el conjunto de características que identifican una voz.

8.2.2 **Análisis de la cualidad vocal:** Es la descripción del como es y cómo se oye una voz; el conjunto de características que la identifican, apreciación subjetiva de las características acústicas de la voz, la calidad de la emisión; este análisis consiste en la apreciación subjetiva de las características acústicas de la voz; esto puede parecer difícil si no conocemos el mecanismo de la fonación podemos confundir las percepciones vocales; por eso necesitamos un entrenamiento auditivo para poder definir las cualidades vocales que a simple vista y audición no pueden ser medidas así como conocimientos de algunos términos técnicos para definir los fenómenos sonoros conferidos por las voces, lo cual se puede revisar en el capítulo 7

### **8.2.3 Análisis de los temas y descripción de las tipologías vocales que se pueden aplicar a la enseñanza del canto.**

Descripción de la percepción auditiva de las tipologías vocales y descripción de Los recursos vocales que se pueden emplear para alcanzar la sonoridad de las voces de estos cantos tradicionales

El análisis de las voces se logró desde la imagen auditiva de la voz de cada Cantador o Cantadora; concibiendo la imagen como la repetición mental de una percepción experimentada anteriormente; esto también nos indica que las imágenes pueden producirse en relación con cualquiera de los órganos de los sentidos; entonces así podemos tener una imagen auditiva de la voz de una persona.

Para ver y escuchar los audios de los fragmentos escogido se debe ver el video titulado “en algún lugar del paraíso” que corresponde al Anexo 3

### **La muerte no es hombre la muerte es mujer y a Adorar la Sangre:**

Estos dos Alabaos son interpretados por el mismo Cantador que tiene una edad de aproximadamente 50 años y los relacionamos no solo por esto sino porque también sus principios constructivos y diseños melódicos son similares

En el análisis perceptivo de la audición y la imagen vocal que nos suscita podemos encontrar las siguientes particularidades:

- Al reproducir la dicción del texto, damos cuenta que la sonoridad de la d es una combinación entre la d y la r; por ejemplo en el texto “la muerte me ha dicho” se escucha “la muerte me a richo”; también al final de las palabra “Adorar la sangre” la pronunciación de la r parece más a la de una i, y se escucha así:

“Adorai la sangre”; las eses “S” o zetas “Z” finales se suprimen y en su lugar queda un sonido más parecido a la vocal que esta anterior a estas consonantes pero con un sonido un poco menos articulado, la boca se cierra un poco, por ejemplo en la pronunciación de la siguiente frase que correspondería según la dicción pura de la lengua castellana “a Adorar la Cruz” en el dialecto propio de los cantadores de la región la frase se pronuncia “a Adorai la Cru..”

- Presencia de vibratos en la articulación de vocales que están sobre notas largas, en especial sobre la O por ejemplo en el texto dice dicho, aunque la i esta sobre un sonido largo la o es la que presenta el vibrato:
- Es una voz que por la extensión nos muestra un registro agudo que fácilmente se mueve de las notas graves a las altas. El cantador tiene un vibrato particular en la voz, y en el timbre se puede apreciar como brillante y cristalino; ya hemos dicho que estas descripciones se acercan más a la cantidad de armónicos así cuando una voz es clara o brillante , nos referimos a que contienen más armónicos que una voz opaca.
- Sin ningún esfuerzo pasa del registro grave al agudo, lo que nos muestra que su voz es ágil para desplazarse; en las melodías que se dirigen hacia las notas agudas, el sonido adquiere progresivamente un matiz más suave, y un sonido un poco más guardado lo que nos puede indicar que es el resultado de la voz colocada en la parte posterior; contrario a lo que se percibe en las melodías que comienzan sobre notas graves en donde se siente que en la emisión las notas son más sostenidas y el volumen aumenta un poco con respecto a la manera en que la voz se proyecta, hacia “la máscara” lo cual puede ser el resultado sonoro de una colocación anterior; así en este paso de registro grave a agudo el Cantador pasa el sonido de colocación media a bucal. Bucal a media, y media a faríngea; una particularidad es que el cuerpo de la emisión es siempre sostenido en todos los registros.
- La articulación varía entre abierta y redondeada a abierta y achatada; podemos decir de esto que el espacio en el tracto vocal se incrementa en los sonidos agudo y se reduce en los sonidos graves; así respectivamente a un sonido grave le correspondería una mayor amplitud de los articuladores móviles como la mandíbula, y los labios, y a un sonido agudo mayor amplitud del espacio laríngeo y el paladar blando.
- En lo que corresponde a la parte melódica; siempre en los inicios de frase las melodías comienzan en notas del registro medio y terminan en notas del registro agudo; nunca el cantador inicia una frase atacando sobre un sonido del registro agudo.

## San Francisco Limosnero

Este Alabao es entonado por una cantadora de aproximadamente 60 años

- El cambio en la voz de las notas graves que corresponden a voz de pecho a las notas agudas que corresponden a voz de cabeza, no es homogéneo el paso entre estos registros se da cambiando de una colocación anterior o bucal en las notas del registro de pecho, a una colocación posterior o resonancia faríngea, en las notas del registro de cabeza, este cambio por el pasaje se da de manera fuerte pues se pasa de un registro de pecho con mecanismos pesado sin cambiar este mecanismo en el paso hacia las notas agudas lo cual da como resultado la audición de un pequeño quiebre en la voz.
- La articulación de la vocal “o” se hace en el registro de pecho y lo que se puede percibir es que hay una mayor amplitud de los articuladores móviles correspondientes a la boca, como la mandíbula y la lengua y los labios, lo cual da como resultado la percepción de un sonido caído es decir nos muestra la imagen de una mandíbula que desciende permitiendo que la energía se concentre en la boca y la resonancia sea más oral que nasal; se puede decir que la vocal “o” articulada de esta manera adquiere un color más oscuro; que por ende en sí misma ya lo posee por ser una vocal de articulación abierta.
- Las voces de las respondedoras tienden a hacer líneas melódicas de acompañamiento ascendentes, y en estas notas agudas utilizan registro de voz de cabeza, con una emisión de voz cercana al grito, algunas veces suben más de la afinación que un oído temperado creería “correcta” variando entre cuartos de tono que tienden más hacia rodear una nota sobre micrótonos agudos.
- La Cantadora líder entona las melodías de comienzo de frase en el registro grave y hace un salto de aproximadamente un intervalo de 4Justa, que puede variar entre 4a<sup>aum</sup> o 5ta<sup>dis</sup>, para tomar la melodía ascendente sobre la sílaba “cis” de Francisco para descender inmediatamente con un intervalo de 6ta menor.
- La emisión en los comienzos de la entonación es de ataque suave, cayendo en finales de ataque fuerte o golpe glótico; las respondedoras (voces segunda, baja y adicionales) contrario a la voz prima (líder) si comienzan sus cortas líneas melódicas de acompañamiento sobre notas del registro agudo y atacan el sonido de manera “brusca” generando en algunas ocasiones lo que se escucha como un golpe de glotis.

- En el texto hay supresión de la consonante “S” como en la pronunciación del nombre “San Francisco” en donde la supresión de la s después de una vocal hace que se escuche “ San Fránci’co”

### **Auxilio Piden las almas**

Las cantadoras tienen una edad entre 40 y 50 años aproximadamente

- Son varias las cantadoras que lideran la voz en la entonación de este canto; entre ellas Juana Viafra y Las cantadoras de Chamón; entre ellas intercambian los roles de voces prima (líder), y respondedoras (voz segunda, baja y adicionales) de esta manera simultáneamente pueden todas entonar el verso o alternarse para hacerlo, igual que los coros.
- En la emisión inicial de la voz líder se percibe golpe glótico fuerte; la articulación de la vocal (U) y la vocal (o) es más enfática que las otras vocales, la emisión es enérgica y la voz presenta sonoridades de rasgado, la articulación de las frases en general es abierta, lo que consigue que aunque hayan sonidos agudos estos se escuchen igual de opacos que los sonidos graves.
- Se percibe un cambio muy notorio del cambio de registro en el pasaje del grave al agudo como resultado del mecanismo pesado de la voz en ambos registros y se escucha como un quiebre notorio en el paso, passagio o puente.
- La colocación varía de posterior a anterior indistintamente en sonidos del registro grave o del registro agudo; es decir se puede presentar cualquiera de estas resonancias en todos los registros, así como también las cantadoras pueden pasar de la resonancia nasalizada representada en un sonido puntudo y brillante a una resonancia un poco menos nasalizada para mezclarse con la resonancia oral que representa un sonido cubierto con unos armónicos que corresponden a lo que definimos como una cualidad oscura del timbre, hasta una resonancia laríngea, que genera un timbre metálico de las voces.

### **No lo dejemos Caer y Roberto pa’ onde te Vas**

Estas dos Jugas de Arrullo son entonadas por la Cantadora líder Doña María Natividad Caicedo que tiene alrededor de 65 años y las respondedoras son mujeres entre los 20 y 60 años de edad.

- La Cantadora comienza en un registro de voz de pecho su voz cambia de colocación anterior a colocación anterior para pasar del registro de pecho al de cabeza
- La emisión inicial es suave no presenta golpe glótico, la continuidad de los sonidos es sostenida, lo cual nos indica, un manejo del aire en donde la capacidad respiratoria es suficiente y la columna de aire se mantiene por el apoyo<sup>66</sup> ; lo que podemos definir como una emisión con cuerpo y filaturas de frases sostenidas; a este resultado sonoro los definimos como una voz con cuerpo.
- En general estas voces de Cantadoras y Cantadores como intérpretes de Alabaos o Jugas de Arrullo, son cálidas en cuanto a que cuando las escuchamos en vivo hacen sentir que todo el espacio esta abrigado por sus voces, además en cierto aspecto es “embruajadora” no solo por el misticismo dado del aspecto ritual que contienen, sino además por el estado de trance<sup>67</sup> que se le confiere al modificar la sensación espacio-tiempo en el entorno debido a los fenómenos acústicos que generan por la repetición, y cambios de sonoridades de cada voz en el tejido sonoro.
- En términos generales las voces de cantadores y cantadoras son de amplia resonancia, bien timbradas y potentes a esto se suma que de hecho todos los Guapireños de descendencia afro, manifiestan una actitud corporal tanto en el diario vivir como a la hora de cantar (que también es del diario vivir), que es firme, rítmica y cadenciosa al andar y que se muestra en las inflexiones tonales y polifónicas, y el derroche de energía que adoptan para cantar propio de la cultura.
- Las voces poseen cambios modales en el timbre de la voz al articular sonidos en el habla que se puede definir como de apariencia brillante a oscura, y esto se debe a que en las entonaciones que los Guapireños adquieren al hablar propias de su dialecto; varias exclamaciones como “uy” y “¿ah?” entre otras, siempre se hacen en notas del registro agudo.
- En las voces de cantadoras y cantadores de Guapi Se exalta la voz con el uso de onomatopeyas carraspeos y lamentos; y así varias voces durante el canto, acompañan con vocalizaciones en las que se usan con mayor frecuencia las

---

<sup>66</sup> Mantenimiento de la posición de inspiración con el equilibrio entre las fuerzas del diafragma y los músculos que rodea, sin realizar fuerza ni hacia afuera ni hacia adentro, lo cual ayuda a que el diafragma no regrese a su posición tan rápidamente y se cree un movimiento contrario entre el diafragma y la pared abdominal, que es lo que permite un control adecuado de la columna de aire.

<sup>67</sup> Estado de suspensión de los sentidos durante el éxtasis místico o por efecto del hipnotismo.

vocales “o”, “u” y la “e”, estas vocalizaciones complementan la base armónica sobre la que se mueve la voz líder.

- En los finales de frase se identifica escape de aire lo cual nos sugiere que ocurre una separación de los pliegues vocales, por la relajación cuando la tonicidad de la juntura se hace débil.
- Algunas voces son claras y bien timbradas cuando hablamos de esta cualidad nos referimos a la cantidad de armónicos que se perciben; y también hay otras voces que presentan consistencias que percibimos como ásperas y con poco brillo.
- La entonadora al comienzo de las frases o al final, puede utilizar una sonoridad que identificamos como vocal fry; que se produce cuando ocurre una fricción y aproximación de los pliegues vocales durante un momento, sin la vibración que se necesita para producir un tono.
- La voz tiene una colocación anterior que se refiere a la colocación hacia la máscara, con el sonido adelante para alcanzar gran intensidad; como explicamos en el capítulo sobre términos técnicos de la producción de la voz.
- Se usa el quiebre de voz en el cambio del mecanismo de resonancia de pecho a cabeza, que simultáneamente, corresponde a sonidos graves y agudos, y que corresponde también al agudo con colocación posterior atrás de la máscara o resonancia faríngea y con orientación de la articulación vertical según la imagen auditiva vocal; y en el grave con colocación anterior o bucal es decir en la máscara y con orientación horizontal, según la imagen que percibimos al ver la gesticulación en la dicción al cantar.
- Se realizan el paso de grados disjuntos en la melodía, con portamentos cuando van del sonido grave al agudo y con glisandos cuando van de sonidos agudos a graves.
- El color oscuro de la voz, además de su proyección, se logra gracias a la constitución de los resonadores naturales de la raza negra, en donde el cráneo es redondeado y grande, la nariz ancha y chata, y la boca grande con posibilidad de usar los formadores articuladores con la amplitud que genera un mayor espacio de resonancia; con esta forma de calificar el sonido como oscuro, también hacemos referencia a la sensación que nos genera una cualidad tímbrica que hace que se perciba acogedora, abrigadora, como si llenara todo el espacio acústico, esto se puede lograr cubriendo el espacio vocal, y ampliando la articulación mandibular y laríngea en la impostación.
- Los principales fenómenos fonéticos que se identifican en los textos cantados son: elisiones o supresiones al principio en medio y al final de las palabras. Cambio de letras por otras: (R > L, L > R, D > R) y supresión de la “S”

- Debemos lograr que de la experimentación que se haga al estudiar para este caso el canto de tradición oral, surja la habilidad de obtener un máximo rendimiento coherente con nuestra propia edad y el sexo y con un mínimo esfuerzo, lo que nos mostrara que el trabajo desarrollado en la aplicación, se ha hecho con el cuidado vocal que requiere el estudiante de canto; dando como resultado que la sonoridad vocal sea más cercana al origen de la estética y estilo contenidos en las lógicas de estas músicas de tradición oral.
- 
- **Practica de una muestra de la aplicación del canto de tradición oral a la pedagogía del canto**
- **Objetivos:**
- Implementar un modelo de encuentro en el que se propicie el encuentro intercultural al estudiar la música que hacen las comunidades Afro de Guapi
- Generar espacios para la discusión partiendo de la importancia de los conocimientos de una comunidad y la relación de ellos con las formas de enseñanza y aprendizaje en el ámbito académico.
- Recoger experiencias desarrolladas respecto al encuentro con las comunidades afrodescendientes de la tradición oral en Guapi.
- Grupo Objetivo: músicos académicos y empíricos
- **Metodología:**
- Metodología propuesta de ámbito participativo, que se adapta a las particularidades del grupo objetivo en donde se permita relacionar la realidad concreta con la utilización de los recursos musicales que se derivan de este documento y nos ayude a comprender la labor educativa en los contextos interculturales; facilitando la puesta en común de ideas, problemas y expectativas surgidos de la práctica a todos los participantes.
- **Descripción de la aplicación**
- Cuándo apliqué la propuesta vocal a mi propio instrumento, noté que si mi intención era ser precisa con la descripción, necesitaba un procedimiento de análisis estructurado con el que pudiera ver con detalle o muy cercanamente lo que sucedía en el tejido sonoro de esta música y además en cada línea melódica; en el movimiento de las voces y desglosar un poco lo que podía estar

sucediendo en cada voz para conseguir la sonoridad, que caracteriza a esta forma de canto.

- Entonces hice una audición cuidadosa, para acercarme a lo que se desarrollaba en cada voz por separado, la herramienta de análisis más precisa sería la transcripción, pero aquí las voces se comportaban de una manera distinta, habían afinaciones que variaban un poco, no siempre todos mantenían la misma frase, el diseño era similar pero siempre aparecían notas nuevas sobre todo en la respuesta, además de que aparecían o surgían nuevas voces a conjugarse y esta característica se daba más para el caso de los Alabaos; y las nuevas voces que repentinamente se sumaban y asimismo desaparecían realizando vocalizaciones o aparecían en los finales de la frase o a mitad de la frase en la respuesta o en la pregunta; además de que había variaciones en el ritmo en cada respuesta, y además por la manera en la que se presentaba siempre iba a cambiar de altura hasta medio tono por encima de la voz entonada inicialmente.
- Y es que es una música que surge de la improvisación, entonces para demostrarlo la manera de analizarlas fue distinta, ya sin guiarnos por parámetros puramente académicos, sino reconociendo que en los resultados se demostraba que habían músicas como estas de origen en la tradición oral, que definitivamente debían escucharse con “oídos” menos regidos por la tonalidad; por eso indagando y consultando a estudiosos del tema como el maestro Lácides Romero, el percusionista Fredy Henríquez, el maestro Alfredo Ardila, la maestra Olga Guapacha y a músicos de la tradición oral como todos los que están citados en este documento, surgieron nuevas maneras para analizar la música que no tiene su origen en la tradición oral; y extrayendo material de experiencias anteriores igual que escuchando a músicos de tradición oral en la academia, se pudo evidenciar que podíamos reconocer que estaba llena de elementos musicales valiosos; que no es una música surgida de la pura casualidad; de alguna manera en el ámbito académico era desconocida la música de tradición de origen afro de Colombia.
- Mi interés era plasmar aquello que había vivenciado por varios años al estar en contacto con esta cultura Afro y el cómo haber vivido esta experiencia en el territorio de Guapi había también cambiado mi percepción, sabía de la complejidad rítmica, pero tuve que acercarme cuidadosamente al estudio de lo vocal, para comprender lo que sucedía y que también tenía un lugar; que no se cantaba de cualquier forma, que la manera en la que sonaban las voces con todo lo que académicamente podríamos considerar estéticamente distinto como

los rasgados, los golpes glóticos, el paso o el cambio de mecanismo notorio, los glisandos, los cambios en la colocación de la voz de posterior a anterior y viceversa, no era un descuido, por el contrario necesitábamos hacerlo con mucho cuidado y que tenía una intención expresiva y musical que surgía de las cualidades vocales de una raza, de su dialecto y de una cultura que lleva años resistiendo aunque con transformaciones así como toda manifestación cultural y que abarcaba sonoridades muy complejas que convirtiendo las atmosferas en espacios rituales.

- Encontrarlo funcional para la aplicación de procesos de enseñanza- Aprendizaje: y en esta búsqueda me encontré con varias cosas interesantes para los procesos de formación:
- Desde la tradición oral: las familias construidas en torno a al tradición se mantienen integradas; para el músico y toda expresión artística comprender que estas músicas dependen del territorio en el que surgen tienen un comportamiento de respeto hacia el ecosistema en el que viven, cantan sobre su cotidianidad, forman sus hijos desde lo que se ha mantenido en la tradición oral, llena de valores como el respeto y la mujer es determinante en la interpretación del canto
- Desde la academia:
- Poder entender algunos efectos que dan expresividad a las voces desde el canto que se desarrolla en estas músicas de tradición oral.
- Trabajar polirritmias y disociación de voz percusión.
- Ganar energía y comprender la colocación anterior y posterior, trabajar el brillo y la oscuridad en las voces, comprender el cambio de mecanismos,
- Ensamblajes y trabajos que surgen de la colectividad.
- Elementos que puedo aplicar a la enseñanza de la música en la escuela.

¿De qué manera se pueden aplicar los elementos del canto de tradición oral?,  
¿Por qué ayudan a la enseñanza?, ¿por qué es importante e interesante narrar las experiencias con las comunidades que hacen música de tradición oral?

Objetivo: Poner en práctica y demostrar cómo se pueden poner en uso el análisis del aspecto sonoro en de la música de tradición oral en la enseñanza del canto y dejar abierta la posibilidad para trabajar más elementos musicales como la transcripción y

escritura en partitura del material recopilado, para aplicarlo a la enseñanza de la gramática, teoría musical e historia de la música en Colombia.

Lo que se quería aplicar en esta pequeña muestra, era reconocer que en la voz de cada persona hay un potencial, que cada voz como es única se encuentran ciertas características que se pueden usar como un recurso para lograr la sonoridad particular de estas músicas, de manera que todos los que cantaran

- Reconocer que en la música de tradición oral también hay elementos importantes que le sirven a la academia, en el caso de diversos efectos vocales que podemos reconocer las comunidades afro al interpretar estos cantos evidencian, y que para el estudio de estas y otras músicas y también el canto, podemos referirnos a ellas y usar ejemplos en donde se vea que existen.
- Se encuentra un inmenso valor y riqueza en este tipo de música, que puede incluirse en los estudios formales de la academia, que conste que existe e igual que muchas músicas de origen académico, se han construido a través de la historia, durante varios procesos.
- Exponer la caracterización de algunos elementos musicales que se encontraron en estas músicas, como tonalidades, alturas, diseños melódicos, dinámicas, y cualidades sonoras.
- Se consultó a varios exponentes de la música de tradición oral en el pacífico colombiano y a estudiosos de ella, lo cual fue parte en la manera como se llegó al análisis.
- Las siguientes son las actividades, y evaluación de los resultados que se pueden lograr:
- Para esto hicimos una pequeña muestra, de lo que se puede conseguir lograr cuando aplicamos los elementos musicales encontrados, que se relacionaron en este documento, a la enseñanza de la música vocal, con cantantes profesionales, estudiantes de canto y cantantes empíricos.
- Existen muchas investigaciones de estas músicas de tradición oral, que se han realizado fuera de la academia y lo que encontramos es que si ellas se incorporan de manera “seria” al estudio de la música podríamos encontrar que aquellos movimientos que sedan fuera serian incluidos, y los académicos tanto empíricos, lograríamos, concertar juntos, para el bien de los procesos de enseñanza aprendizaje.

- Encontrar que también es un estudio tan valioso como el de la música clásica de la escuela europea tradicional. Que está llena de valores, desde la estructura del núcleo familiar por ser concebida por familias enteras unidas entorno a ello, con temas que nos cuentan del ecosistema y las relaciones humanas y difundiríamos desde la escuela nuevos repertorios que hagan peso a músicas ligeras que son poco formadoras.
- Que las músicas se siguen generando hoy, vivas, los jóvenes comprenden que la música que se generaba desde el sentimiento de la esclavitud traía consigo mucho dolor, ellos dicen lo recordamos, lo sabemos pero ya está bien vivir de esos temas. Hacemos música distinta y al mismo tiempo respetamos la tradición.

### **Espacio de reconocimiento y encuentro**

- El grupo con el que trabajamos es diverso, conformado por 2 músicos académicos, dos músicos formados primero por la tradición oral y luego por la academia y dos músicos aficionados y empíricos
- El Objetivo: poner a prueba una muestra piloto de lo que se podría lograr al poner este conocimiento en función del proceso de enseñanza aprendizaje.
- En esta fase se trabajó con jugas, de arrullo y un Alabao. Para poner en práctica lo relacionado en este documento, y lo que a la autora le funcionaba, para comprender en principio si se puso en práctica para observar de qué modo asimilarían la información y la respuesta al entrenamiento corporal y vocal hecho.
- Parte de lo que nos arroja el estudio hecho es que las cualidades sonoras del canto de tradición oral puede ser aplicado en:
  - Los ensambles vocales y corales, para lograr tímbricas variadas y sonoridades distintas cuando interpreten este tipo de músicas.
  - Como trabajo de improvisación musical y de textos o versos
  - Para reconocer en otras voces cualidades sonoras, distintas a las que se aceptan estéticamente.
  - Para descubrir en otras voces potenciales tímbricos y cualidades sonoras.

- **1er encuentro:**
- Objetivo del primer taller escuchar sus voces y transmitirles por imitación la canción (juga de arrullo) mostrarles algunas sonoridades tímbricas que se podían conseguir para conformar el tejido armónico de estas músicas. Hacer el estudio y un pequeño montaje con proyección a futuro con la intención de que se divulgue y multiplique con dos jugas de arrullo y Alabaos que fueran más sencillos de entender melódicamente y más cortos, Además que los textos fueran relacionados con los Santos; para guardar respeto por los temas que tenían que ver directamente con la muerte del Cantador; pues entre las comunidades negras del pacifico se prefiere dejar algunos temas, para el rito, pues si se cantaran fuera de ellos tendrían el propósito de llamar esa misma situación “la muerte”.
- Para comenzar necesitaba comprobar a través de la práctica lo escrito en este documento y lo que a mí me funcionaba para comprender si en todas las personas se asimilaba de la misma forma, y si la información que relacionaba aquí era realmente una herramienta para la enseñanza de este tipo de canto de tradición oral.
- A medida que iba planteándoles el propósito del trabajo, se empezaron a interesar por el tema y siempre que veían el resultado sonoro luego de intentar aplicar los cambios en los timbres de la voz que describí en este trabajo adquirirían más compromiso de acercarse a lo que se encontraba en el canto de tradición oral.
- Algunos continuaban cantando igual a como lo hacían siempre, pero les explicaba de nuevo lo necesario que era, crear una atmosfera tímbrica distinta, debido a que justamente yo anotaba en el documento que estas músicas se abordaban de cualquier forma y sobre todo para el académico era importante que comprendiera lo que sucedía desde el ejercicio analítico, pero brindándoles el espacio para transmitirles la libertad expresiva que denota toda música cuándo se apropia naturalmente.
- Los que se dio en los primeros encuentros fue generando inquietudes en cuanto a la manera en que debía encantarlos para que confiaran en lo que les planteaba y cuando escuchaban que el ejercicio de los efectos vocales con mi propia voz daba resultados cercanos, solicitaron comprender la manera en la que se hacían.

- Como es una música que proviene de otras formas de enseñanza aprendizaje a partir de una tradición, debemos acercarnos a la forma y luego al estilo, escribir nos ayuda a estructurar el pensamiento y comprender aquello que se nos escapa del pensamiento, cuando escribimos recordamos, aunque a veces abordar una partitura se nos hace difícil por la rigidez que aparentemente esto conlleva. La precisión al acercarnos a la partitura nos brinda la posibilidad como académicos de estar más seguros de la forma y es necesario realizarlo varias veces como en toda música para poder comprenderlo al igual que practicarlo e interiorizarlo con más libertad.
- Dentro de los objetivos en el acercamiento a la manera de cantar, era mi interés que el grupo fuera incluyente en cuanto reconocer que sus voces eran realmente potenciales cada una desde su individualidad y cualidades particulares y evaluar en ellos que recurso podrían utilizar mejor para encontrar un tejido sonoro entre todos.
- **2do encuentro:** Objeto del segundo, revisar las transcripciones hechas en partitura, para los académicos fue un poco mejor se sintieron más seguros al revisar la partitura y ser más precisos en lo que decía. (trabajo con mujeres)
- **3er encuentro:** voces masculinas, pidieron que les transmitiera de la misma manera que ellos escuchaban y repetirían lo que les cantara, al revisar la melodía que hacia cada voz tuvimos un referente pero prefirieron que lo hiciéramos un poco con más libertad en cuanto a lo musical y lo vocal.
- **4to encuentro** voces masculinas: trabajamos desde la imitación.
- **5to encuentro:** de voces femeninas en todos los encuentros surgieron reflexiones respecto al tema de lo tradicional y también preguntas sobre el tema de enseñanza aprendizaje y de la manera en la que se interpretan estas músicas de origen afro y ritual. Algunos en el cómo debían ser más libres, y confrontando un poco desde su experiencia el hecho de que las músicas tengan que ser racionalizadas, para lo cual se explicó el propósito del trabajo sin embargo la manera en la que cada uno comprendía la música también enriqueció este trabajo.
- **6to. Encuentro:** reflexión sobre el campo de la investigación, la difusión, y la exclusión que sectoriza el conocimiento.
- **7mo encuentro** el ensamble, entre hombres y mujeres:

- Precisar que desde el análisis que se hizo, se siente que es necesario lograr una textura sonora que identifique y distinga a estas músicas de otras.
- Plantear el ejercicio de la retroalimentación intercambiando lo que cada uno conoce acerca del funcionamiento de su voz y la experiencia con el canto de tradición oral, del escuchar, del valorar un trabajo en colectivo que no solamente se aplica desde lo musical sino desde la investigación, el rescate y la enseñanza.
- Repertorio que se trabajó durante la práctica: Jugas de Arrullo: “En el rio estaba yo” y “san Antonio tiene una peroleta” y Alabao: “San Francisco Limosnero”

## 9 CONCLUSIONES

- En las comunidades Afro Colombianas se evidencia una clara relación simbólica entre los sucesos y señales del mundo natural y sobrenatural que el saber tradicional de la comunidad identifica; además hacen representaciones alegóricas de lo que puede suceder en cada etapa del rito fúnebre y la partida del alma hacia otro estado en el “más allá”.
- De la relación simbólica de los elementos rituales que se presentan en la funebria, las siguientes son las señales y símbolos rituales de las que más se habla durante las diferentes etapas del rito fúnebre:

### **Agonía:**

- Avistamiento de un pájaro
- Escuchar el repique de las campanas
- Aceptar comida ofrecida por una persona difunta
- Una persona que se encuentre en esta etapa, también puede ser víctima de una oración o rezo, recitada para no dejarla partir de este mundo tranquila.

### **La muerte:** Cuando tiene lugar el fallecimiento.

- En el litoral pacífico salen a anunciar la muerte personas que son escogidas por la potencia de sus voces y por ser personas representativas en el manejo de las tradiciones religiosas.
- en Guapi repican las campanas de la catedral, para anunciar el deceso de una persona.
- La vivienda del difunto se embellece y se viste toda de blanco, en señal de luto.
- Se quitan fotos familiares y los espejos se cubren con sábanas o cortinas blancas, porque si el alma del difunto se vea reflejada puede desorientarse en el trayecto que debe seguir.

### **Velorio**

- Comienza la velación y se presenta ante los lugareños el cadáver del difunto debidamente arreglado y concluye, cuando lo llevan para el cementerio.
- Los cantos, los rezos y bailes se realizan frente a un altar en el cual puede estar un Cristo y una mariposa cortada en papel o moño de tela negra que representa una mariposa; esta mariposa simboliza, el paso de una vida a otra; toda esta decoración recibe el nombre de tumba.
- La sala en dónde se encuentra el altar y/o tumba, se decora con telas, coronas de flores y de papel, y se ilumina con cirios o veladoras; las luces ayudan a iluminar el camino del difunto.

- Durante el velorio los familiares del difunto ponen debajo del ataúd un vaso de agua o un recipiente con agua para que quien murió no padezca de sed.

### Última noche.

- Es la noche antes del entierro, en la cual el alma del difunto se despide y el alma de la persona fallecida, la representan poniendo en el altar una mariposa de tela o de papel.
- También se preparan altares diferentes a los del velorio; y pueden ser tumbas de *riñó* (la base de esta es circular), de *alverja* (como la de riñó pero la alverja es el grano que se utiliza para marcar el nombre del difunto) y de cadáver sentimental o cuerpo presente, en la cual el cuerpo que ya descansa en la sepultura es representado en el altar por una cruz de tela negra.
- En las tumbas Guapireñas los adornos que se le ponen a las telas usadas reciben el nombre de *lutos*.
- Los ritos comienzan entre las 8 y las 9 de la noche; desde el momento en que se inicia la celebración, cantadoras, cantadores y rezanderos recitan salves y rosarios y entonan cantos e himnos y alabaos que no se repiten en una misma noche, continuamente frente al altar construido ese mismo día.
- La última noche termina a las 5 de la mañana, con la partida definitiva del ser querido, al cual se le abre paso dejando un espacio entre la tumba y la puerta de salida de la casa.
- Es posible que antes de la media noche, para despedirse el alma del difunto adquiriera la forma de una mariposa negra y grande, la cual se ve que entra a la casa, se acerca a los asistentes y revolotee alrededor de la tumba, se dice que si esto no sucede fue porque a la persona le faltó algo o se fue molesta.
- De los resultados arrojadas por el análisis auditivo y posteriores transcripciones musicales de textos, elementos estructurales y funcionales de los cantos en las jugas de arrullo y los alabaos podemos emitir la siguientes conclusiones:
  1. En cuanto a las voces para transcribir, se seleccionaron los fragmentos que se consideraron daban una pauta para entender mejor la forma en que se desarrollan estos cantos; como son: el comienzo de la voz líder y la entrada de la percusión, los fragmentos en dónde texto y melodía se entienden mejor, algunas secciones finales para entender el "ondeo" como el de "Roberto pa onde te vas", secciones en donde la cantadora líder o algunas mujeres que coreaban la respuesta hacían variaciones de la melodía, así esta variación no se repitiera.

2. Una de las herramienta de análisis y quizás la más importante, fue la transcripción y desde allí ya se planteó una postura frente al tema de atonalidad o tonalidad; se trabajó sobre la base de determinar una tonalidad y escribir una armadura, y este hecho además del de usar un pentagrama nos ubicó en un análisis desde lo tonal; esto no significo que no se pudieran hacer aclaraciones en los puntos que se consideraron necesarios, por ejemplo transcribir un valor menor a pesar de que la tonalidad fuera mayor, haciendo énfasis en que se dan esos casos y que no es un error de transcripción; también se hicieron anotaciones de efectos de interpretación vocal que en algunos casos no tienen afinaciones justas.
3. No se optó por una transcripción totalmente fiel la cual de hecho no es posible; sino por una que abogara más por una simplificación de elementos acudiendo a ajustes específicos, que por demás implican un análisis previo para establecer qué elementos son relevantes, y así facilitar el análisis subsiguiente; todo esto no quiere decir que las transcripciones sean laxas, simplistas o muy elementales; por ejemplo en No lo dejemos caer la Cantadora "Doña María" se escucha que comienza entonando la melodía en un modo menor pero luego cambia a mayor; así en la transcripción se escriben como que la primeras notas están fuera de la tonalidad que en el segundo compás ya se siente establecida; aclarando que no queremos hacer entender que esta música este en sí como encasillada dentro de una tonalidad.
4. Se ubicaron los fragmentos en donde mejor se entendían los textos y en donde algunas mujeres hacían variaciones melódicas de la respuesta; lo que se notó en el análisis basado por la audición de los registros sonoros, es que al principio entonando los cantos, algunas voces que los y las que "encorá" o corean no entran con precisión, suponemos que mientras encuentran una voz a la cual unirse melódicamente, pues a medida que avanza el canto se siente un incremento en el acople de las voces.
5. escribir una armadura además del de usar un pentagrama nos está ubicando en un análisis desde lo tonal; y si nos basamos en una tonalidad para estos análisis podemos concluir que algunas veces según la audición de los registros de audio hechos en campo, las cantadoras y cantadores comienzan cantando en un tono y terminan en otro, por lo general más alto, con lo que podemos decir que la tendencia en estos cantos es a subir la altura de tono.
6. los Alabaos se resaltaron 4 voces; voz prima, voz segunda, voz tercera y voces adicionales, estas últimas corresponden a las que aparentemente

desafinan o no están al unísono con las que más encajan dentro del sistema tonal/modal correspondiente en que se encuentra la respectiva interpretación para nuestro referente; los diseños melódicos en los Alabaos, A adorar la Sangre y La Muerte no es Hombre, la muerte es mujer son similares, seguramente porque son interpretados por el mismo Cantador lo cual ya define un estilo que identificamos por la cantidad de repeticiones en las que se evidencia el mismo diseño melódico y de lo que podemos deducir que las melodías dependen en alguna medida de la improvisación del Cantador.

7. En las Jugas de Arrullo cuando la voces entran al “ondeo” la percusión responde en igual medida a través de las improvisaciones rítmicas y repiques de cununos, bombos y guasás; entonces aumenta la densidad; demostrando una funcional interacción y relación la percusión con las voces de Cantadoras y Cantadores.
8. Se ponen en evidencia fragmentos en donde algunos de los que cantan no dicen el texto como tal, sino que entran con vocalizaciones; lo que parece ser dado aparentemente porque se unen al canto y no saben el texto que sigue, o entran un poco después de las voces del coro o antes del coro; estas vocalizaciones se acercan más al color que se da por la articulación de la vocal “o”, la “e” y la “u”; generando una acústica particular que caracteriza estos cantos; por ejemplo en el caso de la Juga de Arrullo “Roberto pa´ onde te vas”, en la sección del ONDEO entra una voz masculina, solo acompañando una parte del coro con vocalizaciones; lo cual hace parte de las curiosidades sonoras que se presentan en estas músicas.
9. En las Jugas de Arrullo transcritas particularmente, el tono puede llegar a subirse más allá de medio tono y el cambio de tempo en la ondeada no se presenta de forma súbita sino gradual.
10. La agógica en la forma de cantar los Alabaos en cuanto a la medida y sobre todo a la duración de las pausas, hace que se tengan que ajustar frases a compases irregulares y en otros casos esas frases aun así, no se ajustan a ellos; lo, sin que esto sea un indicador de que existen alabaos en compases irregulares y que además cambian de métrica periódicamente, aunque ello no se descarte totalmente.
11. La sonoridad se enriquece con la aparición de varias voces; en los alabaos unas llevan el coro y las otras que son as voces adicionales realizan vocalizaciones o imitan en diferentes afinaciones pero con el mismos diseño melódico, fragmentos de coro y estribillo en donde varias voces se conjugan, mientras entre ellas se acoplan al lenguaje musical, generando la sensación de una gran base armónica.

12. En los Alabaos el rango vocal que utilizan las voces es mucho más extenso y libre que en las Jugas de Arrullo, en donde cada voz durante la entonación de la línea melódica individual construye una sonoridad realiza contrastes rítmicos cambios en las cualidades tímbricas y en los matices, produciendo que al unirse y entrelazarse una voz con otra se escuche un gran tejido armónico.
13. En cuanto a lo rítmico sucede algo similar a lo que se presenta en las melodías y la armonía; las transcripciones pueden resultar bastante confusas o en otro caso muy lejanas de la real interpretación realizada; la opción fue entonces hacer ajustes rítmicos similares a los explicados anteriormente en lo melódico, haciendo más accesible la lectura y por ende el análisis, mostrando a su vez especificidades; es el caso de las rítmicas irregulares, las cuales son elementos característicos que deben tenerse muy en cuenta; en este aspecto rítmico también puede darse el caso en que algunas voces tienen interpretaciones rítmicas diversas para una misma frase en un mismo momento, para transcribirlas en algunos casos se aproximó a lo que pudiera ser captado y en otros momentos de la transcripción se dedujo lo que se creía debería ser la rítmica a interpretar entre comillas "correctamente".
14. Haber transcrito la mayor aproximación acertada en cuanto a la rítmica de las voces fue indispensable ya que en algunos casos los cantantes utilizamos en exceso el recurso del rubato o acercamos estas agógicas que difieren considerablemente de las originales, agrando la distancia con la originalidad del estilo de ciertas músicas de tradición oral, debido a una percepción ya en cierta forma "conducida " por las músicas vocales de origen académico; por esto fue esencial en lo posible transcribir la mayor aproximación acertada de la rítmica de las voces más que hacer la deducción de lo que "debería ser" .
15. El mecanismo de la producción vocal, así como todos los mecanismos que el cuerpo humano pone en funcionamiento para sobrevivir, pueden y buscan adaptarse, y por ende muchas de las características que poseemos como individuos pertenecen a la relación que tengamos con nuestro entorno; así la lógica de los mecanismos del cuerpo de cada individuo y ser, es que recurra al uso de recursos para solucionar problemas que parten del enfrentamiento al medio, demostrando que frente a condiciones adversas un sujeto puede reaccionar y entre más cantidad de recursos apropie el cuerpo en su misma lógica de sobrevivir más hábil en el momento de afrontar los cambios será cada individuo; de allí se desprende la versatilidad que también se releja en el canto, y que cualquiera que sea la situación y condición, todos tenemos..

16. Sin duda todos estos fenómenos o características sonoras particulares de estos cantos de tradición oral, que se desprenden de la forma de entonar las melodías, de la dicción, del color de las voces, del espacio en el que se realizan, de los cambios rítmicos y afinaciones variables, enriquecen estas músicas y las convierten en lo que son; por ejemplo comparando con el audio de las grabaciones de Alabaos y Jugas de Arrullo hechas en estudio o en espacios distintos como festivales y la experiencia en campo que sustento este trabajo de investigación, damos cuenta que la percepción se afecta de manera diferente cuando se presentan en ceremonias rituales; incrementándose este ambiente de trance “extrasensorial” al escuchar en vivo dentro de un ritual fúnebre esta cantidad de voces enérgicas, como parte del encanto y la atmosfera que crean.
17. En este trabajo se convierte en un material de consulta para comprender algunos aspectos de los que sucede con las voces en los Alabaos y las Jugas de Arrullo, que debe ser basada en los hechos que ocurrieron en ese tiempo y lugar específico, lo que abarca la parte ritual, la situación actual de estos pueblos y el suceso de la muerte de un cantador"
18. En el caso de las voces en el canto de tradición oral que se encuentra en estas músicas, no es interesante que los registros sean homogéneos y es imprescindible que la emisión sea enérgica, carácter dado por la situación en la que se manifiestan y ámbito en el que se originan lleno de simbolismos y significados que corresponden a otras lógicas.
19. Para acercarse a la interpretación vocal de estas músicas de tradición oral de origen ritual, además de analizar las particularidades sonoras de la voz y sus características musicales, se debe conocer y también analizar el uso de elementos rituales, simbología ritual y contexto ritual de donde se derivan estos cantos de tradición oral.
20. Las características sonoras de las voces de cantadoras y cantadores de comunidades afro, viene de lo que ellas y ellos llevan de saber en su memoria colectiva por siglos y particularmente corresponden a una herencia histórica, marcada por sucesos dolorosos, además de las historias cotidianas en la vida que lleva cada cantador o cantadora, al reconocer esto comprendemos y podemos afirmar que sus voces representan el sentir de su comunidad como resultado de una identidad que se construye colectivamente, lo cual es rescatable ya que por situaciones como el desplazamiento forzoso muchas de estas colectividades se han disgregado y convertido solo en puntos de identificación.

21. Estas músicas de tradición oral como son la Juga de Arrullo y el Alabao son de contexto ritual y están conectadas totalmente con el territorio y el ecosistema, del que partes y de los cuales provienen varios ingredientes que se le deben añadir al momento de su interpretación; envolviendo más aspectos de los que se pueden ver en las transcripciones; esto quiere decir que así como en todas las músicas el estilo se aprende y se transmite solamente por la oralidad e imitación de quienes lo saben; es por eso que de acuerdo a esta experiencia se considera que para comprender mejor estos cantos de tradición oral, se debe acudir al territorio y tener contacto con las comunidades, ya que la interpretación, origen y creación de ellas responden a otras lógicas que van más allá de los análisis escritos.
22. Si bien la forma en que se enseña el canto en la academia desde la técnica y el estilo para el canto lírico de origen italiano, aporta muchos elementos a la música vocal y como estudio nos brinda muchos elementos del lenguaje musical y teórico, la academia demanda tanto tiempo en demostrarlo, que no permite que las músicas tradicionales de nuestros pueblos, con las cuales el estudiante podría identificarse, se estudien con la dedicación que merecen, al ser significativas por haber sido gestadas durante siglos con elementos heredados del sentir en el encuentro y confrontación triétnico, y por la riqueza que supone el haberse construido a través del rechazo y la concertación en el encuentro, encerrando consigo información valiosísima de nuestra identidad.
23. Se puede demostrar que los cantos de tradición oral pueden ser una herramienta pedagógica alternativa, para explorar a través de lo sustentado en este trabajo aquellas voces que no se reconocen con la estética, estilo y formas de enseñanza-aprendizaje, impartidas por la escuela de tradición lírica europea.
24. Todas las voces pueden ser educadas y potenciadas como instrumento a partir del reconocimiento de sus posibilidades con los elementos interpretativos que les brinda las músicas de tradición oral, como son el Alabao y la Juga de Arrullo, concibiendo el instrumento vocal con versatilidad aumentando la riqueza sonora, logrando aproximaciones a estas sonoridades particulares sin afectar el aparato vocal, lo cual nos muestra que se pueda cantar este tipo de música desde el estudio en la academia.
25. Todos los cantantes tienen distintas posibilidades vocales y recursos que generalmente se desconocen y que requieren de una readaptación del aparato fonatorio y por esto no se toman en cuenta; pero toda voz puede aumentar sus posibilidades que le confiere el acercarse conscientemente

desde el conocimiento científico y técnico a su propia voz, para potenciar sus posibilidades.

26. Así se explica que si hay voces que pueden parecer poco privilegiadas bajo la percepción de la estética vocal a la que estamos acostumbrados, no debemos desconocer que pueden estar llenas de recursos musicales que pueden ser explorados ofreciendo al cantante recurrir a los recursos que su instrumento vocal le permita.
27. Se debe dialogar con las formas musicales de tradición oral sin infligirles, en la medida de lo posible, sin la violencia de nuestras propias categorías culturales y/o escalas de valoración y sin transformarlas en puros productos de nuestra invención intelectual.
28. Según la experiencia en el trabajo de campo, durante las actividades cotidianas que se desarrollan en Guapi entre la música que más se aprecia en las festividades y en los encuentros están las jugas de arrullo; la mayoría de la comunidad sin ser músico reconocido tiene más participación activa manifiesta, en las actividades de su propia comunidad a través de este tipo de música de tradición oral, incluso más que el currulao.
29. Los cambios culturales que se dieron por el sincretismo, nos demuestra que la manera en que los pobladores del Pacífico Sur en Colombia de ancestros africanos manejaban los roles con respecto a la diferenciación sexual era muy distinta de la de los colonizadores llegados de España; pues las comunidades afro que tenían conceptos sexuales diferentes a los Europeos permitieron que la mujer tomara una posición respetable enalteciendo su propia naturaleza; así mientras la cultura española solo permitía que obispos o sacerdotes entonaran sus cantos sacros, cuando la comunidades afro e indígenas del Pacífico Sur de Colombia apropiaron y combinaron algunos elementos de las costumbres españolas, pusieron en función de las mujeres la labor de elaborar los versos o temas sagrados para ser cantados; esto también es un valor agregado que nos demuestra que es necesario conservar y practicar enseñanzas como esta que nos ha dejado la sabiduría de la tradición oral.
30. Se hace necesario señalar que la región de Guapi en el Cauca es uno de los territorios a los se hace difícil el acceso, y aunque hoy hay facilidad de rutas, una marítima y otra aérea, evidenciamos que no son solo las condiciones geográficas las que han impedido el acceso a algunas regiones del Pacífico Sur, sino que lo que más entorpece el acercamiento es la situación de conflicto armado, demás conocida en estas regiones, la cual enfrentan sus pobladores y que han afectado parte de sus prácticas

tradicionales y lo que también nos limita como investigadores o peor aún como habitantes de esta nación.

31. Estas expresiones musicales, hacen parte aún hoy día de la cotidianidad de lo que viven los lugareños de Guapi- Cauca; y como otras de origen tradicional han surgido en pueblos y comunidades, como resultado de un inmenso pero poco valorado acervo cultural.
32. De Las expresiones musicales de tradición predilectamente oral, se deduce que su único medio de transmisión ha sido y es la oralidad, esto le da unas características particulares y algunas ventajas, que aportan al conocimiento de una memoria histórica; ya que se enriquece por la vivencia de cada sujeto que de generación en generación la ha llevado consigo difundiendo abierta y cambiantemente sus aspectos; pero así mismo puede estar en desventaja si se tiene en cuenta que puede existir una condición de vulnerabilidad, ya que al no estar sistematizada, o narrada de manera escrita, lo que interpretamos de ella tal vez se pierda en el tiempo y con ella los rasgos obligatorios que nos aproximarían a una mejor lectura interpretativa y registro de una comunidad en una época y territorio específicos.
33. Se debe reconocer la importancia de la riqueza de elementos pedagógicos que se puede extraer de la música vocal de tradición oral, que para el presente estudio definimos como Cantos de tradición oral en Guapi Cauca; en este caso que tengan en cuenta que lo musical también abarca lo vocal con todas sus variaciones y transformaciones y a partir de lo vocal se reconozca el rol que cantadores y cantadoras cumplen en el proceso de enseñanza-aprendizaje.
34. Hay una considerable cantidad de músicos originarios de estas regiones del pacífico sur, que se han desplazado por diferentes razones, que van desde el desplazamiento forzado por el conflicto social y armado, hasta la búsqueda de mejores condiciones económicas que aparentemente brindan las grandes ciudades y la ciudad capital; y aunque algunos puedan continuar viviendo en comunidades y otros tengan ya un reconocimiento que los a puesto en la mira del movimiento cultural en el mundo con posibilidades de una mejor condición de vida, la mayoría aún se encuentran anónimos, sumidos en el gran conflicto social; sin las condiciones básicas para habitar en su propio territorio; todas estas dinámicas, han transformado la manera de ver la cultura y a través de cada poblador de comunidades desplazadas, podemos percibir desde nuestra cotidianidad, el cómo, el para qué y el porqué de las expresiones artísticas que se gestan en esos territorios y lo que además es interesante para su análisis;
35. Debemos tener en cuenta que concientizarnos de la existencia de nativos en estos pueblos del pacífico sur de Colombia, con una identidad grabada

por sus tradiciones, es dar paso a comprender la apropiación y el uso que las comunidades negras en este caso de la región de Guapi Cauca, hacen hoy de sus expresiones culturales; entre ellas sus tradiciones musicales; y en estas tradiciones musicales comprender que la forma en que han adquirido y siguen apropiando sus saberes se da por las condiciones y relaciones con el ecosistema y el ambiente socio cultural, socio económico, socio religioso y político en el que viven.

36. Estas expresiones musicales se gestan dentro del diario vivir de los afrodescendientes y entre estas comunidades negras distinguimos un grupo de cantadoras, cantadores y demás músicos reconocidos en Guapi Cauca como representantes del saber en las tradiciones orales ancestrales y que siguen siendo sujetos activos en los procesos socio-culturales actuales de su comunidad
37. Que apreciemos los rasgos africanos, europeos e indígenas, y así mismo reconozcamos sus transformaciones y la dinamización de sus tradiciones, es un compromiso con la supervivencia de la cultura musical de estos pueblos. Entonces valoramos los cambios y la apropiación que las comunidades han hecho de su cultura a través del tiempo, porque negarlo sería como negar que existan hoy pobladores en estas regiones, como si las expresiones culturales se hubiesen extinguido o detenido en el tiempo.
38. Ahora con esta investigación que como otras, me permitió el acercamiento al canto de tradición oral de esta manera entre comillas más “seria” “respetuosa” y “profunda”, siento que puedo abordar las otras músicas de origen popular o académico con más naturalidad; incluso el repertorio clásico y lírico que sentía tan ajeno.
39. Espero sea este aporte investigativo una de las maneras de ayudar a que esta valiosa cultura afro pacífica se conozca un poco más y se reconozca; al rescatar reiteradamente como un aspecto notable de ella, los rasgos musicales de esta tradición como un texto social, si tenemos en cuenta las grandes condiciones en las que viven hoy y comprendemos las razones por las cuales se ha forjado produciendo este legado.

## 10 BIBLIOGRAFÍA

- Alicia Rodríguez Blanco. Música I. Madrid España 2011
- Arfelis, Carmen Tulon. (2000). La voz Técnica Vocal para la voz en las disfonías funcionales. Barcelona: editorial paidotribo.
- Arfelis, Carmen Tulon. (2005). Conocimientos generales de la voz. técnica vocal, ejercicios, consejos básicos. Barcelona: editorial paidotribo.
- Bustos Sánchez, Inés. (2003). La voz, la técnica y la expresión. Barcelona: editorial paidotribo.
- Cazeneuve, Jean (1971). Sociología del rito. Buenos Aires: Amorrortu editores
- Celetti, Rodolfo (1991). A history of bel canto. Oxford: trade mark of oxford university press
- Cifuentes Ramírez Jaime, Memoria cultural del pacífico, 2002; Santiago de Cali, Unidad de Artes Gráficas. Facultad de Humanidades. Universidad del Valle <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/modosycostumbres/memoria/memo28k.htm>.
- Colmenares Molina, Jorge A y Romero Buitrago, Andres M. (2005). Sociografía multisensorial .Revista Inversa Vol 1. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Córdoba Cuesta, Darcio Antonio y Rovira de Córdoba, Cidenia. (2003). El alabao: cantos fúnebres de la tradición oral del Pacífico colombiano, Colombia: Corporación Identidad cultural.
- Enrique, Florescano (1997). El Patrimonio Nacional de México II. México: Conaculta biblioteca mexicana.
- Escobar, Luis Antonio, La música en Cartagena de Indias; 1922-1995 Colección Eduardo Nieto Calderón, Música folclórica cartagenera, Música folclórica cartagenera.
- Giraldes Hayes, Andra. (2007). Música libro guía del profesorado, Madrid España: 3 ediciones Akal sa.
- Gonzales, Motta Nancy. Gramática ritual, territorio, poblamiento e identidad afropacífica programa editorial universidad del valle Cali Colombia Noviembre de 2005
- Lorente Fernández, David. (2008). Una discusión sobre el estudio del ritual como “espejo” privilegiado de la cultura, revista de ciencias sociales de la universidad iberoamericana. Año III No 6, julio a diciembre de 2008, Ciudad de México: Universidad Iberoamericana AC ciudad de México.

- Lleras Figueroa, Cristina. (2009). etnicidad, investigación y representación en la exposición velorios y santos vivos. Comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras. Curaduría exposiciones temporales. Cuadernos de curaduría. Novena edición. © Museo nacional de Colombia. [www.museonacional.gov.co](http://www.museonacional.gov.co)
- M y A Lorenzo de Reizábal. (2005). Analisis Musical Claves para entender e interpretar. España: Rivera música.
- Mantecón Movellán Tomás A (ed.), 2008 bajtín y la historia de la cultura popular: cuarenta años de debata/ Santander: publican, ediciones de la universidad de Cantabria, recuperado de: <http://books.google.com.co/books>
- Museo nacional de Colombia, Ministerio de Cultura y Universidad Nacional de Colombia. (2008). Velorios y santos vivos, comunidades negras, afro colombianas, raizales y palenqueras. Impreso en Colombia: Editorial Nomos s.a.
- Nuñez, Faustino y Suarez, Carlos (1999). Clínica de la voz. Nieto: universidad de Oviedo.
- Núñez, Faustino Fernández Secundino patología de la voz Cobeta Ignacio, ponencia oficial sociedad española de otorrinolaringología y patología cervico-facial 2013, Barcelona España.
- Obregón Cuero, Florentino. Alcalde municipal (2008). plan de desarrollo municipal de Guapi Cauca 2008-2011. "trabajando con experiencia" alcaldía municipal de Guapi – Cauca
- Ortiz lucia, Gutiérrez Mariela A; el mito negro y boga en Colombia 2007 pág 250.  
Recuperado de:  
[http://www.regioncolombia.com/index.php?option=com\\_sobi2&sobi2Task=sobi2Details&catid=12&sobi2Id=30&Itemid=1](http://www.regioncolombia.com/index.php?option=com_sobi2&sobi2Task=sobi2Details&catid=12&sobi2Id=30&Itemid=1)
- Palao Pons Pedro, El Gran Libro de Los Rituales; editorial robinbook, 2004
- Pelinski, Ramón (2000). Invitación a la etnomusicología, quince fragmentos y un tango. Madrid España: Ediciones akal sa.
- Di liscia Oscar pablo, universidad nacional de Quilmes carrera de composición con medios electroacústicos, análisis musical, morfología de la música tonal apunte n°1, 10/3/95  
<http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/morfo.htm>

## Páginas de internet

- Pueblos patrimonio de Colombia. Las fiestas patronales desde el punto de vista histórico.  
<http://www.pueblospatrimoniodecolombia.travel/las-fiestas-patronales-desde-el-punto-de-vista-historico>
- Filosofía de los pueblos de África.  
<http://www.ikuska.com/Africa/Etnologia/filosofia.htm>  
<http://historiamusicapacificosur.blogspot.com/2012/05/arrullos-el-arrullo-es-un-encuentro-de.html>
- <http://www.javeriana.edu.co/revistas/Ofi/pesquisa/wordpress/?p=2913>
- Musicas tradicionales y contemporáneas, atlas de las culturas afrocolombianas.  
<http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-85706.html>
- Pierre Bonte y Michel Izard, diccionario Akal de Etnología y Antropología Dicctionar.. Dictionnaire de l'ethnologie et de l'antropologie. Ediciones Akal s.a. 1996 Madrid España con acceso a internet:  
[http://books.google.com.co/books?id=41WhwlhW6u8C&pg=PA258&dq=que+es+etnia+etnia&hl=es-419&sa=X&ei=xxdwU\\_z4FY-\\_sQTa-IDwAw&ved=0CC4Q6AEwAA#v=snippet&q=sociedad&f=false](http://books.google.com.co/books?id=41WhwlhW6u8C&pg=PA258&dq=que+es+etnia+etnia&hl=es-419&sa=X&ei=xxdwU_z4FY-_sQTa-IDwAw&ved=0CC4Q6AEwAA#v=snippet&q=sociedad&f=false)
- <http://www.webdianoia.com/glosario/display.php?action=view&id=204&from=action=search%7Cby=M.> Glosario de filosofía.  
[www.webdianoia.com/glosario/display.php?action=view&id=204&from...](http://www.webdianoia.com/glosario/display.php?action=view&id=204&from...)
- [www.cna.gov.co/1741/article-186793.html](http://www.cna.gov.co/1741/article-186793.html). CNA Consejo Nacional de Acreditación, república de Colombia..  
<http://www.cna.gov.co/1741/channel.html>
- [http://www.iidh.ed.cr/comunidades/diversidades/docs/div\\_vocabulario/a\\_culturacion.htm](http://www.iidh.ed.cr/comunidades/diversidades/docs/div_vocabulario/a_culturacion.htm) (transculturación) interculturación.  
[www.iidh.ed.cr/comunidades/diversidades/docs/div.../aculturacion.htm](http://www.iidh.ed.cr/comunidades/diversidades/docs/div.../aculturacion.htm)
- <http://www.ecured.cu/index.php/Transculturaci%C3%B3n>. EcuRed por Cuba
- Anonimo,, [www.iiicab.org.bo/Docs/doctorado/.../M2.../investigacion-cualitativa.pdf](http://www.iiicab.org.bo/Docs/doctorado/.../M2.../investigacion-cualitativa.pdf)
- <http://madreafrica.blogspot.com/2010/08/griots-juglares-africanos.html> madre África, un Acercamiento a las culturas africanas, Agosto 2010)
- Religión yoruba cubayoruba.blogspot.com/2006/12/los-orishas.htm

## 11 ANEXOS

### **ANEXO 1** **Entrevistas**

Apartes de las entrevistas desarrolladas durante el trabajo de campo en Guapi y en Bogotá.

### **ANEXO 2** **Transcripciones musicales**

Transcripción musical de audios registrados en Guapi – Cauca  
Partituras de fragmentos de cuatro Alabaos y Cuatro jugas de arrullo

### **ANEXO 3** **Tabla de Cualidades sonoras**

Cualidades sonoras que más se perciben en las voces de cantadores y cantadoras cuando entonan Alabaos y Jugas de Arrullo

### **ANEXO 4** **Videos**

Video documental del trabajo de campo realizado en la región de Guapi-cauca en el 2010 titulado: “En algún lugar del paraíso” encuentro con una tradición oral de Guapi-Cauca.

**Video de una Selección musical de Alabaos y Jugas de Arrullo registrados en Guapi durante el trabajo de campo.**

**Video de una muestra de la aplicación de la propuesta en una práctica pedagógica.**

## 11.1 ANEXO 1

### ENCUENTRO CON UNA TRADICIÓN ORAL DE GUAPI-CAUCA

Entrevistas realizadas en el trabajo de campo

Realizada a: Profesora Apolinaria Obregón

Lugar: La escuela Normal superior de Guapi, la inmaculada Concepción.

¿Qué son los alabaos?

Los alabaos son alabanzas que se dedican a los difuntos esas alabanzas pueden ser referidas a situaciones o hechos propios de la región o a temas determinados por ejemplo: diga usted unos alabaos dedicados a la mamá; unas alabanzas que dicen ahora si se van a dar cuenta la falta que hace la madre, otras a alabanzas dedicadas a los santos por ejemplo a la virgen del Carmen a San Antonio al ángel de la guarda etc. Otros dedicados a la situación de la muerte propiamente los estragos de la muerte; el espacio que se va a ocupar; a la sepultura y a otros temas sociales y a otros temas pero de todas maneras esas voces son alabanzas. Los chigualos son también velorios pero son velorios de niños menores de 7 años, el chigualo reemplaza a los alabaos es chigualo porque en ese velorio se realizan juegos tradicionales de la región juegos regionales, diga usted la pata, el florón etc.

Se juegan todas esas cosas o se cantan Jugas arrullos amenizados por instrumentos folclóricos estos son los velorios de los niños y los de adultos lo que yo le digo que se hacen a través de alabaos y rezos al velorio de los niños van niños y van adultos de los juegos y rondas participan de toda la gente que hay allí y a veces hacen una ronda de niño muertos, entonces alguien hace como de difunto y hacen una ronda una persona hace de niño muerto tiesito y empieza a dar la ronda.

Cuando van llevando el difunto al cementerio entonces si es un niño pues cantan canciones a la virgen si, más que todo a la virgen ya y cuando es adulto se cantan canciones dedicadas a difuntos vienen de los libros entonces algunos los pueden sacar de los libros o también cantan alabaos.

Depende del difunto cuándo son difuntos que han tenido trayectoria folclórica hacia atrás los acompaña el conjunto pero adelante va la ceremonia con los cantos apropiados para el difunto y hacia atrás...ahora hubo un entierro de un señor que era mi suegro Don Roberto Cundumi el papa de mi esposo. Entonces él tuvo un entierro acompañado de conjunto folclórico, haciendo memoria no, de lo que él hizo en vida; era el hombre del guasá que le decían jejejeje. (¿Cantador?) si el cantaba el entonaba, él se gozaba los arrullos porque tenía una voz fuerte altísima muy hermosa; entonces el entonaba los arrullos o para contestar también hacia los bajones que dicen; la voz grave. Bien bonito con buen

ritmo entonces de esa forma los traen hasta el cementerio, se llega al cementerio y se le hace la despedida que se llaman las oraciones de las despedida y llevan al difunto a la sepultura antes de enterrarlo también se le hacen sus ritos cantos rezos y cantos espaciales.

¿Cuál es la decoración?

Si eso se hacen las tumbas, las tumbas se hacen con sábanas blancas adornadas con flores y esas tumbas tienen dos especialidades, una para el velorio y la otra el día de la última noche que se hace un modelo diferente apropiado, que puede ser de diferentes formas, ¿no? Según los gustos de los familiares

¿Qué significa el vaso de agua debajo del ataúd?

El vaso de agua lo que significa que el cadáver en la enfermedad o en el caso de la muerte, el espíritu viene a saciarse allí la sed, es una tradición, es para que el difunto tome agua dicen.

Esa agua a través de las, esa agua que se coloca debajo del ataúd cuando se está velando, Ese vasito lo cogen los familiares y la utilizan para, algunos se la toman (entre todos se la toman?) entre todos. Otros la guardan y la utilizan como agua bendita, para ritos que hay que colocarle agua bendita, a una persona que le duele la cabeza por algo que lo están embrujando, dicen. Entonces utilizan esas agüitas, a veces se alivia la cabeza, no se sabe porque será pero se las alivia (¿Algún significado especial?) Bueno nosotros porque somos más conscientes y más aterrizados en el conocimiento, nosotros sabemos que es el paso de una vida terrenal a otra, si es otra vida; tradicionalmente es que la persona se va y se acaba, pero el espíritu continúa con nosotros, ¿no? Esa es la tradición por eso es que el día de la última noche se llama la despedida y a las doce de la noche ya que se va el espíritu se despiden los familiares entonces ya se va definitivamente. La gente Guapireña si tenemos esa tradición, inclusive se ha perdido un poco porque la gente ya no están haciendo la última noche hasta el amanecer, otros que están de acuerdo en que se haga así otros que no están de acuerdo; por lo menos los curas los sacerdotes afro en su mayoría recalcan que continuemos con nuestras tradiciones que no dejemos morir nuestra cultura; que continuemos con las novenas con las últimas noches etc.

Con la tradición se fortalecen los valores se fortalece esa fé y se respeta la cultura del pueblo. Esta cultura ha sido atropellada a veces hasta por los mismos sacerdotes que vienen del interior han querido terminar la cultura de nosotros, por decir esas tradiciones de las fiestas navideñas, pero no han podido.

¿Cómo se celebra la navidad en Guapí? ah La navidad se celebra con las noches de aguinaldo, las misas de aguinaldo por la madrugada a las cuatro de la mañana, se acostumbra a hacer esas misas se hace el pesebre en la iglesia y los cantos son villancicos, las loas para el día del 6 de enero, se utilizan las loas que son cantos también son cantos de adoración al niño, el 6 de enero

Las loas son cantos tradicionales, se caracterizan por cómo le dijera, por el estilo de la voz que termina siempre "santa María" (esta frase la entona la profe) es una forma de cantar folclóricamente, pero diferente a un bunde etc.

Por el tono de voz es así:

Arrullo

La corona del niño es corona de barón  
y en su corona llevaba un lucero brillador

Un lucero brillador, un lucero brillador,  
Dicen que la golondrina tiene la pechuga blanca

Y yo digo que María fue concebida sin mancha

Un lucero brillador

Un lucero brillador (bis)

Esa es la respuesta.

Estamos metidos en el arrullo y ahí entra el bajo.

Haciendo una voz más grave.

En todas las jugas sucede eso que nosotros llamamos ritmos jugas

Entra el bajo, el chureo. La primera voz, la voz más alta. Los que responden están el bajo y el chureo, por ejemplo uuuuuuuu, oooooo, hacen una voz más profunda que es el chureador

En un grupo folclórico debe haber uno que entone y los otros responden. El que hace el bajo, el que hace el chureo y luego coordinan bien la mezcla del que entona con el que responde para hacer el arrullo

Cuando hacen el arrullo se mezclan todas las voces. La voz que coordina es la voz líder, para que cuaje y quede bien fundamentado, ahí es que la gente brinca, el golpe del bombo y el cununo cuando el arrullo entra en su cuaje como dicen.

LA PEPA DE TANGARE

La Pepa del Tangare yo no lo he comido y sabrosa es

Ese es el arrullo eh bueno entonces allí cuando es un arrullo se le van metiendo sus estrofas que son como versos regionales, entonces esos versos deben coordinar con la melodía que lleva el entonador, entonces el que entona debe seguir con otros versos acompañándolo con ese coro

A la madrina del niño

Díganle que digo yo

Que si no tenía bebida

Para que me convidó

Para que me convidó

La pepa del Tangare

Sabroosa es Que sabrosa es. Y sigue el arrullo.

Entrevista realizada a: María Helena Anchico marimbera nacida en Guapi Cauca, primera mujer en ganar un concurso como intérprete de marimba de chonta.

Lugar: su casa en Bogotá

El concepto de arrullo como tal el concepto de arrullo la gente dice que es una canción, pero el arrullo en sí es la celebración entonces cuando la gente dice vamos al arrullo es vamos a la reunión a la cual la gente está tocando y van arrullando algún santo o van amenizando alguna fiesta por ejemplo llega alguien y van un grupo de música tocando marimba cununo guasa y van las cantadoras pero es el grupo del arrullo.

En el arrullo es la diferencia también que la gente dice ¡vamos a cantar un arrullo! si se está cantando arrullo pero a ritmo de que, por ejemplo van cantando : dos

bolitas de oro que he mandado hacer una pa María y otra pa José. Es una canción a ritmo de Joga por ejemplo van cantando si el niño quiere jugar, porque no lo hacen bailar. A ritmo de bunde también ermitaño de donde venis va cantando eso pero son ritmos diferentes que se cantan dentro del arrullo.

Hay arrullo referidos a la siembra a la pesca, si no hay que tener la diferencia de que ritmo es.

Puede ser una juga de arrullo o un bunde o eso es currulao o eso es patacoré.

Dicen los viejos, la gente dice que la juga se toca con... bueno meten los dos bombos los dos cununos, Guasa y las cantadoras y meten la marimba pero es ahora; mi maestro (Guillermo) el que me enseñó marimba todavía está en Guapi y de él fue que hice mi trabajo de investigación yo lo digo con propiedad porque él es un hombre de 100 años o sea 100 años lleva tocando marimba... me enseñó a mí... pero doy fe de lo que él dice, él dice que la juga antes no se tocaba con marimba, la marimba es una nueva versión que se le está haciendo a la juga de arrullo que los únicos ritmos que se tocan con marimba bombo cununo y guasa son y eran antes el currulao, el bambuco viejo, el patacoré, el pango, el bereju y la juga grande que son los ritmos más viejos que existen en el pacífico, la juga si pero un ritmo más nuevo que es la juga de arrullo, pero no se usaba para eso ni para el bunde y son ritmos que se prestan también para tocar sin marimba, en la juga la marimba por lo general también va es cantando en las jugas de arrullo, va haciendo melodía; la melodía de la cantadora

Va acompañando, armonía y trata de hacer melodías

En el pacifico precisamente hay mucha vocalización hacen una vocal y la continúan.

Cuando terminan el texto hacen vocalización, popular para el currulao la a y la o o la e la i casi nunca la u la a la e la o

Formato de la entrevista aplicada sobre el proceso de enseñanza-aprendizaje del canto.

Entrevista elaborada por: Luz Amparo Medina L.

Estudiante de Lic. En música, énfasis Canto.

Entrevista realizada al Maestro Raúl Númeroo Gonzales

Esta entrevista contiene 16 preguntas acerca de la enseñanza, la técnica y las herramientas pedagógicas

Raúl "Númeroo" Gonzales:

Hola, Luz Amparo:

Te envío algunas respuestas y te pido aclarar algunas preguntas. Algo que quiero que tengas en cuenta es que todos los seres humanos que tenemos una voz tenemos una técnica particular para emitir los sonidos y lo que hace un orientador de técnica vocal es aclarar cómo se respira, cómo trabaja su diafragma, cómo apoya sus sonidos, cómo desarrollar mejor sus resonadores, para que el sonido sea más brillante cuando sea necesario y también que el oído se agudice para llegar a las notas a las cuales normalmente no llegamos.

Formato de la entrevista aplicada sobre el proceso de enseñanza-aprendizaje del canto.

1. ¿A qué población enseña canto? Academias de música, academias de teatro y alumnos particulares.
2. ¿Aproximadamente entre que edades se encuentran sus estudiantes de canto? 12 a 30 años
3. ¿Qué tipo de repertorio musical maneja en sus clases? músicas populares, regionales, Colombianas, Latinoamericanas y del Caribe
4. ¿Cuáles son las preferencias de los estudiantes al elegir el repertorio que van a cantar? Variadas, algunos se inclinan por la música colombiana (bambuco, joropo, pasillos, danza, bullerengues, cumbias, porros, tamboras, Pacífico Norte y Sur). Baladas, pop en español y en inglés, rock en español y en inglés.
5. ¿Para usted qué es y en qué se basa la técnica vocal? Es un sistema de respiración y elementos del cuerpo humano, que poniéndolos a funcionar de determina forma, dan como resultado una buena colocación, emisión, afinación y apoyo del sonido. Se basa, según mi concepto, en la unión de cuerpo, mente y voz, los cuales a través de la respiración dan un resultado definido.
6. ¿Se aplica la misma técnica para abordar el repertorio de cualquier género musical? Se aplica la misma técnica pero la emisión cambia según el género musical que se interprete.
7. ¿Cómo aplica la técnica Vocal para trabajar repertorios de distintos géneros? Lo que hago yo es analizar el repertorio, la persona que lo va a interpretar para identificar las dificultades y fortalezas que tiene para abordar dicho repertorio y de allí elaboro un plan que incluye los ejercicios necesarios para avanzar hacia el resultado esperado. Por ejemplo ataque de la afinación, de la dicción, del apoyo, cómo está trabajando la respiración, dónde aplicar voz de cabeza o voz de pecho.

8. ¿Podría describirnos (en pocas palabras), el método que aplica para abordar el instrumento vocal?

Por favor aclara esta pregunta, no la entiendo.

9. ¿Para usted; que es una herramienta pedagógica? Es un elemento que utilizado con un método específico da como resultado o apoya el aprendizaje

10. ¿Dentro del repertorio que maneja en sus clases hay alguno que tenga origen en la tradición oral? Si, casi todos tienen ese origen pues músicas, juegos y rondas tradicionales colombianas y latinoamericanas

11. Si maneja repertorio de tradición oral, ¿en qué forma lo transmite y lo enseña? A partir de juego y rondas, sobre todo infantiles, sin importar la edad de los alumnos, haciendo juegos de manos, tiempo contra tiempo, cánones, juegos de ritmo y algunas veces bailes tradicionales que incluyen cantos

12. ¿Para usted que es el canto de tradición oral? Por favor aclara esta pregunta, no la entiendo.

13. ¿Qué herramientas (si es el caso) aplica para la enseñanza del canto de tradición oral?, Por favor indícame a qué llamas canto de tradicional oral.

14. ¿En que se basa para aplicar estas herramientas pedagógicas? Se basa en lo formal y no formal: Experiencias de talleres con maestros de técnica vocal lírica, maestros y cantantes populares de las regiones de Colombia, así como el conocimiento académico como Maestro en Artes musicales con énfasis en canto.

15. ¿cree usted que es posible acercarse al canto de tradición oral desde la enseñanza en la academia?

16. Por su experiencia y conocimiento de los programas de canto de diferentes academias y universidades, puede decirnos ¿qué importancia y lugar se le da al canto popular y al que tiene que ver con la música de tradición oral, como alternativa para la formación del instrumento vocal?

Aclaraciones a la entrevista realizada

Entrevista elaborada por: Luz Amparo Medina L.

Entrevista realizada a: maestro Raúl "Numerao" Gonzales

1. ¿A qué población enseña canto? Academias de música, academias de teatro y alumnos particulares.

2. ¿Aproximadamente entre que edades se encuentran sus estudiantes de canto? 12 a 30 años

3. ¿Qué tipo de repertorio musical maneja en sus clases? músicas populares, regionales, Colombianas, Latinoamericanas y del Caribe

4. ¿Cuáles son las preferencias de los estudiantes al elegir el repertorio que van a cantar? Variadas, algunos se inclinan por la música colombiana (bambuco, joropo, pasillos, danza, bullerengues, cumbias, porros, tamboras, Pacífico Norte y Sur). Baladas, pop en español y en inglés, rock en español y en inglés.

5. ¿Para usted qué es y en qué se basa la técnica vocal? Es un sistema de respiración y elementos del cuerpo humano, que poniéndolos a funcionar de

determina forma, dan como resultado una buena colocación, emisión, afinación y apoyo del sonido. Se basa, según mi concepto, en la unión de cuerpo, mente y voz, los cuales a través de la respiración dan un resultado definido.

6. ¿Se aplica la misma técnica para abordar el repertorio de cualquier género musical? Se aplica la misma técnica pero la emisión cambia según el género musical que se interprete.

7. ¿Cómo aplica la técnica Vocal para trabajar repertorios de distintos géneros? Lo que hago yo es analizar el repertorio, la persona que lo va a interpretar para identificar las dificultades y fortalezas que tiene para abordar dicho repertorio y de allí elaboro un plan que incluye los ejercicios necesarios para avanzar hacia el resultado esperado. Por ejemplo ataque de la afinación, de la dicción, del apoyo, cómo está trabajando la respiración, dónde aplicar voz de cabeza o voz de pecho.

8. ¿Podría describirnos (en pocas palabras), el método que aplica para abordar el instrumento vocal? Se refiere a que nos cuente Como desarrolla una clase de canto

Por favor aclara esta pregunta, no la entiendo.

9. ¿Para usted; que es una herramienta pedagógica? Es un elemento que utilizado con un método específico da como resultado o apoya el aprendizaje

10. ¿Dentro del repertorio que maneja en sus clases hay alguno que tenga origen en la tradición oral? Si, casi todos tienen ese origen pues músicas, juegos y rondas tradicionales colombianas y latinoamericanas

11. Si maneja repertorio de tradición oral, ¿en qué forma lo transmite y lo enseña? A partir de juego y rondas, sobre todo infantiles, sin importar la edad de los alumnos, haciendo juegos de manos, tiempo contra tiempo, cánones, juegos de ritmo y algunas veces bailes tradicionales que incluyen cantos

12. ¿Para usted que es el canto de tradición oral? Como estamos hablando específicamente de la enseñanza del canto, entonces cómo define el canto de tradición oral. Por favor aclara esta pregunta, no la entiendo.

13. ¿Qué herramientas (si es el caso) aplica para la enseñanza del canto de tradición oral?, dentro del repertorio que maneja usted maestro como me cuenta, está el de tradición oral y en él hay cantos; la pregunta sería para usted maestro, si cree necesario aplicar alguna herramienta pedagógica distinta para abordar el canto que se caracteriza por haber sido su único medio de transmisión la oralidad. Existen músicas dentro de las que enseña que ya han sido transcritas en partituras, arregladas por músicos académicos, reinterpretadas etc. En el canto que tiene sus raíces en la oralidad, también ha habido cambios definido por el que lo transmite, sin embargo para mí según mi experiencia y estudio sigue manteniendo su esencia, se gesta dentro de una comunidad y en un territorio específico, los mayores son los que más lo saben. Entonces me surgen otras preguntas para usted maestro ¿Cuándo aplicamos el canto de tradición oral en la academia qué debemos tener en cuenta? ¿es un canto distinto?, ¿se rige por patrones musicales de origen occidental? ¿Podemos enseñarlo para el instrumento vocal igual que otra músicas académicas?, y si es así ¿qué podemos tomar de lo que aplicamos para la enseñanza de la música académica en el caso de enseñar el canto de tradición oral y/o que no? Por favor indícame a qué llamas canto de tradicional oral.

14. ¿En que se basa para aplicar estas herramientas pedagógicas? Se basa en lo formal y no formal: Experiencias de talleres con maestros de técnica vocal lírica, maestros y cantantes populares de las regiones de Colombia, así como el conocimiento académico como Maestro en Artes musicales con énfasis en canto.

15. ¿cree usted que es posible acercarse al canto de tradición oral desde la enseñanza en la academia?

16. Por su experiencia y conocimiento de los programas de canto de diferentes academias y universidades, puede decirnos ¿qué importancia y lugar se le da al canto popular y al que tiene que ver con la música de tradición oral, como alternativa para la formación del instrumento vocal?

## 11.2 ANEXO 2

**TRANSCRIPCIÓN MUSICAL DE AUDIOS REGISTRADOS EN GUAPICAUCA  
PARTITURAS DE FRAGMENTOS DE CUATRO ALABAOS Y CUATRO JUGAS DE  
ARRULO**

12



**Ilustración 18 foto estudiantes de primaria cantando y danzando**

Estudiantes de La escuela Normal “La Inmaculada Concepción” de Guapi y estudiantes del programa de Licenciatura en pedagogía infantil.