

Al otro lado del río
Músicas Tradicionales de Marimba de Chonta
del Pacífico Sur Colombiano

Auf der anderen Seite des Flusses
Traditionelle Chonta-Marimba-Musik
aus dem Südpazifik von Kolumbien

Maria Ximena Alvarado Burbano

Tesis de Investigación presentada en
cumplimiento de los requisitos para la
obtención del título de Doctor en Filosofía.

University of Music Franz Liszt – Weimar
and Friedrich-Schiller University – Jena,
Germany.

2022



UNESCO Chair
on Transcultural Music Studies
Weimar, Germany



University of Music
FRANZ LISZT Weimar



FRIEDRICH-SCHILLER-
UNIVERSITÄT
JENA

Hiermit erkläre ich, dass

- mir die geltende Promotionsordnung für das Fachgebiet Musikwissenschaft am gemeinsamen Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena bekannt ist,
- dass ich die Dissertation selbst angefertigt, keine Textabschnitte eines anderen Autors oder eigener Prüfungsarbeiten ohne Kennzeichnung übernommen und alle von mir benutzten Hilfsmittel, persönlichen Mitteilungen und Quellen in meiner Arbeit angegeben habe,
- mich keine weiteren Personen bei der Auswahl und Auswertung des Materials sowie bei der Herstellung des Manuskripts unterstützt haben,
- ich die Hilfe eines Promotionsberaters nicht in Anspruch genommen habe
- dass Dritte weder unmittelbar noch mittelbar geldwerte Leistungen von mir für Arbeiten erhalten haben, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Dissertation stehen,
- ich die Dissertation noch nicht als Prüfungsarbeit für eine staatliche oder andere wissenschaftliche Prüfung eingereicht habe,
- ich die weder gleiche, eine in wesentlichen Teilen ähnliche noch eine andere Abhandlung bei einer anderen Hochschule als Dissertation eingereicht habe.

Maria Ximena Alvarado Burbano

Gutachter

Prof. Dr. Tiago De Oliveira Pinto
UNESCO Chair on Transcultural Music Studies/Director of the Institute of Musicology,
Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, Deutschland.

Gutachterin

Prof. Dra. Nina Graeff.
Universidade Federal da Paraíba
Abteilung für Musikerziehung, Brasilien.

Verteidigungsdatum

27.09.2022

RESUMEN

En este trabajo de investigación presento mis reflexiones sobre las músicas tradicionales del Pacífico sur colombiano, específicamente, las músicas interpretadas con el formato instrumental de marimba de chonta. Involucro mi propio cuerpo para comprender cómo ocurre el proceso de transmisión y aprendizaje de esta práctica cultural desde una experiencia personal en el contexto del litoral del Pacífico colombiano. Para esto, adopto a la etnografía como metodología clave para la obtención de datos, así como también, para crear un contacto directo y sensible con las comunidades. A través de esta experiencia junto a maestros y maestras del municipio de Guapi, al sur occidente de Colombia, indago en relación a la mimesis y al aprendizaje corporal como siendo el mecanismo clave que posibilita la preservación y transmisión de saberes intergeneracionales. Así mismo, el trabajo en campo me proporcionó material suficiente para analizar de manera holística este repertorio tradicional. Temas como: la relación entre música y territorio; las características organológicas; la influencia de las comunidades de africanos que llegaron a Colombia en condición de esclavos durante la colonización; los contextos histórico, social y geográfico; la oralidad y el performance; el patrimonio intangible; y, el análisis de las estructuras musicales para el ritmo tradicional del Bambuco Viejo, se entrelazan para dar cuenta de la complejidad de esta práctica musical. Cada una de estas temáticas son estudiadas a partir de una revisión bibliográfica que direccioné sobre diferentes perspectivas: musicológicas y antropológicas, principalmente; así mismo, construyo un diálogo horizontal entre las epistemologías de las comunidades del Pacífico, las teorías investigadas y mis reflexiones personales. Entre las principales conclusiones destaco la importancia de exponer nuestro propio cuerpo para sensibilizarnos con una práctica musical que trasciende el fenómeno acústico e involucra creencias religiosas y espirituales, danza, celebraciones, y, a menudo, conduce al transe y a estados alterados de conciencia. También, subrayo la necesidad de fortalecer la práctica musical desde su propia esencia, esto es, el performance como mecanismo efectivo de preservación y transmisión.

Palabras clave: Músicas de marimba de chonta del Pacífico sur colombiano; Cuerpo; Mimesis; Oralidad; Territorio; Estudios Musicales Transculturales.

ABSTRACT

In dieser Forschungsarbeit stelle ich meine Überlegungen zur traditionellen Musik des kolumbianischen Südpazifiks vor, insbesondere zur Musik, die in der „Marimba de Chonta“-Besetzung gespielt wird. Ich beziehe meinen eigenen Körper ein, um zu verstehen, wie der Prozess der Weitergabe und des Erlernens dieser kulturellen Praxis aus einer persönlichen Erfahrung im Kontext der kolumbianischen Pazifikküste erfolgt. Hierfür verwende ich die Ethnografie als Schlüsselmethodik für die Datenerhebung sowie für die Herstellung eines direkten und sensiblen Kontakts mit den Gemeinschaften. Durch diese Erfahrung mit den Maestras und Maestros aus der Gemeinde Guapi im Südwesten Kolumbiens, untersuche ich die Beziehung zwischen Mimesis und körperlichem Lernen als Schlüsselmechanismus, der die Erhaltung und Weitergabe von Wissen über Generationen hinweg ermöglicht. Zudem lieferte mir die Feldforschung genügend Material, um dieses traditionelle Repertoire holistisch zu analysieren: Themen wie die Beziehung zwischen Musik und Gebiet, die organologischen Merkmale und der Einfluss der afrikanischen Gemeinschaften, die während der Kolonialisierung als Sklaven nach Kolumbien kamen. Der historische, soziale und geografische Kontext, Mündlichkeit und Performance, das immaterielle Erbe und die Analyse der musikalischen Strukturen des traditionellen Rhythmus des Bambuco Viejo werden miteinander verwoben, um die Komplexität dieser musikalischen Praxis zu veranschaulichen. Jedes dieser Themen wird auf der Grundlage einer bibliografischen Übersicht untersucht, die ich aus verschiedenen Blickwinkeln – hauptsächlich aus musikwissenschaftlicher und anthropologischer Sicht – erstellt habe. Außerdem stelle ich einen horizontalen Dialog zwischen den Epistemologien der pazifischen Gemeinschaften, den untersuchten Theorien und meinen persönlichen Überlegungen her. Zu den wichtigsten Schlussfolgerungen gehört, dass es wichtig ist, sich mit dem eigenen Körper auseinanderzusetzen, um sich für eine musikalische Praxis zu sensibilisieren, die über das akustische Phänomen hinausgeht und religiöse und spirituelle Glaubensvorstellungen, Tanz und Feierlichkeiten einschließt und oft zu Trance und veränderten Bewusstseinszuständen führt. Ich betone auch die Notwendigkeit, die musikalische Praxis in ihrem Wesen zu stärken, d.h. die Performance als einen wirksamen Mechanismus der Erhaltung und Weitergabe.

Keywords: Marimba-de-Chonta-Musik aus dem kolumbianischen Südpazifik; Körper; Mimesis; Mündlichkeit; Gebiet; Transkulturelle Musikforschung.

ABSTRACT

In this research I present my reflections on the traditional music of the Colombian South Pacific, specifically, the music performed with the instrumental format of the *marimba de chonta*. I involve my own body to understand how the process of transmission and learning of this cultural practice occurs from a personal experience in the context of the Colombian Pacific coast. For this, I adopt ethnography as a key methodology to obtain data, as well as to create a direct and sensitive contact with the communities. Through this experience with masters of the municipality of Guapi, in the southwest of Colombia, I investigate in relation to mimesis and body learning as the key mechanism that enables the preservation and transmission of intergenerational knowledge. Likewise, the fieldwork provided me with enough material to analyze holistically this traditional repertoire. Topics such as: the relationship between music and territory; the organological characteristics; the influence of the African communities that arrived in Colombia as slaves during colonization; the historical, social and geographical contexts; orality and performance; intangible heritage; and, the analysis of the musical structures for the traditional rhythm of Bambuco Viejo, are intertwined to account for the complexity of this musical practice. Each of these themes are studied from a bibliographical review that I directed on different perspectives: musicological and anthropological, mainly; likewise, I build a horizontal dialogue between the epistemologies of the Pacific communities, the investigated theories and my personal reflections. Among the main conclusions I highlight the importance of exposing our own body to sensitize ourselves with a musical practice that transcends the acoustic phenomenon and involves religious and spiritual beliefs, dance, celebrations, and often leads to trance and altered states of consciousness. I also stress the need to strengthen musical practice from its very essence, that is, performance as an effective mechanism of preservation and transmission.

Keywords: Chonta marimba music of the Colombian South Pacific; Body; Mimesis; Orality; Territory; Performance; Transcultural Musical Studies.

A mi querido maestro Pacho

AGRADECIMIENTOS

Concluir etapas que marcan nuestras vidas generalmente se logra gracias a la fuerza y determinación individual, pero también, gracias a personas que han estado dispuestas a ayudar, a enseñar, apoyar y a compartir cargas contigo.

Por esto, quiero agradecer a una gran cantidad de personas que ayudaron a que esto fuera posible, de una u otra forma coincidimos en un lugar y en un momento puntual.

En primer lugar, agradezco a mi compañero de vida, Sergio, gracias por ser mi apoyo incondicional, mi fuerza y por luchar a mi lado hombro a hombro cada día. Gracias a mi bebé Agustín, quien llegó a mi vida para confirmarme que todo es posible con determinación y amor.

Agradezco a mi familia, mi papá Walter, mi mamá Victoria Elvira, mis hermanas Ana María y María Carolina, mi cuñado y sobrinos. Gracias por ser mi motor y mi fuente de energía.

Gracias a mi apreciado profesor Tiago de Oliveira Pinto por guiar mi trabajo durante estos años y por transmitirme su pasión por la musicología.

Gracias a mi co-orientadora, amiga y hermana Nina Graeff, gracias por todas nuestras conversaciones, consejos, por todo el tiempo compartido y por reiterarme nuestro compromiso permanente con las comunidades con las que trabajamos.

Gracias a mi amigo y hermano Mariano González. Gracias por ser la primera persona que me brindó ayuda desde el momento que llegué a Weimar y por convertirse en mi familia en Alemania.

Muchas gracias a Antonia Kölblle y Sebastián Páez, gracias por su amistad y por estar siempre dispuestos a ayudarme en todo lo que he necesitado. A Antonia, gracias por sus revisiones de escritura, edición y recomendaciones académicas.

Gracias a mis amigos Chico Santana y Caio Csermak por todas nuestras conversaciones, sugerencias, intercambios de ideas. Sin duda contribuyeron enormemente en el resultado de esta investigación.

Gracias a mi amigo y colega Mukasa Wafula por todas sus guías, lecturas y recomendaciones.

Gracias a mi amigo Aníbal Perez por su pronta ayuda con las traducciones de textos.

Gracias a todos mis amigos brasileros, colombianos y alemanes quienes se convirtieron en mi familia de Weimar. En especial a Kerstin Meier quien me abrió las puertas de su casa y me recibió como a una hija.

Gracias especialmente a la Universidad del Valle, por confiar en mi capacidad profesional e invertir en mi formación y crecimiento. Sin duda mi retribución será multiplicada y compartida con mis estudiantes y colegas.

Gracias a la prestigiosa Hochschule für Musik Franz Liszt, Weimar, por abrirme las puertas y ofrecerme valiosas herramientas para mi crecimiento profesional.

Profundamente agradecida con el maestro Pacho, el maestro Genaro, la maestra Nany y sus estudiantes de la escuela “Tejiendo Saberes de Guapi”, la maestra Maria, mi amiga Maye y todas las personas del litoral Pacífico quienes desinteresadamente compartieron tiempo, historias y saberes conmigo. Espero saber retribuir a toda su generosidad.

TABLA DE CONTENIDO

Kurzfassung.....	2
INTRODUCCIÓN	21
I CAPÍTULO – ENCUENTROS	37
1. Primer viaje	39
1.1 Encuentro con el territorio: El Pacífico colombiano	47
1.2 Encuentro con la guerra: Contexto geográfico, histórico y social del Pacífico colombiano	55
1.3 Encuentro con dos magos: Los maestros Pacho y Gena	74
1.4 Encuentro entre dos mundos – la razón y las emociones: Aproximaciones metodológicas.....	87
1.4.1 Etnografía	90
II CAPÍTULO - MÚSICA Y TERRITORIO	103
2. Dimensiones Territoriales.....	105
2.1 Territorio Geográfico y Colectivo	107
2.1.1 Territorio de agua	109
2.2 Música y territorio geográfico y colectivo:	114
2.2.1 Bombos	116
2.2.1 Cununos	122
2.2.2 Guasá.....	129
2.2.3 Marimba de chonta.....	133
2.3 Música y Territorio Espiritual.....	141
2.3.1 Entre dos dimensiones: vida y muerte	152
III CAPÍTULO - TRANSMISIÓN DE UNA PRÁCTICA: CUERPO, VOZ, MÍMESIS Y PERFORMANCE	167
3 Procesos de transmisión de las Músicas de Marimba de Chonta del Pacífico sur Colombiano	169
3.1 El Cuerpo	169
3.1.1 Entrelazamiento de cuerpos: mimesis	172
3.2 Cuerpos ritualísticos.....	181
3.3 La Oralidad	186
3.4 Performance	197
IV CAPÍTULO.....	211
4 Músicas de Marimba y Cantos Tradicionales del Pacífico sur Colombiano.....	213

4.1	Proceso de patrimonialización	213
4.2	Saberes Vs. Objetos.....	221
4.3	Música como Patrimonio Intangible	224
4.4	Memoria y Territorio.....	229
4.5	Medidas de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Intangible	234
4.6	Salvaguardia de las Músicas de Marimba y Cantos Tradicionales del Pacífico sur Colombiano	240
4.6.1	Medidas de Salvaguardia para las Músicas de Marimba y Cantos Tradicionales del Pacífico sur Colombiano.....	242
V	CAPÍTULO – BAMBUCO VIEJO	251
5.	Cantos y Músicas de Marimba de Chonta	253
5.1	Sistemas de Transcripción Musical	254
5.2	Formato tradicional de Marimba de Chonta	256
5.3	El Bambuco Viejo	265
5.4	Análisis Musical del Bambuco Viejo	266
5.4.1	Elementary Pulses.....	268
5.4.2	Cycles – Ciclos formales	269
5.4.3	Beat – Marcación	285
5.4.4	Time-line-pattern.....	286
5.4.5	<i>Cross-rhythm</i> o Cruzamientos	292
5.4.6	Red flexible de la trama.....	294
5.4.7	Oralidades del ritmo	297
5.5	Cantos y voces	299
	CONCLUSIONES	303
	Referencias Bibliográficas	327

Kurzfassung

AUF DER ANDEREN SEITE DES FLUSSES TRADITIONELLE CHONTA-MARIMBA-MUSIK AUS DEM SÜDPAZIFIK VON KOLUMBIEN

„Ein Bewusstsein zu sein oder vielmehr eine Erfahrung zu sein, bedeutet, innerlich mit der Welt, dem Körper und den anderen zu kommunizieren, mit ihnen zu sein, anstatt neben ihnen zu sein“ (Merleau-Ponty 1993: 114).

Erfahrung: Darin bestand die Herausforderung dieser Untersuchung. Erfahrung bedeutet fühlen, sich neuen Welten, anderen Denkweisen öffnen; sich anpassen, davon betroffen sein, sich verwandeln. Durch die Flexibilisierung von Standpunkten können neue Möglichkeiten eröffnet werden. Es bedeutet, mit der Welt, mit dem anderen, mit mir selbst zu fließen. Es bedeutet zu lernen und umzulernen, aufzubauen und wiederaufzubauen, in Bewegung zu bleiben. Erfahrung heißt zu kommunizieren, zu sein, zu leben.

Diese Forschung umfasst meine Erfahrungen mit den Gemeinschaften des kolumbianischen Pazifiks, mit Territorien, „Maestras“ und „Maestros“, Paralleluniversen, besonderen Epistemologien, Glaubensvorstellungen und Kosmvisionen. Der Treffpunkt: Musik.

Ausgehend von der traditionellen Musik des kolumbianischen Südpazifiks, genauer gesagt von der Musik der Chonta-Marimba-Besetzung, wurden verschiedene Themen behandelt, die zu Diskussionen führten, die ich in diesem Text nach Kapiteln geordnet habe, um die gesetzten Ziele zu erreichen.

Das allgemeine Ziel der Untersuchung war die holistische Analyse der traditionellen Musik des kolumbianischen Südpazifiks aus einer körperlichen Erfahrung heraus. Um dieses Ziel zu erreichen, war es notwendig, verschiedene Konzepte zu untersuchen, die die Dissertation leiteten: Gebiet, Körper, Mimesis, Performance, Mündlichkeit, Erinnerung, immaterielle kulturelle Praxis.

Ebenso habe ich eine bibliografische Recherche durchgeführt, die es mir ermöglichte, das Gebiet des kolumbianischen Pazifiks und der traditionellen Musik aus geografischer, historischer und sozialer Sicht zu kontextualisieren. Mit

dieser bibliographischen Erfassung habe ich auch die Forschungsmethodik und die musikalische Analyse gefestigt, mit der ich an die Untersuchung der musikalischen Strukturen des traditionellen Rhythmus des „Bambuco Viejo“ herangegangen bin.

Die für die Untersuchung aufgestellte Hypothese lautete, dass die Weitergabe und das Verständnis der traditionellen Musik des kolumbianischen Pazifikraums und des Universums, das diese Praxis beinhaltet, über den Körper vermittelt und erworben wird.

In einem frühen Stadium der Forschung wollte ich eine Frage beantworten, die ich mir selbst gestellt hatte: Wie kann man das traditionelle Musikrepertoire des kolumbianischen Südpazifiks analysieren? Die Fragen, die den Weg für die Forschung vorgezeichnet haben, sind jedoch direkt vor Ort entstanden, d. h. als ich meine ethnografische Arbeit durchgeführt habe.

Viele Fragen tauchten auf. Einige davon waren: Wie wird die traditionelle Musik des kolumbianischen Pazifiks weitergegeben? Wie wird diese musikalische Praxis erlernt? Welche Beziehung besteht zwischen Musik und „territorio“ (Gebiet)? Wie wird eine immaterielle kulturelle Praxis bewahrt? Wie kann ich meinen Körper in eine kulturelle Praxis einbeziehen? Inwieweit kann meine Wahrnehmung an der Entstehung wissenschaftlicher Erkenntnisse teilhaben? Wie kann ich mich Gemeinschaften nähern, die seit Jahrhunderten verletzt werden, ohne dass diese sich angegriffen fühlen?

Diese Fragen wurden in Ziele umgewandelt, die den Inhalt dieser Dissertation bestimmten und in den einzelnen Kapiteln beantwortet wurden. Die Untersuchung ist in fünf Kapitel gegliedert, in denen ich die „lokalen Epistemologien“ (Oslender 2011), die untersuchten theoretischen Bezüge und meine persönlichen Überlegungen erörtere.

Um die lokalen Epistemologien darzustellen, habe ich Interviewauszüge verwendet, in denen ich die Gespräche mit allen an der Forschung beteiligten Personen so getreu wie möglich transkribiert habe. Mit dem herangezogenen Literaturmaterial habe ich versucht, verschiedene Ansätze breit abzudecken: musikwissenschaftliche, musikethnologische, historische, anthropologische, soziologische, philosophische und pädagogische. Auf diese Weise gelang es mir, einen transdisziplinären theoretischen Rahmen zu schaffen, der den Dialog nährte.

Meine Überlegungen richteten sich auf die untersuchten theoretischen Bezüge, auf meine Erfahrungen im Forschungsfeld, die ich durch die Feldnotizen, meine Intuitionen und Wahrnehmungen über jede Phase der Forschung erläutere.

Es sei darauf hingewiesen, dass die Literatur über die traditionelle Musik des kolumbianischen Pazifiks sehr spärlich ist. Die meisten Autoren, die sich mit dem Pazifik befassen, widmen sich in ihrer Forschung anthropologischen, historischen und sozialen Aspekten und bringen in gewisser Weise Themen zur Sprache, die mit der Musik verbunden sind. Musikwissenschaftliche Studien zu diesen Repertoires sind noch rar, was zu weiteren Forschungen anregt.

Das erste Kapitel trägt den Titel „Encuentros“ (Begegnungen). Ich beginne mit einer Darstellung des kolumbianischen Pazifikgebiets. Ich habe versucht, die Erfahrungen, die ich auf jeder meiner Reisen in den Pazifik gemacht habe, in Worte zu fassen. Ich stelle auch die Menschen vor, die ich getroffen habe und die an der Forschung teilgenommen haben.

Ich erörtere die verschiedenen Arten, die Welt zu bewohnen, und darüber, wie es Gemeinschaften, die sich an Orten fernab der großen Städte niedergelassen haben, gelungen ist, ihre Verbindung mit der sie umgebenden Umwelt aufrechtzuerhalten (Le Breton 2002).

Ich schlage auch eine Diskussion über das Konzept des „territorio“ (Gebiets) vor, welches in Kolumbien nicht nur von ländlichen Gemeinden, sondern auch von staatlichen Institutionen verwendet wird. Daher stütze ich mich in meiner Dissertation auf theoretische Referenzen wie Arturo Escobar (2015), Carlos Walter Porto-Gonçalves (2009), Anibal Quijano (1992), Ana Maria Arango (2014), Ulrich Oslender (2011) und andere sowie auf vor Ort gesammelte Interviews.

Dieses Konzept bringt uns zurück zu einer Diskussion über Territorialkämpfe als Widerstand gegen die „moderno-colonial“-Welt (Gonçalves 2009). Dieser Territorialkampf wiederum bedeutet eine Verteidigung verschiedener Arten, die Welt zu verstehen, d.h. eine Relationale Ontologie (Escobar 2018; PCN 2012), und auch eine Verteidigung von Wissen, das seit Jahrhunderten unsichtbar wurde (Quijano 1992; Tylor 2008; Escobar 2013; Mignolo 2012).

Im Anschluss daran wird das Konzept des Gebiets erörtert, um eine geografische, historische und soziale Kontextualisierung des kolumbianischen Pazifiks vorzunehmen. Aus historischer Sicht schlage ich eine Diskussion vor, basierend auf theoretischen Bezügen, die sich mit der Zeit der Kolonisierung in Kolumbien, dem Handel mit versklavten Afrikanern, ihren Siedlungsorten, ihrer Herkunft und den Mechanismen des Widerstands befassen (Diaz 2010; Arocha und Friedeman 1986; Friedeman 1992; Motta 2005; Oslender 2011).

Die Untersuchung des historischen Zusammenhangs ermöglicht es uns, die aktuelle soziale Situation im kolumbianischen Pazifik, die laufenden Kämpfe und die komplexen Bedingungen, die das Gebiet durchläuft, zu verstehen (Sevillano 2005). Im Hinblick auf dieses soziale Panorama gestaltete ich einen Dialog mit den erforschten theoretischen Informationen und auch mit meinen Erfahrungen im Pazifikraum, wo ich mich ständig bedroht fühlte.

Nach dieser Kontextualisierung stelle ich die „Maestros“ vor, mit denen ich meinen Lernprozess der traditionellen Musik durchgeführt habe: die Maestros Francisco (Pacho) und Genaro Torres. Ich erzähle von ihnen, von dem Ort, an dem sie leben, von den Berufen, die sie ausüben, und von ihrer Art, das Gebiet zu bewohnen und zu begreifen.

Schließlich gehe ich in diesem ersten Kapitel auf die methodischen Überlegungen ein, die den Verlauf der Untersuchung bestimmten. Ich stelle das von der Musikwissenschaftlerin Graeff (2018) vorgeschlagene Konzept des „sensuous knowledge“ als Leitfaden für meinen Forschungsprozess vor, in dem ich sowohl theoretische Überlegungen als auch meine subjektive Aufladung, Wahrnehmungen und Eindrücke unterbringen konnte (Merleau-Ponty 1993).

Mit diesem klaren Leitfaden habe ich die Ethnographie als Forschungsmethode gewählt. Dann stelle ich einen Dialog zwischen verschiedenen Theoretikern dar, die die Ethnographie für ihre Untersuchungen eingesetzt haben, sowohl in der Musikwissenschaft als auch in anderen Disziplinen, und auf der Grundlage ihrer Erfahrungen habe ich meine Feldarbeit gefestigt.

Neben einigen Überlegungen, die sich aus diesem ersten Teil ergeben haben, bekräftige ich die Notwendigkeit einer intimen Annäherung an das kolumbianische Pazifikgebiet, um die Komplexität seiner kulturellen Praktiken wie der Musik zu verstehen.

Das Gebiet stellt nicht nur einen geografischen Raum dar, sondern ist auch ein physischer und symbolischer Ort, wo Individuen, Ökosysteme, Glaubensvorstellungen, Lebensweisen, mythologische Wesen, Ahnen und Heilige anzutreffen sind, zwischen denen sich Beziehungsgeflechte bilden. Der Begriff des Gebiets führte mich zum Verständnis eines materiellen und außerphysischen, „realen“ und „transzendentalen“ Raums. Zwei Dimensionen, die nebeneinanderstehen, sich kreuzen, ineinander übergehen und sich gegenseitig ergänzen. Somit erwirbt dieser „reale“ materielle Raum mit allen Elementen, die ihn ausmachen – Flüsse, Dschungel, Meer, Bäume, Häuser, Kanus und viele andere materielle Objekte – eine Bedeutung, die eng mit dem außerphysischen oder transzendentalen Raum verknüpft ist: den Beziehungen, die der Einzelne zu seiner Umwelt aufbaut. Diese Beziehungen erstrecken sich auch auf Personen mit Heiligen, Ahnen und mythologischen Wesen. Daher bedeutet die Annäherung an die pazifischen Gemeinschaften und ihre Individuen, dass man sich beiden Dimensionen nähert und eine totalisierende Perspektive einnimmt, in der jedes Element am Aufbau dieses Beziehungsgeflechts teilnimmt und dazu beiträgt.

Jenseits der Annäherung an ein Gebiet geht es um die Anerkennung und Wertschätzung von Epistemologien, die mit einem besonderen Raum verbunden sind. Gemäß den Worten von Oslender (2011) „epistemologías locales“ (lokale Epistemologien), „epistemologías acuáticas“ (aquatische Epistemologien) für den Fall des kolumbianischen Pazifiks. Diese Epistemologien liegen der Dominanz des kolonialistischen Denkens zugrunde, das jeden gesellschaftlichen Bereich in Kolumbien durchdrungen hat.

Diesem vorherrschenden Denken zu entkommen bedeutet, Wege des Widerstands zu schaffen, auf denen Minderheiten, die Beherrschten und historisch Unsichtbaren, Gehör finden und ihre Epistemologien als gültig und wahr anerkannt werden. Es geht darum, einen horizontalen Dialog zu ermöglichen, d.h. sich von dem hierarchischen Modell zu lösen, in dem Bevölkerungsgruppen dazu „verurteilt“ wurden, die unteren Stufen einer sozialen Skala zu bilden, und Brücken zu schaffen, die verschiedene Arten, die Welt zu begreifen, verbinden und darstellen.

Folglich bedeutet die Untersuchung der traditionellen Musik von Gruppen, die an den Rand gedrängt wurden, auch einen Beitrag zur Sichtbarmachung des

Wissens, das in den Erinnerungen und Körpern der Menschen steckt. Dies steht im Gegensatz zum konservativen akademischen Denken, das seit Jahrzehnten auf dem wissenschaftlichen Modell aufbaut. Hierin lag eine der Herausforderungen dieser Forschung: die Epistemologien und relationalen Ontologien (Escobar 2015; PCN 2012) der „Maestras“ und „Maestros“ des kolumbianischen Pazifiks in die akademische Welt einzubringen und auf dieser Grundlage einen horizontalen Dialog mit den von der Akademie vorgeschlagenen Ansätzen und meinen eigenen Überlegungen und Subjektivitäten zu entwickeln.

Der historische Rahmen, der Kolumbien und insbesondere den Pazifik umgibt, war ein entscheidender Faktor für die Entstehung der einzelnen kulturellen Praktiken. Die historischen Ereignisse während der Kolonialisierung, des Sklavenhandels, der Herrschaft der spanischen Krone, der Begegnung mit indigenen Bevölkerungsgruppen und andere Ereignisse haben die Entstehung von Traditionen, spirituellen Überzeugungen, Weltanschauungen und kulturübergreifenden Musikpraktiken geprägt (Pinto 2018). Auf diese Weise führt die Analyse der Kontexte zu einem tieferen Verständnis des untersuchten Repertoires; umso mehr, wenn es sich um Musik handelt, die in enger Beziehung und gegenseitiger Abhängigkeit mit der sie umgebenden Umwelt steht.

Eines der größten Hindernisse für die Durchführung von Forschungsarbeiten mit den Bevölkerungsgruppen im kolumbianischen Pazifikraum sind die Gewalt und der komplexe soziale und politische Kontext der Region. An der Pazifikküste muss man aufgrund der ständigen Bedrohung durch die verschiedenen illegalen bewaffneten Gruppen – Mafia, Guerilla, Kriminalität, Paramilitärs, Armee usw. – wachsam bleiben, was bedeutet, dass die Region unter der Spannung einer möglichen Konfrontation steht (Escobar 2018; González Sevillano 2005). Eine weitere Herausforderung dieser Untersuchung bestand also darin, eine Methodik zu wählen, die der Realität des Gebiets, seiner Bevölkerungsgruppen, meiner bisherigen Erfahrung und meinen Erwartungen entsprach und mit der die vorgeschlagenen Ziele erreicht werden konnten. Diese Methodik sollte auch die Individuen und die Beziehungen, die zwischen ihnen aufgebaut werden, holistisch einbeziehen, denn im kolumbianischen Pazifik überlagert die Rolle der Gemeinschaft die Rollen der einzelnen Personen, d. h. in diesem „Beziehungsknoten“ bildet sich ein kollektiver Körper, an dem jeder einzelne Körper beteiligt ist (Le Breton 2002).

Mich direkt in die Forschung einzubringen, meinen Körper und meine Subjektivitäten offenzulegen und von dort aus einen Dialog mit Theorien, Konzepten aus dem akademischen Universum und lokalen Epistemologien aufzubauen, war ein Prozess, der Anklänge an Vorschläge wie Graeffs (2018) „sinnliches Wissen“ und Fals Bordas (1978) Konzept des „sentipensante“ (Fühlenden Denkenden) fand. Beide Theoretiker sind sich einig, dass Wissen durch die Einbeziehung von Emotionen und Erfahrungen der am Forschungsprozess beteiligten Personen aufgebaut werden muss.

Die entscheidende Methode war die Ethnographie. Die Reisen in den kolumbianischen Pazifikraum und die Möglichkeit, eine direkte Beziehung zu den Personen aufzubauen, die an der Untersuchung teilgenommen haben, ermöglichten den Erwerb des Primärmaterials, auf dem die Untersuchung aufbaute. Der „face-to-face“-Kontakt (Barz & Cooley 2008) stellte ein Vorher und Nachher im Forschungsprozess dar, die Interaktion mit Personen und mit anderen Orten als dem eigenen erwies sich als entscheidend, um unveröffentlichte Forschungsergebnisse zu erhalten, die einen Beitrag zur aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung darstellen (Malinowski 1986; Nettl 2008; Rockwell 1987; Seeger 2008; Turino 1999).

Das zweite Kapitel trägt den Titel „Música y territorio“. In diesem Kapitel stelle ich meine Auffassung von Gebiet und seine Verbindung zur Musik vor. Dies beruht nicht auf einer Übersetzung dessen, was ich beobachtet habe, sondern auf einer Metamorphose (Ingold 2002), die mich zu Prozessen der beruflichen und persönlichen Verwandlung durch meinen Studiengegenstand führte.

Aus rein methodischen Gründen, die es mir ermöglichen, die Ideen zu verdeutlichen, habe ich eine Unterteilung zwischen geografischem und kollektivem Gebiet einerseits und geistigem Gebiet andererseits vorgenommen. Ich möchte jedoch klarstellen, dass das Konzept des Gebiets sowohl die physische als auch die geistige Dimension umfasst und seine Elemente nicht voneinander trennt, sondern im Gegenteil auf derselben Ebene integriert. Um zu verstehen, wie das Gebiet mit der Musik zusammenhängt, habe ich damit begonnen, die „inter-existencia“ (Existenzbeziehungen) (PCN 2012) darzustellen, die zwischen den einzelnen Elementen des Gebiets bestehen: Individuen, Ökosysteme, Geister, Ahnen, Heilige. Jedes ist untrennbar mit dem anderen verbunden und steht in einer wechselseitigen Abhängigkeit (Ibid. 2012).

Eines der in diesem Kapitel behandelten Themen ist die Beziehung zwischen Gebiet – Wasser – Musik. Der kolumbianische Pazifik ist aufgrund seiner geografischen Gegebenheiten von Wasser umgeben. Dies spielt eine entscheidende Rolle beim Aufbau sozialer Beziehungen, bei der Entwicklung von Gemeinschaften und kulturellen Praktiken. Aufgrund dieser engen Verbindung zum Wasser wurde das Konzept der „lokalen aquatischen Epistemologien“ (Oslender 2008) vorgeschlagen, um sich auf das Wissen zu beziehen, das zwischen Individuen und jedem der natürlichen Phänomene, in denen Wasser vorkommt, aufgebaut wird.

Diese Verbindung zwischen Gebiet, Wasser und Musik äußert sich in den physischen Eigenschaften der Musikinstrumente. Aus diesem Grund beschreibe ich in diesem Abschnitt jedes der Instrumente, die zur traditionellen Besetzung der Marimba de Chonta gehören, im Einzelnen: Bombos, Cununos, Guasás und Marimba, wobei ich mich auf das Wissen der Maestros y Maestras stütze. Ausgehend von dieser Diskussion führe ich Felds (2013) Konzept der „acoustemology“ ein, um auf die Epistemologien zu verweisen, die mit der Akustik verbunden sind und wie ich sie im kolumbianischen Pazifik wahrnehme.

Indem ich mich dem spirituellen Gebiet nähere, schaffe ich einen Dialog, der auf die Weltsicht der Gemeinschaften des Pazifiks ausgerichtet ist. Ich gehe von einer historischen Kontextualisierung des Katholizismus in der Region aus, von seinen Verwandlungen und Prozessen der Neuerfindung, die von afrikanischen Traditionen durchdrungen sind, die in der Zeit der Kolonisierung hinzukamen. Dann erörtere ich die Thematik aus einer historischen Perspektive (Friedeman 2007; Miñana 1990; Motta 2005; Oslender 2008; Portes 2009), aber auch aus der Gegenwart heraus, wobei ich mich auf meine Erfahrungen im Feld und in den Interviews beziehe. Jedes der Rituale, die ich beschreibe, offenbart die „huellas de africanía“ (Spuren des Afrikanischen) (Motta 2005), die in der Kosmvision des kolumbianischen Pazifiks vorhanden sind.

In Bezug auf die organologische Beschreibung der einzelnen traditionellen Instrumente der Chonta-Marimba-Besetzung denke ich über mehrere Aspekte nach.

Musikinstrumente sind mit den Merkmalen von Lebewesen ausgestattet: Die geschlechtsspezifische Unterscheidung der einzelnen Instrumente zeigt sich sowohl in den körperlichen Merkmalen als auch im Klangergebnis. So werden

bei der Herstellung eines Musikinstruments anatomische Merkmale wie die Gestaltung eines Mutterleibs oder die Verwendung von weiblichen oder männlichen Tierhäuten berücksichtigt. Ebenso sind Merkmale der männlichen und weiblichen Persönlichkeit relevant für den Klang, der von einem Instrument erwartet wird.

In diesem Prozess der Materialhandhabung, die das Gebiet bietet, ist ein weiterer wichtiger Aspekt die Vermenschlichung der Lebewesen, die das Ökosystem bewohnen, wie Bäume, Tiere und andere, sowohl in ihren physischen als auch in ihren emotionalen Eigenschaften: Bäume zum Beispiel haben ein Herz und Blut wie Menschen, sie fühlen und drücken ihre Emotionen aus, sie sprechen und senden Töne aus, die Botschaften übermitteln; auch Tiere können sprechen.

Jede Epistemologie, die mit der Herstellung der Instrumente verbunden ist, variiert von Maestro zu Maestro, das Wissen ist nicht standardisiert, es wird umgewandelt, es wird an die neuen Bedingungen angepasst, die durch das Gebiet auferlegt werden, und es wird durch den Einsatz moderner Werkzeuge, die die Arbeit erleichtern, verändert.

Ausgehend von der Annäherung und der Untersuchung der geistigen Dimension kann man feststellen, dass es den Gemeinschaften des kolumbianischen Pazifiks in ihrem ständigen Widerstandskampf gelungen ist, das katholische Dogma zu verändern und Rituale, Lieder, Tänze und traditionelle Musikinstrumente einzuführen, die jahrzehntlang von den evangelisierenden Gruppen „verdammt“ wurden. Daher haben Anbetungsrituale, Beerdigungsriten und geistige Feierlichkeiten, Erinnerungen an das Afrikanische, die bis heute fortbestehen, Merkmale inne, die in anderen Teilen Lateinamerikas, wo die Anwesenheit afrikanischer Gruppen die Gesellschaften ebenfalls tiefgreifend geprägt hat, in kulturellen Ausdrucksformen wie dem Candomblé in Brasilien und der Santería in Kuba wiederzufinden sind.

Ebenso sind geistige Feierlichkeiten und Glaubensvorstellungen nicht nur auf Gedenktage beschränkt, sondern ziehen sich durch das gesamte Leben der Gemeinschaften, und das tägliche Leben wird durch den Kontakt des Einzelnen mit Ahnen, Heiligen und Geistern beeinflusst. Heilige wie die Jungfrau Maria oder das Gotteskind sind Wesen, die den Menschen nahestehen, die menschliche Eigenschaften haben, denen Musik und Tanz gefallen. Bei spirituellen Ritualen

tanzen, streicheln und feiern die Menschen mit Heiligenbildern und bringen ihnen Opfergaben in Form von Speisen, Blumen und dekorativen Gegenständen dar. Für diejenigen, die an den Ritualen teilnehmen, sind es echte Momente der Verbindung mit Heiligen und Geistern; es sind Begegnungen, bei denen sie mit jeder Opfergabe für die empfangenen Segnungen danken und Bitten vorbringen.

Im dritten Kapitel mit dem Titel „Transmisión de una Práctica: Cuerpo, voz, mimesis y performance“ (Weitergabe einer Praxis: Körper, Stimme, Mimesis und Performance) erörtere ich die Prozesse der Übertragung der traditionellen Musik des kolumbianischen Südpazifiks. Dazu gehe ich das Konzept des Körpers als Einleitung zu meiner körperlichen Erfahrung beim Erlernen von Musik an der Seite von Maestro Pacho an. Im Rahmen dieser Erörterung stelle ich einige Überlegungen aus der Phänomenologie von Merleau-Ponty (1993) vor, in der die körperliche Erfahrung als eine reale Existenz in der Welt vorgeschlagen wird. Ich schlage dann eine Konzeption des Körpers als untrennbar von der ihn umgebenden Welt vor (Le Breton 2002), und auf diese Weise habe ich mich meiner Lernerfahrung genähert.

Nach einer Einführung in das Konzept des Körpers stelle ich meine Lernerfahrung mit Maestro Pacho vor. Ich erzähle von den beiden pädagogischen Werkzeugen, die er mir zur Verfügung gestellt hat, und von den Überlegungen, die dies bei mir ausgelöst hat. Die Kommunikation zwischen mir und dem Maestro hing ausschließlich von unseren Körpern, Gesten und der Nachahmung ab, d.h. von mimetischen Prozessen (Wulf 2016).

Diese Lernerfahrung war zwar anfangs frustrierend, weil es keine verbalisierten „Erklärungen“ gab, aber sie hat mir gezeigt, wie es zu einem effektiven Erlernen der musikalischen Praxis führt, wenn man in diesem Moment wirklich anwesend, aufnahmefähig und sich des Lehrers, der Umgebung und der Instrumente bewusst ist, wenn man sich der Möglichkeit öffnet, den Klang im eigenen Körper zu spüren, die Bewegungen zu beobachten und für die Gesten sensibel zu sein. So verlangt mimetisches, körperliches Lernen (Wulf 2016), eine „Reziprozität meiner Absichten“ (Merleau-Ponty 1993), d.h. es erfordert eine Kommunikation, die auf dem gegenseitigen Verstehen von Gesten basiert, eine Überschneidung von körperlichen Handlungen, bei denen der andere in Resonanz geht und einen Wert für mich hat, und bei denen ich in diesem anderen einen Mittäter finde. Die Mimesis bezieht notwendigerweise den Körper und die

Sinne mit ein: Ich ahme diese andere Person nach, mit der ich interagiere, weil ihre Handlungen mit mir in Resonanz stehen und mich beeinflussen.

Das Konzept von Mimesis brachte mich dazu, Rituale, ihre Darstellungsformen, ihre transzendentalen Auswirkungen auf Individuen und Gemeinschaften sowie Strategien der Bewahrung und Kontinuität zu untersuchen. Folglich erörtere ich die Mimesis als einen Mechanismus zur Bewahrung kultureller Praktiken und führe das Konzept der Mündlichkeit als Ergänzung zu diesem Wissenstransfer ein.

So wie der Körper im Mittelpunkt steht, ist es auch die Stimme. In Gemeinschaften, in denen die mündliche Tradition vorherrscht, ist das gesprochene Wort ein Machtinstrument, das nicht nur kulturelle Praktiken vermittelt und bewahrt, sondern auch ein Mechanismus des Widerstands ist, der sich gegen die von staatlichen Institutionen auferlegten Herrschaftssysteme richtet, die das Wissen, das nicht in materiellen Produkten festgehalten ist, delegitimieren und unsichtbar machen (De Sousa Santos 2007; Escobar 2018; Oslender 2003).

Im geografischen Kontext des kolumbianischen Pazifiks stellen der Körper und die Stimme ein Kommunikationssystem dar, das mit der Umwelt, den Bedürfnissen des Einzelnen und den Anforderungen des täglichen Lebens zusammenhängt. Bei den alltäglichen Tätigkeiten wie Fischen, Säen, Ernten, Bergbau usw. haben Gesten und Worte die nötige Wirkung, um sich zu verständigen.

Ausgehend von der Mimesis und dem Wissen, das im und auf den Körper getragen und übertragen wird, reflektiere ich über Performance Studies und rituelle Performances. Bei vielen Gelegenheiten führt im kolumbianischen Pazifik eine Performance, die nicht unbedingt mit einer Art spiritueller Festlichkeit verbunden ist, zu transzendentalen Momenten tiefer Verbundenheit. Daher ist die Verbindung zur spirituellen Dimension unabhängig von der Absicht der Aufführung untrennbar mit der kulturellen Praxis verbunden.

Jede Performance kann zu unterschiedlichen Zuständen führen: Traurigkeit, Freude, Euphorie, Wut, Schmerz u.a. sind kathartische Momente, in denen nicht nur Emotionen durch Musik und Tanz freigesetzt werden, sondern auch der Dialog mit Wesen aus anderen Realitätsebenen. Die Teilnehmer drücken die Intensität des Augenblicks mit ihren Körpergesten aus, mit Tränen,

Lächeln, Schreien, Schweiß, energischen Bewegungen, Blicken, Klagen. All dies umfasst die Performance. Die individuellen Emotionen werden durch die Emotionen der anderen verstärkt, wodurch die kollektive Kraft allmählich zunimmt. Dies führt zu Trance und erhöhten Bewusstseinszuständen (Leda 2003).

Aus diesem Grund umfasst die Performance ein großes Maß an Wissen, das durch den Körper und die Stimme vermittelt wird, das mit der Zeit vergeht und verblasst. Obwohl sie nicht materiell erfasst werden, sind ihre Übertragungsmechanismen wirksam genug, um über einen längeren Zeitraum zu bestehen. Da dieses Wissen von den Erinnerungen der Einzelnen abhängt, verändert es sich zwangsläufig mit jeder neuen Performance.

Die Untersuchung der Performance steht somit im Dialog mit dem Körper und der Mündlichkeit. Dieser Ansatz führt uns wiederum zu einer kritischen Sichtweise der traditionellen akademischen Modelle, die in verschiedenen Teilen der Welt zum Ende der Epistemologien geführt haben. In den Worten von Conquergood (2002) zu einem „epistemicidio“ (Epistemizid). Aus diesem Grund eröffnet seine Untersuchung den Weg zu einer Form des Wissens, die dank der Gestik des Körpers (Merleau-Ponty 1993) und der Stimme der Mündlichkeit (Leda 2003; Zumthor 2002) wirksam wird.

Im vierten Kapitel „Música, Memoria y Patrimonio“ (Musik, Erinnerung und Erbe) beschäftige ich mich mit der Patrimonialisierung der „Músicas de Marimba y Cantos Tradicionales del Pacífico sur Colombiano“ (Marimba-Musik und traditionelle Lieder des kolumbianischen Südpazifiks), einem Titel, der 2010 für diesen Prozess der Ernennung zum Kulturerbe verliehen wurde. Ich erörtere die Anerkennung der „sozialen Funktion“ der traditionellen Musik, die ein umfassendes Verständnis derselben als partizipativer Akteur der Gesellschaft impliziert. Ich analysiere die Rolle der Maestros und Maestras – „autoridades“ (Aubert 2007) – für die Erhaltung und Verbreitung der Praxis. Ich untersuche auch die Stärken und Gefahren, die sich aus der Zugehörigkeit zum immateriellen Kulturerbe ergeben haben. Außerdem denke ich über die Erfolge und Misserfolge nach, die diese Anerkennung mit sich gebracht hat.

Nach der Analyse der Rollen der verschiedenen Akteure, die direkt in diese musikalische Praxis involviert sind, schlage ich vor, dass die Maestras und Maestros an erster Stelle stehen sollten, wenn es um den Schutz geht. Die

Maestras und Maestros sind diejenigen, die durch ihre tägliche Arbeit die musikalische Praxis bewahren. Sie sind es auch, die das Wissen an die neuen Generationen weitergeben und das Überleben der traditionellen Musik und des Universums, das sie umfasst, garantieren.

Kulturelle Praktiken sind zwangsläufig den Verwandlungen unterworfen, die die moderne Welt und die Globalisierung mit sich bringen. Diese Verwandlungen führen zum Entstehen neuer Akteure und zur Verlagerung der musikalischen Praxis an neue Orte, die weit von ihrem Ursprungsgebiet entfernt sind. Diese neuen Akteure können in einigen Fällen Praktiken aus Gründen wie Unkenntnis, wirtschaftlichen Interessen oder Dekontextualisierung umwandeln. Dieser Wandel kann wiederum zu einer Trivialisierung der Praxis, einer Spektakularisierung und einer Standardisierung führen. Andererseits ist die traditionelle Musik des kolumbianischen Pazifiks eng mit dem Gebiet verbunden, zu dem sie gehört. Wenn sie also außerhalb ihres Herkunftsortes in entfernten Szenarien präsentiert wird, muss sie neu kontextualisiert werden (Taylor 2008), um ihre Bedeutung, ihren Nutzen und ihre Funktion für eine bestimmte soziale Gruppe zu verstehen.

Ich verknüpfe diese Diskussion mit der Annäherung an Konzepte wie „materiell“ und „immateriell“ (Pinto 2018; Fonseca 2003; Graeff 2014; Munjeri 2004; Taylor 2008) und den Auswirkungen jedes dieser Konzepte, wenn es um die Konsolidierung von Erhaltungsmaßnahmen geht. Die Bewahrung kultureller Praktiken umfasst also sowohl immaterielle als auch materielle Aspekte. Das immaterielle Erbe hängt zu einem großen Teil von materiellen Objekten ab, die mit ihm verbunden sind, d. h., die Materialität geht immer mit dem Wissen einher, und ebenso ist es notwendig, an Mechanismen zu arbeiten, die zu seiner Erhaltung beitragen. Musikinstrumente, Trachten, rituelle Gegenstände wie Flöße, Kerzen, Blumen, Gefäße, Heiligenbilder und auch die Häuser der Maestras und Maestros, sind neben anderen greifbaren Gegenständen für die musikalische Praxis unerlässlich. Die Bewahrung des immateriellen Erbes bedeutet daher auch den Schutz der mit ihm verbundenen materiellen Gegenstände.

Die Untersuchung der Begriffe „greifbar“ versus „nicht greifbar“ führt uns zu einer Reflexion über die kulturellen Praktiken, die vor der Welt legitimiert wurden – greifbar – und diejenigen, die verborgen und verzerrt geblieben sind –

nicht greifbar. Dies zeigt das Privileg der Länder der „Ersten Welt“ mit ihrem architektonischen Erbe wie Kathedralen, Tempel, Gebäude usw. gegenüber den kulturellen Praktiken der „unterentwickelten“ Länder, da es sich dabei um Wissen handelt, das dank der Mündlichkeit und der Erinnerung bewahrt wird (Agakawa und Smith 2009; Bouchenaki 2004; Graeff 2014; Taylor 2008).

Ein Thema, das Teil dieser Diskussion ist, ist Musik als immaterielles Erbe: die sogenannte „Kunstmusik“ versus die traditionelle Musik; Musik, die materiell in Notenblättern aufgezeichnet ist, und Musik, die gleichermaßen durch die Erinnerung durch mündliche Überlieferung bewahrt wird (Pinto 2018; Graeff 2014). In Kolumbien ist dieses Panorama offensichtlich geworden. Immaterielle kulturelle Praktiken wie die traditionelle Musik aus verschiedenen Regionen des Landes blieben jahrzehntelang außerhalb der Musikhochschulprogramme der akademischen Einrichtungen. Dies führt nicht nur zu einem Mangel an Wissen über Repertoires, Lebensweisen und Weltanschauungen, sondern auch zu einem Mangel an Forschungsprozessen, die sich mit geeigneten Schutzmechanismen befassen.

Indem sie Körper und Erinnerungen bewohnen, können diese kulturellen Kenntnisse und Praktiken auf andere Orte übertragen werden. Dies geschah bei der traditionellen Musik des kolumbianischen Pazifiks aufgrund der starken Migration, mit der die Region aufgrund komplexer sozialer Situationen konfrontiert ist. Diese Migration hat dazu geführt, dass kulturelle Praktiken in den Körpern ihrer Träger in verschiedene Teile des Landes mitgenommen werden. So können Beerdigungsrituale, geistige Feiern, Begegnungen mit traditioneller Musik und alle Arten von Wissen, die zu einem bestimmten Gebiet gehören, in den Stadtzentren des Landes reproduziert werden.

Dieses Bild der Deterritorialisierung ist nicht neu. Seit Jahrhunderten sind indigene und afrokolumbianische Gemeinschaften von Zwangsvertreibungen aus ihren Gebieten betroffen. Trotzdem und dank ihrer Anpassungsfähigkeit, Kreativität und ihres Scharfsinns, konnte das in ihren Erinnerungen und Körpern gespeicherte Wissen im kolumbianischen Pazifik wieder aufgebaut werden. Diese Fähigkeit, Erinnerungen wiederherzustellen, bewirkt, dass kulturelle Praktiken wie Musik trotz auferlegter Bedingungen fortbestehen, wandern, neue Orte erreichen (Graeff 2014; Taylor 2008) und weitergegeben werden können.

Denn der Körper wird zu einer Art Vehikel, zu einem „Ort der Erinnerung“ (Nora 1989), der das zeitliche und räumliche Wissen weitergibt.

Ich betrachte das kolumbianische Pazifikgebiet jedoch als eine Art Matrix, eine Quelle, aus der alle – materiellen und immateriellen – Ressourcen stammen, die unmittelbar an der Entstehung der musikalischen Praxis beteiligt sind.

Obwohl das Wissen in den Erinnerungen der Menschen an verschiedene Orte übertragen werden kann, muss auch das Gebiet des Pazifiks bewahrt werden: das Ökosystem, die Lebewesen, die es bewohnen, die Lebensweisen und die ontologischen Beziehungen (Escobar 2018; PCN 2012), die dort aufgebaut sind, da sie das Rohmaterial darstellen, auf dem die kulturelle Praxis aufbaut. Aus diesem Grund muss die von den staatlichen Institutionen ausgearbeitete Erhaltungspolitik auf einer umfassenden Kenntnis der Praxis beruhen, und wiederum von einer echten Annäherung an die Gemeinschaften, um die Besonderheiten des Gebiets zu verstehen und so Schutzpläne zu entwickeln, die mit der kulturellen Praxis in Einklang stehen. Diese Schutzpläne müssen unter Berücksichtigung der Natur der Praxis konzipiert werden, d. h. als immaterielles Erbe tragen Maßnahmen wie die Archivierung und Katalogisierung des Materials in gewisser Weise zur Erhaltung bei. Es ist jedoch notwendig, das lebendige Phänomen der Praxis, d.h. die Performance, zu stärken (Taylor 2008). Die Kulturträger verfügen über das Wissen und die Kompetenz, um kohärente Schutzpläne und Strategien zu entwickeln. In Kolumbien besteht jedoch eine Kluft zwischen den staatlichen Institutionen, den Trägern und dem Gebiet, weshalb die Schutzmaßnahmen in manchen Fällen der Praxis zuwiderlaufen.

Auf der Grundlage der untersuchten Literatur und meiner Erfahrungen vor Ort schlage ich eine Reihe von Schutzmaßnahmen vor, die auf die Bedürfnisse und Gegebenheiten des kolumbianischen Pazifiks und der traditionellen Marimba-Musik zugeschnitten sind. In vier Maßnahmen fasse ich die verschiedenen Bereiche zusammen, die meines Erachtens in den Schutzprozess einbezogen werden sollten. 1. Stärkung der Autoritäten; 2. Stärkung der Prozesse der Wissensvermittlung; 3. Stärkung der Prozesse der Verbreitung und der Mobilität von traditionellen Musikgruppen; 4. Stärkung der Prozesse der Dokumentation und Forschung. Auf der Grundlage dieser Maßnahmen erarbeite ich auch konkrete Handlungen zu deren Umsetzung. Obwohl ich eine hierarchische Reihenfolge aufstelle, bin ich der Ansicht, dass jeder der vier

Punkte unerlässlich ist, um einen Schutzprozess durchzuführen, der mit der Realität der kulturellen Praxis kohärent ist.

Im fünften Kapitel mit dem Titel „Bambuco Viejo“ führe ich eine musikalische Analyse dieses traditionellen Rhythmus durch. Ich beginne mit einer Darstellung verschiedener Analysemethoden, die in musikalischen Repertoires afrikanischer Matrizen in verschiedenen Teilen der Welt angewandt wurden: Pinto 2001; Ferreira 2014; Graeff 2016; Kubik 1994; Nketia 1974; Nzewi 2009; Santana 2018 u.a. Diese lieferten wichtige Beiträge zur Analyse von Bambuco Viejo.

Zunächst erörtere ich, wie wichtig es ist, sich der traditionellen Musik des kolumbianischen Pazifiks durch persönlichen Kontakt zu nähern, d. h. durch direkte Erfahrungen zwischen dem Forscher und den Maestras und Maestros. Diese Erfahrung sollte eine Annäherung und eine Wahrnehmung für Musikinstrumente beinhalten: Anfassen, Erkunden von Texturen, Materialien und Klängen, Riechen an Hölzern und Fellen. Außerdem singen und tanzen wir gemeinsam mit der Gemeinschaft.

Nzewi (2009) schlägt einen holistischen Ansatz für die Untersuchung der afrikanischen indigenen Musik vor. Hier werden die traditionellen Instrumente wie Familienmitglieder betrachtet: Mutter, Vater, Geschwister, Babys. Diese Familienorganisation ist organisch an die traditionelle Besetzung der Marimba de Chonta angepasst. Jedes der Instrumente: Marimba, Basstrommeln, Cununos und Guasás spielen klar unterschiedene Rollen, die für das musikalische Ergebnis notwendig sind, d.h. das Klanggewebe entsteht aus dem Zusammenspiel aller Instrumente.

Die Musikinstrumente der Chonta-Marimba-Besetzung spielen keine solistische Rolle. Denn der erwartete Klang erfordert die kollektive Beteiligung der anderen Instrumente. Während der Performance sind jedoch häufig Improvisationen zu hören, in denen jedes der Instrumente hervorgehoben wird. Hier sind das Können und die Sensibilität des Interpreten der Schlüssel zum Antrieb der Energie der Gruppe.

Ich fahre mit einem kurzen historischen Rahmen über den traditionellen Rhythmus von Bambuco Viejo fort, der mich zur Analyse seiner musikalischen Strukturen führte. Die Transkription eines bestimmten musikalischen Repertoires beinhaltet unweigerlich die Interpretation des Transkribierenden (Pinto 2001).

Das Ergebnis einer musikalischen Analyse durchläuft den Filter der Intersubjektivität des Forschers. Es ist abhängig vom Wissensstand und der Erfahrung, die man auf dem Fachgebiet hat; und es unterliegt dem Ziel, das mit der Transkription der Musik verfolgt wurde.

Dennoch kann eine Transkription, unabhängig von der verwendeten Schreibweise, eine Annäherung an einige der musikalischen Merkmale des Repertoires sein. In dieser Untersuchung sind die verschiedenen Transkriptionsmethoden, die zur Darstellung von Melodien und Rhythmen verwendet wurden, Annäherungen, mit denen ich die melodische Bewegung der Gesänge und der Marimba, die von jedem der Schlaginstrumente entwickelten, rhythmischen Muster und vor allem den zyklischen Charakter dieses Repertoires aufzeigen wollte.

Das Phänomen des Klangs ist ein Bestandteil der gesamten traditionellen Musikpraxis. Allerdings sind ihre Untersuchung und Analyse mit jedem der in der Forschung bearbeiteten Themen verwoben und führt uns zu einem umfassenden Verständnis der Marimba-Musik des kolumbianischen Pazifiks.

Ich habe den Vorschlag zur Analyse der musikalischen Strukturen in den Arbeiten von Nketia (1974), Kubik (1979), Pinto (2001) und Ferreira (2014) über afrikanische, afro-brasilianische und afro-uruguayische Repertoires gefestigt. So habe ich mich mit den folgenden Analysestrukturen befasst: elementary pulses; formale Zyklen; beat and of beat; time-line-pattern; cross-rhythm; Dehnbares Netz; Oral-Rhythmen. Ich habe die von Kubik (1979) für afrikanische Musik entwickelte Methode der rhythmischen Transkription angewandt, um das akustische Phänomen dieses traditionellen Rhythmus des kolumbianischen Pazifiks graphisch darzustellen und zu veranschaulichen.

Die musikalische Analyse hat mich dazu gebracht, über verschiedene Themen nachzudenken.

Flexibilität ist ein Konzept, das sich durch die traditionellen Repertoires des kolumbianischen Pazifiks zieht: rhythmische Flexibilität, melodische Flexibilität, Flexibilität in der musikalischen Struktur. So ermöglicht die Flexibilität eine kollektive Beteiligung an der musikalischen Performance, das Kollektiv entscheidet und jeder kann sich kreativ einbringen.

Der Körper mit all seinen Gesten ist das Kommunikationsmittel inmitten der Performance: Blicke, Lächeln, Atemzüge und andere Bewegungen übermitteln Botschaften, die die Entwicklung der musikalischen Praxis leiten.

Die Musik des kolumbianischen Pazifiks ist zyklisch. Ihre rhythmischen und melodischen Muster haben keinen starr festgelegten Anfang und kein starr festgelegtes Ende; sie werden ständig präsentiert und variiert. Aufgrund dieser ständigen Variationen ist der Begriff der Wiederholung nicht der geeignetste, um dieses Repertoire zu beschreiben, da sowohl die Rhythmen als auch die Melodien je nach den Fähigkeiten und der Subjektivität der einzelnen Musiker kreativ verändert werden.

Jeder Zyklus führt unmittelbar zu einem neuen, und so entfaltet sich die musikalische Darbietung. Ich schlage daher vor, die traditionellen pazifischen Repertoires in einem „spiralförmigen musikalischen Denken“ zu verorten, wobei musikalische Elemente ständig vorgestellt, variiert und „recycled“ (recycelt) werden (Nzewi 2009).

Zum Abschluss dieses Kapitels beschreibe ich die Rolle der Stimme: die ineinander verwobenen Melodien, die klanglichen Qualitäten und die Auswirkungen des kollektiven Singens auf die musikalische Praxis.

Auf diese Weise ergänzte das Verständnis der musikalischen Strukturen die Analyse des Marimba-Repertoires und ermöglichte es mir, die Verbindung zwischen der musikalischen Praxis und der Weltanschauung einer bestimmten Gemeinschaft zu untersuchen. Diese Verbindung verstärkt die Notwendigkeit, die Untersuchung der traditionellen Musik des kolumbianischen Pazifiks aus einer breiten, holistischen Perspektive anzugehen, die die Kontexte, Prozesse, Funktionen, Verwendungen und Transformationen, die diese musikalische Praxis umfasst, einschließt.

Viele andere Themen sind Gegenstand zukünftiger Forschung, wie z.B.: Musik und Tanz; vergleichende organologische Analysen zur Identifizierung der Einflüsse vom afrikanischen Kontinent, die sich in den Musikinstrumenten widerspiegeln; Formen der Übertragung der musikalischen Praxis an anderen Orten als dem Gebiet; die neuen Vorschläge, die in der Musikindustrie positioniert sind, neben vielen anderen Themen.

Es handelt sich um ein komplexes Thema, das für verschiedene Ansätze offenbleibt. Aus persönlicher Erfahrung stellte sich jedoch heraus, dass es

entscheidend war, sich auf die Gemeinschaft einzulassen, das Gebiet selbst zu erkunden, sich der Musik und den Maestras und Maestros mit allen Sinnen zu nähern und sich von jeder Erfahrung, mit der ich konfrontiert wurde, beeinflussen zu lassen.

Zweifellos hat mich die Feldarbeit zu tiefgreifenden Überlegungen und persönlichen Veränderungen geführt. Ich wurde mit verschiedenen Situationen konfrontiert, die mich dazu brachten, meine Rolle als Forscherin neu zu positionieren und mich zu fragen, inwieweit ich mich in meine Forschung einbringen sollte und wie ich einen wirklichen Beitrag leisten könnte, nicht nur für die akademische Welt, sondern, was noch wichtiger ist, einen Beitrag für die Gemeinschaften, die Maestras und Maestros, die ihr Wissen vertrauensvoll mit mir teilten.

Dies war eine der wichtigsten Errungenschaften der Forschung: die liebevolle Beziehung, die zu den Maestras und Maestros aufgebaut wurde. Sie sind gerne bereit, ihre Weisheit zu teilen, ihr Wissen und ihre Erfahrungen weiterzugeben. Ich meinerseits bin nicht nur aus berufsethischen Gründen, sondern auch wegen des in mich gesetzten Vertrauens ständig bemüht, ihre Großzügigkeit zurückzuzahlen.

Ich denke auch, dass es in der Musikwissenschaft dringend notwendig ist, Wege zu öffnen, die mehr und mehr von der Theorie zur Praxis führen, umso mehr, wenn wir Gemeinschaften in unsere Forschung einbeziehen. Von unserer Position als Forscherinnen und Forscher aus können wir Vermittler sein, die Gemeinschaften mit staatlichen Institutionen verbinden und Prozesse der Bewahrung, Verbreitung und des Schutzes von Praktiken und ihren Maestras und Maestros unterstützen.

Diese Untersuchung ist ein Beitrag zur Erhaltung der traditionellen Musik, aber vor allem eine Einladung, den kolumbianischen Pazifik, seine Gemeinden und seine Musik kennenzulernen. Nur die persönliche Erfahrung, das Spüren des Gebiets und die Öffnung für die „pluriversos“ (Pluriversen) (Escobar 2015), die dort existieren, ermöglichen es uns, betroffen zu sein und auch die Gemeinschaften, mit denen wir zu tun haben, zu beeinflussen. Dies kann neue, ehrlichere und sensiblere wissenschaftliche Ansätze darstellen.

INTRODUCCIÓN

Esta investigación es una invitación a encontrarnos; en un lugar, en un clima, con unas personas, una historia, con nuestros cuerpos, y, principalmente, encontrarnos con las músicas tradicionales de marimba. Yo, en mi papel de investigadora, narraré en palabras una experiencia incorporada que comenzó hace algunos años cuando me acerqué a las músicas tradicionales del Pacífico colombiano.

Poco a poco, esta experiencia me fue llevando a conocer el mundo paralelo que habita en el Pacífico, uno de los tantos mundos que cohabitan en el planeta. Lo fui conociendo de forma gradual, y este mundo me fue conociendo a mí, me fue abriendo puertas, una a la vez, con calma; con la misma calma que vive en cada maestro y maestra del Pacífico, con la calma que impone la naturaleza selvática del litoral y la calma que me ha exigido este proceso de aprendizaje.

Estos años de experiencias con las músicas de marimba del Pacífico sur colombiano me llevaron a diferentes lugares del mundo, no sólo al Pacífico. Cada lugar me permitió expandir mi conocimiento y sensibilidad, crecer personal e intelectualmente para poder comprender la complejidad del tema que había abordado; me permitió abrir gradualmente mi pensamiento para que pudieran entrar en mí sonidos, historias, leyendas, santos, espíritus, ancestros y demás seres que transitan la vida al lado de las comunidades del Pacífico.

Esta investigación me exigió adquirir conocimientos, madurar ideas y, principalmente, exigió que me encontrara conmigo misma, con mis temores, ansiedades, emociones, pensamientos, y la materialización de todo esto que es mi propio cuerpo, mi vida, pues, finalmente “vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que éste encarna. La existencia del hombre es corporal” (Le Breton 2002: 7).

Es así que estas reflexiones están íntimamente relacionadas a mi existencia y a la existencia de las personas que participaron en esta, la experiencia de estudiar las músicas tradicionales de marimba me permitió ‘reducir’ el mundo del Pacífico y cargarlo en mi propio cuerpo.

Mi sensibilidad, que se transformó a la par con el desarrollo de la investigación, me posibilitó un encuentro íntimo y directo con humanos y no-humanos (Escobar 2018); con espacios reales y surreales; con música, voces y cuerpos.

Al hablar de sensibilidad me refiero a la capacidad que tenemos los seres vivos para sentir el entorno y los seres que nos rodean, nuestras sensaciones hacia determinados estímulos, sean impactantes o sutiles, es decir, “entender por sensación la manera como algo me afecta y la vivencia de un estado de mí mismo”. (Merleau-Ponty 1993: 25).

Es por esto que esta investigación condensa un proceso que inició en el 2011, que evolucionó a lo largo del tiempo, me transformó y me ‘afectó’ hasta el punto de decir que mi ‘objeto de investigación’ habita en mí, hace parte de quien soy hoy y, finalmente, comparto esta vivencia de la música tradicional del Pacífico colombiano desde mi misma.

Desde el 2011, cuando inicié mis estudios de maestría en Brasil, comenzó mi acercamiento a las músicas tradicionales de marimba del Pacífico sur colombiano desde una visión analítica-intelectual; sin embargo, mi primer encuentro con estas músicas ocurrió muchos años antes, durante mi adolescencia.

Soy de la ciudad de Cali, Colombia, ciudad localizada en uno de los departamentos que hacen parte del Pacífico sur y que en la actualidad, por diversas situaciones sociales¹, alberga a una gran cantidad de personas provenientes de las comunidades del litoral del Pacífico colombiano; por esto, es posible escuchar en Cali las músicas tradicionales de marimba, así como también, acercarnos a las diferentes manifestaciones culturales que estas involucran: creencias espirituales, rituales, gastronomía, danzas, entre otras.

Sin saberlo, esos primeros encuentros en mi adolescencia marcarían profundamente el camino que comenzaría a recorrer varios años después.

Fue sólo hasta el año 2011, cuando inicié mi maestría en Etnomusicología en la Universidade Federal do Paraná, Brasil, que comencé rigurosamente el estudio y análisis musical del repertorio de marimba de chonta, para este momento, mi investigación se centró en realizar un análisis musical de uno de los ritmos representativos de la región: el currulao.

Mi trabajo etnográfico estuvo delimitado a la ciudad de Cali, con los músicos que provenían del Pacífico pero que en la actualidad vivían en esta ciudad; también, con músicos propiamente de Cali y algunos investigadores. El

¹ Estas situaciones sociales serán presentadas en profundidad más adelante en la investigación.

objetivo inicial de la investigación proponía trabajar con los músicos tradicionales del litoral, sin embargo, debido a una serie de complejas situaciones de orden social y político: atentados terroristas, enfrentamientos entre diferentes grupos armados, conflictos entre mafias, entre otra serie de situaciones, me fue imposible viajar hasta el litoral. Por este motivo tuve que re-pensar mi metodología y adaptarme a las condiciones que me ofrecía el entorno.

Pese a esto, el resultado de la investigación fue satisfactorio, logré profundizar en características musicales y presentar un resultado de análisis musical riguroso adoptando metodologías analíticas que se adecuaban a la naturaleza de la música.

Entre más estudiaba las músicas de marimba, más entendía que se trataba de un universo complejo, inmenso, que requeriría de mí una madurez intelectual y una sensibilidad que me permitieran acercarme a un territorio, a su comunidad y su música.

Al finalizar la investigación de la maestría entendí que una cantidad de puertas se estaban abriendo ante mí pero que en ese momento me resultaban imposibles de abarcar. Esas puertas me presentaban panoramas que iban desde elementos puramente musicales como ritmos, cantos e instrumentos; hasta creencias espirituales, rituales, conexiones entre música y territorio, danza, gastronomía, celebraciones religiosas y fúnebres, entre varias otras manifestaciones culturales.

Se me presentaron esas puertas, cada una con caminos diferentes, pero aún no estaba preparada personal e intelectualmente para involucrarme en la realidad del litoral del Pacífico; aún debía esperar algunos años más para poder llegar hasta su gente y para poder llegar hasta el maestro Pacho. Cada experiencia me fue preparando gradualmente para la próxima, poco a poco el Pacífico me comenzó a conocer y a aceptar, los caminos se comenzaron a abrir.

Cuando terminé la maestría en el 2013 regresé a Colombia, comencé a trabajar como profesora en la universidad donde realicé mis estudios de pregrado en música, la Universidad del Valle en Cali.

Gracias a mi trabajo etnográfico realizado durante la maestría, logré crear relaciones de amistad con varios músicos del Pacífico colombiano, entre estos, el maestro marimbero Hugo Candelario González, director de uno de los grupos

musicales de mayor reconocimiento a nivel nacional de músicas del Pacífico con un enfoque comercial.

A mi regreso a Cali, el maestro me propuso trabajar como manager de su grupo, el Grupo Bahía, oportunidad que acepté y desarrollé durante un poco más de dos años. Este encuentro con la música del Pacífico desde la óptica de la industria musical me permitió acercarme a otros tipos de lógicas, conocer otros intereses, escenarios y aprender un poco sobre estos temas. La participación en importantes mercados nacionales como el CIRCULART en Medellín, o el BOOM (Bogotá Music Market); y también en otros internacionales como el WOMEX, me llevó a adquirir experiencias en relación a la música del Pacífico, pero ahora desde la perspectiva del mercado musical.

Desde el 2013 hasta antes de iniciar mis estudios doctorales en Alemania, 2018, representé a la Universidad del Valle en el Comité Conceptual del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez.

Este festival, celebrado anualmente desde 1996 en la ciudad de Cali, congrega a agrupaciones musicales del Pacífico colombiano – norte y sur. Durante cinco días consecutivos, músicos tradicionales y también grupos que incursionan en nuevas propuestas se presentan ante un público que llega a ser de aproximadamente 130.000 asistentes por día². Así, este espacio congrega no sólo a la comunidad del Pacífico, sino también de Cali, de diferentes lugares de Colombia y del mundo.

El festival es una muestra de las músicas del Pacífico, principalmente, pero también involucra demás prácticas culturales como gastronomía, construcción de instrumentos musicales, bebidas tradicionales y artesanías. Durante los días del festival, se realiza una agenda académica en la que investigadores nacionales e internacionales discuten sobre temas enfocados a las músicas del Pacífico y también, sobre temas diversos que de una u otra forma se vinculan a estas.

La participación en el Comité Conceptual de este festival me permitió acercarme a instituciones gubernamentales y conocer políticas culturales que se desarrollan enfocadas a la preservación de las músicas del Pacífico colombiano. Esto me presentó aciertos y desaciertos que se han generado desde la

² Más información visitar: https://petronio.cali.gov.co/?page_id=80026

institucionalidad, llevándome a reflexionar sobre qué implica hablar de preservación de una práctica cultural y de qué forma se pueden compartir responsabilidades para lograr abarcarla desde sus diferentes dimensiones.

Cada una de estas experiencias: como investigadora, como manager y como representante del Comité Conceptual, me llevaron a comprender la práctica cultural desde tres ángulos diferentes. Así, los aprendizajes adquiridos nutrieron el resultado de esta investigación.

Estas experiencias previas, sin duda, fueron un valioso material como punto de partida para emprender esta investigación doctoral, sin embargo, fue sólo cuando llegué al territorio del Pacífico colombiano y expuse directamente mi cuerpo para aprender al lado de los maestros y maestras que muchas informaciones cobraron sentido, así como mi sensibilidad se expandió hacia una 'nueva' concepción del mundo.

A partir de las experiencias previas, más, cada vivencia adquirida durante la realización del trabajo de campo y el crecimiento intelectual adquirido durante el doctorado logré consolidar los objetivos de la investigación.

Así, el objetivo de la investigación consistió en analizar de manera holística las músicas tradicionales del Pacífico sur colombiano a partir de una experiencia corporal.

Para conseguir este objetivo fue necesario indagar en torno a diferentes conceptos que guiaron la disertación: territorio, cuerpo, mimesis, performance, oralidad, memoria, práctica cultural intangible. Así mismo, realicé una búsqueda bibliográfica que me permitiera contextualizar desde una perspectiva geográfica, histórica y social al Pacífico colombiano y las músicas tradicionales. Con esta revisión bibliográfica también consolidé la metodología de investigación y de análisis musical con el cual abordé el estudio de las estructuras musicales del ritmo del Bambuco Viejo.

La hipótesis trazada para la investigación fue que la comprensión y el análisis de las músicas tradicionales del Pacífico colombiano y el universo que esta práctica involucra es transmitido y adquirido a través del cuerpo. De esta forma, su aprendizaje es indisociable de sus significados y valores.

En una etapa inicial de la investigación me había propuesto dar respuesta a un interrogante que me había formulado: ¿de qué forma analizar el repertorio musical tradicional del Pacífico colombiano? Sin embargo, los interrogantes que

trazaron una ruta para la investigación surgieron directamente en campo, esto es, cuando llegué por primera vez a realizar mi trabajo etnográfico.

Surgieron bastantes interrogantes, algunos de ellos fueron: ¿cómo se transmiten las músicas tradicionales del Pacífico colombiano? ¿De qué forma se aprende esta práctica musical? ¿Qué relación existe entre música y territorio? ¿Cómo se preserva una práctica cultural de carácter intangible? ¿Cómo involucrar mi cuerpo en una práctica cultural? ¿Hasta qué punto mi sensibilidad puede participar en la construcción del conocimiento científico? ¿Cómo acercarme a comunidades que durante siglos han sido vulneradas sin que se sientan invadidas?

Estos interrogantes se transformaron en objetivos que fueron conduciendo el recorrido del texto y encontraron respuesta a lo largo de los capítulos.

La investigación se encuentra estructurada en cinco capítulos en los que traigo a discusión las ‘epistemologías locales’ (Oslender 2011); el referencial teórico investigado y mis reflexiones personales.

Para presentar las epistemologías locales utilicé fragmentos de entrevistas en los que transcribo, lo más fiel posible, las conversaciones con cada una de las personas que se involucraron en la investigación.

Con el material bibliográfico consultado procuré abarcar de manera amplia diferentes enfoques: musicológicos, etnomusicológicos, históricos, antropológicos, sociológicos, filosóficos, pedagógicos. De esta forma logré consolidar un marco teórico transdisciplinar que nutrió el diálogo.

Mis reflexiones estuvieron direccionadas hacia el referencial teórico estudiado, hacia mis experiencias en campo que expongo a través de las notas de campo, mis intuiciones y percepciones sobre cada etapa de la investigación.

Cabe resaltar que la bibliografía sobre las músicas tradicionales del Pacífico colombiano es poca. La mayoría de autores que trabajan en relación al Pacífico encaminan sus investigaciones desde perspectivas antropológicas, históricas y sociales y, de alguna forma, traen a discusión temas que se vinculan a la música. Los estudios musicológicos sobre estos repertorios aún son pocos, lo que incita aún más a fortalecer su investigación.

El primer capítulo se titula ‘Encuentros’. Inicio presentando el territorio del Pacífico colombiano. A través de las palabras busqué exteriorizar cada una de

las percepciones vividas cuando llegué por primera vez al Pacífico colombiano en el 2014, así, no sólo describo un lugar geográfico – Guapi – sino que procuro que el lector pueda transportarse e imaginarse este espacio. Presento también a las personas que conocí y que participaron en la investigación.

Discuto en relación a las diferentes formas de habitar el mundo y, cómo las comunidades que se asientan en lugares lejanos de las grandes urbes han logrado permanecer en conexión con el entorno que los rodea (Le Breton 2002).

También, propongo una discusión sobre el concepto ‘territorio’, ampliamente utilizado en Colombia no solo por las comunidades rurales sino también por las instituciones gubernamentales. Así, hago una disertación apoyándome en referentes teóricos como Arturo Escobar (2015), Carlos Walter Porto-Gonçalves (2009), Anibal Quijano (1992), Ana Maria Arango (2014), Ulrich Oslender (2011), entre otros, más las entrevistas recopiladas en campo.

Este concepto nos remite a una discusión en torno de las luchas territoriales como oposición al mundo ‘moderno-colonial’ (Gonçalves 2009). A su vez, esta lucha territorial significa una defensa a las distintas formas de comprender el mundo, esto es, la ontología relacional (Escobar 2018; PCN 2012) y, también, una defensa de saberes que han sido invisibilizados durante siglos (Quijano 1992; Tylor 2008; Escobar 2013; Mignolo 2012).

Posterior a esto, la discusión sobre el concepto territorio nos introduce en una contextualización geográfica, histórica y social del Pacífico colombiano.

Desde una perspectiva histórica propongo una discusión consolidada en referentes teóricos que ahondan sobre el periodo de colonización en Colombia, la trata de africanos esclavizados, sus lugares de asentamiento, procedencia y mecanismos de resistencia (Diaz 2010; Arocha y Friedeman 1986; Friedeman 2007; Motta 2005; Hoffman, Mosquera y Pardo 2002; Oslender 2011).

El estudio del contexto histórico nos posibilita una comprensión de la actual situación social del Pacífico colombiano, las permanentes luchas y las complejas condiciones que atraviesa el territorio (González 2014). Para abordar este panorama social construí un diálogo con la información teórica investigada y también con mis experiencias al estar en el Pacífico y sentirme bajo una constante amenaza.

Posterior a esta contextualización presento a los maestros con quienes realicé mi proceso de aprendizaje de música tradicional: los maestros Francisco

(Pacho) y Genaro Torres. Hablo sobre ellos, el lugar en donde viven, los oficios a los que se dedican y su forma de habitar y concebir el territorio.

Finalmente, en este primer capítulo, abordo las cuestiones metodológicas que guiaron el desarrollo de la investigación. Presento el concepto de 'conocimiento sensible' – *sensuous knowledge* – propuesto por la musicóloga Graeff (2018) como siendo una guía en mi proceso de investigación donde pudiera dar cabida a las reflexiones teóricas y también a mi carga subjetiva, percepciones e impresiones (Merleau-Ponty 1993).

Con esta guía clara adopté a la etnografía como metodología de investigación. Presento un diálogo entre diferentes teóricos que han implementado a la etnografía para sus investigaciones, tanto musicológicas como desde diferentes disciplinas y, a partir de sus experiencias consolidé mi trabajo de campo.

El segundo capítulo se titula “Música y territorio”. En este capítulo presento mi percepción en torno al territorio y su conexión con la música. Esto parte no de una traducción de lo observado sino de una metamorfosis (Ingold 2002) que me llevó a procesos de transformación profesional y personal a través de mi objeto de estudio.

Con un propósito netamente metodológico, que me permitiera dar claridad a las ideas, hice una división entre territorio geográfico y colectivo por un lado y, territorio espiritual por otro. Pero, aclaro que el concepto territorio abarca dimensiones tanto físicas como espirituales, no desvincula sus elementos, al contrario, justamente los integra bajo un mismo nivel.

Como referencial teórico traje a discusión investigadores que han trabajado específicamente sobre el Pacífico colombiano desde diferentes áreas disciplinares. También, investigadores que desde sus diferentes objetos de estudio, han trabajado el concepto de territorio y medio ambiente (Ingold 2002) y lo vinculan a repertorios musicales.

Para comprender de qué manera se relaciona el territorio con la música, partí de presentar la relación de inter-existencia (PCN 2012) que se construye entre cada uno de los elementos que hacen parte del territorio: individuos, ecosistemas, espíritus, ancestros, santos. Cada uno indisociable del otro, en una conexión de inter-dependencia (Ibid. 2012).

Uno de los temas discutidos en este capítulo es la relación entre territorio-agua-música. El Pacífico colombiano, por sus condiciones geográficas, se encuentra rodeado de agua, esto ha sido determinante para la construcción de las relaciones sociales, el desarrollo de las comunidades y las prácticas culturales. Por esta estrecha conexión con el agua, se ha propuesto el concepto de 'epistemologías acuáticas locales' (Oslender 2008) para referirse a los saberes que se construyen entre los individuos y cada uno de los fenómenos naturales en los que el agua toma presencia.

Esta conexión entre territorio-agua-música se manifiesta en las características físicas de los instrumentos musicales. Por esto, dentro de este apartado describo detalladamente cada uno de los instrumentos que hacen parte del formato tradicional de marimba de chonta: bombos, cununos, guasás y marimba, tomando como fuente primaria los saberes de los maestros y maestras.

A partir de esta discusión introduzco el concepto de 'acustemología' de Feld (2013) para hacer referencia a las epistemologías que se vinculan a la acústica y de qué manera las percibo en el Pacífico colombiano.

Al abordar el territorio espiritual creo un diálogo encaminado hacia la cosmovisión de las comunidades del Pacífico. Parto de una contextualización histórica del catolicismo en la región, sus transformaciones y procesos de re-invencción permeados por tradiciones africanas que llegaron durante el periodo de la colonización.

Así, discuto desde una perspectiva histórica (Friedeman 2007; Miñana 1997; Motta 2005; Oslender 2008; Portes 2009) pero también, aterrizada al momento actual, tomando como referencia mis experiencias en campo y entrevistas realizadas. Cada uno de los rituales que describo nos evidencian las 'huellas de africanía' (Motta 2005) presentes en la cosmovisión del Pacífico colombiano.

En el tercer capítulo titulado "Transmisión de una Práctica: Cuerpo, voz, mimesis y performance" discuto sobre los procesos de transmisión de las músicas tradicionales del Pacífico sur colombiano. Para esto abordo el concepto de cuerpo como siendo introductorio a mi experiencia corpórea de aprender música al lado del maestro Pacho.

En esta discusión presento algunas reflexiones desde la fenomenología de Merleau-Ponty (1993) en donde se propone a la experiencia corporal como

siendo una real existencia en el mundo. Sugiero entonces una concepción del cuerpo de manera indiscernible del mundo que lo rodea (Le Breton 2002) y, de esta manera, abordé mi experiencia de aprendizaje.

Posterior a introducir el concepto de cuerpo presento mi experiencia de aprendizaje con el maestro Pacho. Hago un relato sobre las dos herramientas pedagógicas que él me proporcionó y cada una de las reflexiones que esto generó en mí. Así, la comunicación establecida entre el maestro y yo dependió exclusivamente de nuestros cuerpos, gestos e imitación, esto es, de procesos miméticos (Wulf 2016).

El concepto de mimesis me condujo a indagar en torno a los rituales, sus formas de representación, implicaciones trascendentales para los individuos y las comunidades y, las estrategias de preservación y continuidad.

Así, discuto sobre la mimesis como un mecanismo de preservación de prácticas culturales e introduzco el concepto de oralidad como complemento a esta transferencia de saberes.

De esta forma propongo que los saberes orales-corporales adquieren una fuerte carga política al ser mecanismos de resistencia frente a los sistemas hegemónicos que los han considerado, incluso, como inexistentes (De Sousa Santos 2007).

Partiendo de la mimesis y los saberes que se portan y se transmiten en y hacia el cuerpo abordo una reflexión en torno a los estudios del performance y performances ritual.

En el Pacífico colombiano, en muchas ocasiones, un performance que no está necesariamente vinculado a algún tipo de celebración espiritual conduce de igual forma a momentos trascendentales y de profunda conexión. Así, independientemente de la intención que tenga el performance, el vínculo con la dimensión espiritual es indisociable a la práctica cultural.

En un performance, el cuerpo porta, transmite e instituye saberes y emociones (Leda 2003); conduce y es conducido a estados alterados de la realidad; así, la experiencia corporal garantiza la continuidad y preservación del performance.

El estudio del performance dialoga entonces con el cuerpo y la oralidad y, a su vez, este abordaje se encamina hacia una visión crítica de los modelos academicistas tradicionales que han invalidado el conocimiento que se porta y

se transmite gracias al cuerpo y a las memorias. Esto ha generado el fin de epistemologías en diferentes lugares del mundo, en palabras de Conquergood (2002), un “epistemicidio”.

En el Pacífico colombiano, el performance exterioriza las epistemologías que han sido portadas en las memorias y se aprenden y transforman en cada nuevo performance gracias a la participación colectiva. Por esto, su estudio nos abre camino a una forma de conocimiento que se torna efectiva gracias a la gestualidad del cuerpo (Merleau-Ponty 1993) y a la voz de la oralidad (Leda 2003; Zumthor 2002)

En el cuarto capítulo, “Música, Memoria y Patrimonio”, elaboro una discusión en torno al proceso de patrimonialización de las ‘Músicas de Marimba y Cantos Tradicionales del Pacífico sur Colombiano’ título otorgado para dicho proceso en el 2010. Discuto sobre el reconocimiento a su ‘función social’, lo cual implicó una comprensión amplia de las músicas tradicionales como agente participativo de la sociedad.

Analizo el papel desempeñado por maestros y maestras – ‘autoridades’ (Aubert 2007) para la preservación y difusión de la práctica; también, examino las fortalezas y amenazas que ha generado el hacer parte del patrimonio intangible y reflexiono sobre los aciertos y desaciertos a los que ha conducido este reconocimiento.

Esta discusión la entrelazo con el abordaje de conceptos como tangible e intangible (Pinto 2018; Fonseca 2003; Graeff 2014; Munjeri 2004; Taylor 2008) y las implicaciones de cada uno de estos cuando se trata de consolidar medidas de preservación.

El estudio de los conceptos tangible versus intangible nos conduce hacia una reflexión sobre las prácticas culturales que han sido legitimadas ante el mundo – tangibles – y las que han permanecido ocultas y desvirtuadas – intangibles. Esto evidencia el privilegio de los países del ‘Primer mundo’ con obras arquitectónicas patrimonializadas como catedrales, templos, edificaciones, entre otras; sobre las prácticas culturales de países ‘subdesarrollados’ por tratarse de saberes que se preservan gracias a la oralidad y a la memoria (Agakawa and Smith 2009; Bouchenaki 2004; Graeff 2014; Taylor 2008).

Una temática que hace parte de esta discusión es la música como patrimonio intangible: músicas denominadas ‘cultas’ versus músicas tradicionales; músicas registradas materialmente en partituras y músicas preservadas, igualmente, a través de la memoria por tradición oral (Pinto 2018; Graeff 2014).

De esta forma analizo cuáles medidas y metodologías de preservación resultan adecuadas cuando se habla de música como patrimonio intangible, específicamente, qué medidas se ajustan a la naturaleza de las músicas tradicionales del Pacífico colombiano.

El concepto de memoria nutre este diálogo sobre la música como patrimonio intangible. Lo relaciono con los procesos de migración que enfrentan las comunidades del Pacífico colombiano por diversas situaciones sociales. Así, portada en la memoria, la práctica cultural también migra (Graeff 2014; Taylor 2008) y llega a diferentes lugares de Colombia y el mundo provocando transformaciones en el proceso de transmisión.

A partir de la literatura estudiada y mi experiencia en campo propongo una serie de medidas de salvaguardia aterrizadas a las necesidades y realidades del Pacífico colombiano y a las músicas tradicionales de marimba. En cuatro medidas sintetizo los diferentes frentes que considero se deben abarcar en el proceso de salvaguardia y sobre cada uno de estos propongo acciones concretas para su realización.

En el quinto capítulo titulado ‘Bambuco Viejo’ realizo un análisis musical para este ritmo tradicional.

Inicio con una presentación de diferentes metodologías de análisis que se han implementado en repertorios musicales de matrices africanas en diversos lugares del mundo: Pinto (2001); Ferreira (2014); Graeff (2016); Kubik (1994); Nketia (1974); Nzewi (2009); Santana (2018), entre otros. Estos trajeron significativos aportes para el análisis del Bambuco Viejo.

Nzewi (2009) propone un abordaje holístico para el estudio de las músicas indígenas africanas. Aquí, los instrumentos tradicionales son concebidos de igual forma que los integrantes de una familia: madre, padre, hermanos, bebés. Adopto esta propuesta y realizo una adaptación para el formato tradicional de marimba de chonta tomando como referencia estos parámetros analíticos.

Continúo con un breve marco histórico sobre el ritmo tradicional del Bambuco Viejo que me condujo al análisis de sus estructuras musicales.

La propuesta de análisis para las estructuras musicales la consolidé en los trabajos realizados por Nketia (1974), Kubik (1979), Pinto (2001) y Ferreira (2014) sobre repertorios africanos, afro-brasileros y afro-uruguayos. Así, abordé las siguientes estructuras de análisis: elementary pulses; ciclos formales; beat and of beat; time-line-pattern; cross-rhythm; red flexible de la trama; oralidades del ritmo.

Implementé la metodología de transcripción rítmica creada por Kubik (1979) para músicas africanas con el propósito de graficar y traer a un plano visual el fenómeno acústico de este ritmo tradicional del Pacífico colombiano.

Este análisis me condujo hacia una reflexión en torno al pensamiento cíclico y en espiral de la música tradicional del Pacífico y construyo un diálogo con ideas de Pinto (2001), Ferreira (2013), Graeff (2016) y Nzewi (2009) sobre este asunto.

Concluyo este capítulo describiendo el papel desarrollado por la voz: las melodías entrelazadas, las cualidades sonoras y las implicaciones del canto colectivo en la práctica musical.

De esta forma, la comprensión de las estructuras musicales complementó el análisis de los repertorios de marimba y me permitió indagar en torno al vínculo que existe entre la práctica musical y la cosmovisión de una comunidad en particular. Este vínculo refuerza la necesidad de abordar el estudio de las músicas tradicionales del Pacífico colombiano desde una perspectiva amplia, holística, que dé cabida a los contextos, procesos, funciones, usos y transformaciones que engloba esta práctica musical.

Las reflexiones que presento en este texto son el resultado de un trabajo de introspección que discurre entre el diálogo de maestros, maestras, teóricos y cada una de mis experiencias vividas en el Pacífico colombiano y demás lugares que de una o otra forma afectaron y transformaron mi percepción del mundo y, claramente, el resultado de esta investigación.

Así, pretendo que los lectores conozcan un poco sobre las músicas tradicionales del Pacífico sur colombiano y las diferentes dimensiones que se interceptan en un performance, pues, más allá de presentarnos un fenómeno sonoro, las músicas de marimba abren puertas hacia universos complejos que,

finalmente, sólo a través de la sensibilidad y la experiencia corporal pueden ser descubiertos.

I CAPÍTULO – ENCUENTROS

1. Primer viaje

Pese a los temores que existen por la cantidad de conflictos que se presentan diariamente en el Pacífico colombiano, en el 2014 llegué al municipio de Guapi, en el departamento del Cauca. El acceso al litoral Pacífico siempre ha sido difícil, la infraestructura es precaria y existen pocas vías terrestres, incluso muchos municipios hoy en día permanecen aislados del interior de Colombia por la inexistencia de vías de comunicación.

Ese es el caso de Guapi. No existe ninguna carretera que conecte a Guapi o a cualquier otro municipio de la costa del Pacífico en el departamento del Cauca con el interior de Colombia. Llegar hasta estos lugares se puede hacer únicamente vía aérea o marítima³.

El Pacífico está ubicado en la costa occidental colombiana; al realizar el trayecto por vía aérea es necesario sobrevolar la cordillera de los Andes, su ramificación occidental.⁴ Esta ramificación presenta una cadena de montañas cubierta por la selva húmeda tropical; desde la avioneta es posible ver como hoy en día aún se preservan extensos terrenos de bosques, y cómo los ríos recorren las montañas en formas laberínticas, en algunos puntos los ríos se encuentran provocando aguas caudalosas, y en otros puntos parece que desaparecieran cubiertos por la selva virgen.

³Existe una sola empresa aérea – Satena – que realiza un vuelo diario Cali-Guapi-Cali en pequeñas avionetas; otra forma de llegar es por el mar, se toma primero un bus que sale desde Cali hasta el puerto de Buenaventura en el estado de Valle del Cauca y ahí se toma una lancha que realiza el trayecto Buenaventura-Guapi. Las lanchas rápidas tardan aproximadamente cuatro horas, si el trayecto se realiza en barcos puede tardar 12 horas, desde las 18 hasta las 6 horas. Yo realicé este viaje en avioneta.

⁴ La cordillera de los Andes se extiende por el continente Sur Americano. Exactamente inicia al sur en Tierra del Fuego, Argentina, hasta la región norte en Venezuela. Recorre el continente paralelo al océano Pacífico. Al llegar a Colombia se divide en tres ramificaciones: occidental, central y oriental; esto genera una variada geografía con climas y condiciones meteorológicas complejas y únicas en el planeta.



Fotografía del archivo de la investigadora. Vista aérea del Pacífico sur colombiano, departamento del Cauca. 13.01.2020.

Durante el trayecto en avioneta desde la ciudad de Cali, existe un punto exacto en el que se siente una fuerte turbulencia, esto ocurre cuando el viento proveniente del océano Pacífico entra en contacto con la avioneta en la parte más alta de la cordillera, es inevitable no sentir un poco de temor, pero está dentro de la normalidad del viaje. Al llegar se aterriza en el pequeño aeropuerto de Juan Casiano Solís, el aeropuerto del municipio de Guapi⁵.

Desde el momento en el que uno sale de la avioneta y pisa el territorio del Pacífico se puede sentir cómo la humedad de la selva tropical cubre cada parte del cuerpo, inmediatamente la piel se humedece, el aire caliente y húmedo entra por los pulmones. Para mí es una sensación agradable, parece que una fina

⁵ Diariamente llegan colombianos y extranjeros a Guapi, no necesariamente para pasar una temporada en este lugar, sino, porque hace parte de la ruta para llegar hasta la Isla Gorgona, una isla montañosa, rodeada por aguas cristalinas que alberga a una cantidad de especies, especialmente serpientes y tiburones. Por esto, Isla Gorgona es frecuentada durante todo el año por biólogos, buzos y turistas aventureros.

capa de agua tibia cubre todo el cuerpo, es un primer encuentro directo con el agua. Desde ese momento cada sensación es diferente: caminar se siente diferente respirar se siente diferente.

En el municipio de Guapi no hay automóviles, por este motivo inmediatamente al salir del aeropuerto se encuentran personas que conducen las “moto-taxis”, vehículos que han sido adaptados para transportar a las personas dentro del municipio. Vistos desde su parte delantera, estas moto-taxis son iguales a una moto, pero en su parte trasera, tienen una especie de ‘cabina’ cubierta que se le ha adaptado para poder transportar a tres pasajeros con sus equipajes. Los motores de las moto-taxis producen un fuerte sonido y, al haber tantas en Guapi, por momentos el sonido no permite escuchar las voces de las personas.

Para esta, mi primera experiencia en Guapi (2014), viajé junto con la señora Aura Elena González Sevillano, más conocida como Maye, hermana del maestro marimbero Hugo Candelario y líder comunitaria de Guapi. Maye ha liderado a lo largo de los años innumerables proyectos con la comunidad Guapireña, esto, le ha permitido ser merecedora de reconocimiento y respeto al interior de la región. Gracias a este reconocimiento, y también por pertenecer a la familia González Sevillano, Maye mantiene una relación cercana y fraterna con gran cantidad de maestros y maestras de música tradicional, quienes sienten un profundo aprecio por ella y su labor⁶.

⁶ Para este primer viaje yo no tenía la intención de realizar un trabajo etnográfico como tal, no tenía programadas entrevistas ni me había trazado unos objetivos específicos; mi intención era llegar al litoral, encontrarme con su gente, conversar con ellos, y si se presentaba la oportunidad aprender y tocar junto con las maestras y maestros las músicas de marimba.



Fotografía del archivo de la investigadora. Aura Elena González Sevillano. Guapi-Cauca.08.03.2019.

Maye y yo nos hospedamos en su casa, una antigua casa de madera ubicada frente al río Guapi. A pesar de este paisaje selvático que rodea a Guapi y su cercanía con el río, el municipio es efervescente. En sus estrechas calles se encuentran vendedores de pescado, frutas, dulces; comerciantes de mercancías que llegan del interior del país: ropa, zapatos, carteras, juguetes infantiles; en el río atracan barcos que vienen cargados de madera y cemento para la construcción o cualquier otro tipo de mercancía. Durante todo el día y casi toda la noche, los bares, uno al lado del otro, dejan sonar sus potentes equipos de sonido con música como salsa, merengue, vallenato, (narco)corridos mexicanos⁷, baladas, reguetón, entre muchos otros ritmos. Es difícil encontrar momentos de silencio en Guapi, “el pueblo”, como sus habitantes le dicen, permanece en movimiento.

⁷ Los narco corridos mexicanos, muy escuchados en Colombia al igual que los grupos de mariachis, son canciones en donde las letras narran la vida cotidiana de los mafiosos mexicanos, sus negocios, su vida sentimental y sus historias violentas de muertes y enfrentamientos con la policía y otros grupos de mafia.



Fotografía del archivo de la investigadora. Guapi, Cauca. 14.01.2020.

Debido a la constante sensación de alerta y a la violencia permanente del territorio, durante mi estadía en Guapi siempre debo tomar una cantidad de cuidados y precauciones para evitar problemas. Evito salir sola a las calles, siempre lo hago en compañía de Maye, o de los maestros y maestras cercanos a la familia González. A pesar de esta situación, que en muchas ocasiones me dificulta llegar hasta ciertos lugares, cuento también con una gran ventaja pues, dentro de la casa de Maye funciona la escuela de música tradicional de marimba “Tejiendo Saberes”, liderada por la maestra cantadora Ruth Maryen Valencia, más conocida como Nany; por esto, todos los días a partir de las 14 horas, la casa se llena de músicos de diferentes generaciones, desde niños y niñas hasta maestras cantadoras que imparten sus saberes a las nuevas generaciones. Pese a la efervescencia del pueblo, todos los días en la casa de la familia González se escuchan los cantos, la marimba y los tambores.



Fotografía del archivo de la investigadora. Maestra Nany.07.03.2019.



Fotografía del archivo de la investigadora. Escuela Tejiendo Saberes de Guapi.06.03.2019.

Al llegar a Guapi y hablar de música, inmediatamente las personas nombran a la Familia de los Torres. Por generaciones en esta familia han nacido

maestros de maestros: bisabuelos, abuelos, hijos y nietos se han ganado el reconocimiento regional y nacional; músicos, marimberos, percusionistas, cantadores y cantadoras todos con el apellido Torres. Muchos de ellos han muerto, como el caso del reconocido maestro José Antonio Torres, más conocido como Gualajo quien falleció en el año 2018; muchos otros se han ido del litoral del Pacífico buscando mejores oportunidades de vida en el interior de Colombia, y solamente dos hermanos permanecen en la casa, el maestro Francisco y el maestro Genaro.

La casa de la Familia de los Torres hace parte del municipio de Guapi pero no está localizada en el interior del pueblo sino en la vereda Sansón⁸; para llegar hasta ella es necesario hacer un corto viaje que puede durar entre 10 y 15 minutos en lancha por el río. Desde hacía varios años yo tenía un gran deseo de conocer a la familia de los Torres y conocer su casa; durante mi primer viaje a Guapi esto no sucedió. Hice varios viajes cortos por otras veredas, todos por el río, acompañando a Maye quien me quería presentar al equipo que lidera en la empresa comunitaria “Ríos Unidos”⁹.

Conocí varios lugares y personas. Por primera vez me acercaba a comunidades que desarrollan sus vidas en armonía con los ritmos que impone la naturaleza: los niveles del mar determinan las actividades económicas como la pesca, la recolección de mariscos, el comercio; las lluvias fijan los momentos de siembra y recolección; las fases de la luna sugieren el momento apropiado para cortar árboles que serán transformados en instrumentos musicales.

Las señales de la naturaleza son entendidas por las personas del litoral, sus vidas han transcurrido siempre en conexión con el territorio. A diferencia de la vida en las ciudades, donde el pensamiento individualista ha creado seres aislados de los demás e incluso aislados de sí mismos, en el Pacífico colombiano los individuos aún permanecen en conexión con el territorio que los rodea.

⁸ La vereda Sansón, al igual que muchas otras veredas del municipio de Guapi, están localizadas en las márgenes del río Guapi, para llegar hasta estos lugares es necesario ir en lancha o canoas a través del río o, adentrarse en la selva y caminar entre trochas.

⁹ El proyecto – “Ríos Unidos” – liderado por Maye y un grupo de mujeres cuenta con una trayectoria de 20 años, cada una representa a una comunidad localizada en veredas de pequeños ríos que se desprenden del río Guapi. Las mujeres siembran, cosechan y transforman sus cosechas en productos medicinales, de aseo como shampoo, jabón, tratamientos capilares, entre otros. También venden pan, arroz, entre otra serie de alimentos. Todo esto se logra con el trabajo constante de investigación y experimentación.

En las sociedades tradicionales, de composición holística, comunitaria, en las que el individuo es indiscernible, el cuerpo no es objeto de una escisión y el hombre se confunde con el cosmos, la naturaleza, la comunidad. En estas sociedades las representaciones del cuerpo son, efectivamente, representaciones del hombre, de la persona. La imagen del cuerpo es una imagen de sí mismos, nutrida por las materias primas que componen la naturaleza, el cosmos, en una suerte de indiferenciación. (Le Breton, 2002: 22)

En esta visión holística del mundo el cuerpo de cada individuo se confunde con el cuerpo del mundo al cual pertenece; sus ritmos de vida están en sintonía con los ritmos de la naturaleza; se desarrollan las tareas cotidianas de forma colectiva: la siembra, la pesca, la recolección, todo se hace en grupo. Para algunas comunidades del Pacífico colombiano el mundo hace parte del cuerpo de sus habitantes y, el territorio existe gracias a los cuerpos de estas personas, quienes lo escuchan y respetan.

Cada elemento físico que integra la geografía del Pacífico: selva, ríos, humedad, lluvias, mar, nutre al cuerpo y a la esencia de las personas del litoral, pero como veremos más adelante, los elementos no físicos también determinan la construcción del ser en el Pacífico colombiano.

Aunque pasé frente a la casa de la Familia de los Torres, en el 2014 no logré conocer a los maestros. Sin embargo, todos los días pude estar en los ensayos de la escuela “Tejiendo Saberes de Guapi”, pude escuchar a las maestras cantadoras, escuchar sus cantos. Comencé así a entender la forma en la que transmitían sus saberes a los más jóvenes. De la misma forma escuché a marimberos y percusionistas: todos aprendían y transmitían simultáneamente, y ese aprendizaje ocurría a través de sus cuerpos y voces.

Por algunos momentos pude tocar con ellos, me enseñaron patrones básicos de percusión o toques en la marimba que yo repetía. Mi experiencia previa de investigación durante la maestría me permitió llegar con algunas bases musicales que me ayudaron a involucrarme en los momentos de ensayo de la escuela.

El primer viaje del 2014 fue, por lo tanto, un primer acercamiento aún muy superficial a la música desde su territorio. Sin embargo, poco a poco me fui acercando a personas, contextos y realidades que me hicieron entender lo complejo que es hablar sobre la música tradicional del Pacífico y el cuidado que se debe tener, pues en ese universo sonoro intervienen, además de sonidos,

creencias, espacios y seres con los que no había tenido ningún tipo de contacto previo. Con este primer encuentro se abrieron puertas para los viajes que continuarían años después. Yo recién comenzaba a comprender el territorio.

1.1 Encuentro con el territorio: El Pacífico colombiano

Para referirme a la región del Pacífico colombiano empleo el término de territorio. Este término es frecuentemente empleado por las personas al interior de las comunidades; de igual forma, es un término utilizado en las organizaciones gubernamentales en Colombia (Ministerios, alcaldías, gobernaciones, entre otros); también, en la actualidad, diferentes investigadores como Arturo Escobar (2015), Carlos Walter Porto-Gonçalves (2009), Anibal Quijano (1992), Ana Maria Arango (2014), Ulrich Oslender (2011) entre otros, abordan el concepto de territorio e indagan en él a partir de las comunidades que investigan.

Siendo así, territorio, y en este caso particular el territorio del Pacífico colombiano, hace referencia a una región geográfica, física, delimitada por fronteras terrestres, con características peculiares en su fauna y flora. Al mismo tiempo, comprender el significado de territorio implica expandir nuestra visión más allá de estos elementos físicos, pues entran en juego gran cantidad de redes e interconexiones que sobrepasan el aspecto tangible, es decir, territorio también implica el vínculo que las comunidades crean entre el espacio material y el espacio extra-físico, entre el mundo 'real' y el 'trascendental'.

Mientras que el espacio material y 'real' está formado por todo aquello que vemos y palpamos: ríos, árboles, casas, canoas, esteros, mangles, entre otros; el espacio extra-físico y 'trascendental' nos conduce a las relaciones que las comunidades han creado con su entorno: la relación que existe entre la comunidad y los ríos; entre las actividades económicas y los ritmos impuestos por la naturaleza; entre los saberes tradicionales y las formas de transmisión; entre cada una de las personas que habitan la región y su conexión espiritual con ancestros, santos y espíritus. "Territorio" es una compleja red de

interrelaciones que se teje de forma orgánica entre dos entes: espacio tangible - espacio intangible.

Sin embargo, esta interrelación entre personas y territorios, pese a existir desde siglos atrás, ha tenido que enfrentar numerosas luchas: las comunidades afro e indígenas en Colombia y en América Latina viven en una constante batalla de defensa del territorio.

Algunas organizaciones de comunidades negras en Colombia ubican temporalmente el momento de defensa del territorio desde el periodo de colonización, 500 años atrás. En la actualidad esa lucha continúa, ahora impuesta por las lógicas del sistema capitalista: empleo de tierras para monocultivos, construcción de hidroeléctricas, minería, entre otras. La organización 'Proceso de Comunidades Negras' (PCN) afirma:

Las comunidades negras hemos construido históricamente, durante 500 años, territorios ancestrales a partir de las luchas de nuestros ancestros por librarse de la esclavitud y manteniendo la memoria recreada por la gente negra traída del África. En estos territorios hemos recreado nuestras culturas, hemos resignificado nuestras creencias, hemos logrado la reproducción de nuestras vidas. (PCN *apud*. Escobar 2015)

Han sido siglos de defensa del territorio, de defensa de la memoria de los grupos de africanos que llegaron para ser esclavizados en Colombia; esto, ha traído algunos resultados positivos como lo fue la implementación de la Ley 70 en 1993. Entre sus principales aspectos:

Reconoce a las comunidades negras de Colombia como grupo étnico con derechos colectivos a sus territorios y a su identidad cultural; identifica aquellos asentamientos ancestrales que han mantenido ocupación colectiva, y crea los mecanismos para la titulación colectiva de dichos territorios; establece parámetros para el uso de los territorios y la protección del medio ambiente, de acuerdo a las prácticas tradicionales de agricultura, caza y pesca, minería artesanal, y otras; crea mecanismos para la protección y desarrollo de la identidad cultural de las comunidades; y compromete al estado a adoptar medidas para garantizarle a las comunidades negras de que trata esta ley el derecho a desarrollarse económica y socialmente atendiendo los elementos de su cultura autónoma, incluyendo sus propias formas de economía. (Escobar, 2013: 30)

Aunque esta ley se aplica con debilidad y presenta inconsistencias, agrupaciones de comunidades negras en Colombia afirman que ha sido un logro obtenido. Contraria a esta visión positiva, algunos representantes del gobierno

encuentran en esta ley un impedimento para el desarrollo del territorio y un estancamiento en el pasado (Escobar, 2013).

Este es un muy breve panorama que resume las luchas territoriales que han existido y siguen existiendo en el Pacífico colombiano, sin embargo, el interés lo enfoco hacia el significado de la palabra territorio, sus implicaciones y de qué forma la música tradicional de marimba se adhiere de forma natural a un espacio y a una comunidad.

Según el geógrafo brasileiro Carlos Walter Porto Gonçalves (2002), el término territorio comienza a emplearse en América Latina entre los años 80's y 90's debido a las luchas territoriales que enfrentaban países como México, Colombia, Perú, Ecuador, Bolivia y Brasil. Comunidades indígenas y afro se unen en una defensa que, según Gonçalves, representa una oposición directa al mundo 'moderno-colonial'; esta defensa a su vez, da paso a un debate en el que se cuestiona el significado de territorio (2002) y se inicia un camino en el que "se reconoce y se declara el derecho a la diferencia" (Gonçalves 2009: 128).

Este mundo 'moderno-colonial' impone lógicas que se confrontan a las lógicas creadas por las comunidades al interior de los territorios, es una confrontación de poder, de dominar y ser dominado, del 'civilizado' contra el 'salvaje'.

El ser moderno implica conocer a la naturaleza para dominarla, construyendo un distanciamiento físico que se fundamenta en la necesidad de extraer sus recursos para obtener beneficios particulares. Al contrario sucede con el ser 'salvaje', quien convive con la naturaleza en una interrelación de mutuo reconocimiento, comprendiendo y respetando su interdependencia.

O pensamento moderno europeu pouco a pouco vai construir uma geografia imaginária onde as diferentes qualidades dos diferentes povos e culturas, que 1492 pôs em assimétrica relação, serão dispostas num continuum linear que vai da natureza à cultura, ou melhor, da América e da África, onde estão os povos primitivos mais próximos da natureza, à Europa, onde está a cultura, a civilização¹⁰. (Gonçalves 2002: 218)

¹⁰ El pensamiento europeo moderno poco a poco construye una geografía imaginaria en la que las diferentes cualidades de los distintos pueblos y culturas, que en 1492 se puso en relación asimétrica, se ordenarán en un continuo lineal que va de la naturaleza a la cultura, o mejor, de América y África, donde están los pueblos primitivos más cercanos a la naturaleza, a Europa, donde está la cultura, la civilización. (Traducción de la investigadora)

Esta relación asimétrica de poder que se impone desde 1492 perdura en la actualidad con diferentes formas de dominio, una de ellas el extractivismo, que consiste en extraer de la naturaleza la mayor cantidad de recursos posibles sin preocuparse por su sostenibilidad, lo que la lleva a su deterioro y pone en riesgo al territorio.

Aunque existe un largo camino entre 1492 y la actualidad, encontramos que, en esencia, las lógicas permanecen: los países dominantes obtienen cada vez más riqueza y beneficio extrayendo recursos naturales de países que históricamente han sido dominados.

El pensamiento moderno europeo, actualmente en crisis, estructurado sobre el método científico, que pretendía una universalidad del pensamiento y la objetivación de una única verdad (Id.), crea dicotomías hoy en día bastante cuestionadas: “naturaleza y cultura; sujeto y objeto; materia y espíritu; cuerpo y mente; razón y emoción; individuo y sociedad; ser y pensamiento” (Id. 219). Estas dicotomías no sólo proponen una visión desintegrada de un todo, sino que invisibilizan la existencia de diferentes formas de conocimiento (Quijano 1992; Tylor 2008; Escobar 2013; Mignolo 2008). En cada territorio existen saberes ancestrales fuertemente interrelacionados a los elementos materiales que ofrece su entorno: saberes vinculados a la geografía, el clima, las hierbas y plantas, los alimentos, la fauna, entre otros, están en estrecho vínculo con el sujeto, el espíritu, las emociones, las sociedades; son indisociables los unos de los otros.

De esta forma, la defensa de los territorios significa una defensa por la sobrevivencia y el respeto a las diferentes formas de conocimiento que en él habitan, la defensa de los territorios es un acto de resistencia. Estas formas de conocimiento reflejan los diversos mundos que cohabitan en un mismo territorio, los que Escobar define como los ‘pluriversos’:

Cada mundo es enactuado por sus prácticas específicas, sin duda en contextos de poder tanto a su interior como con respecto a otros mundos. Estos mundos constituyen un pluriverso, es decir, un conjunto de mundos en conexión parcial los unos con los otros, y todos enactuándose y desenvolviéndose sin cesar (Escobar 2015: 34).

En el Pacífico colombiano enactúan diferentes mundos, cada uno al lado del otro en equilibrio, que coexisten, se reconocen y transitan de forma paralela. Estos mundos están habitados por ‘humanos y no-humanos’ (Id.) y la realización

de algunas prácticas como la música, la danza, la caza, la pesca, la agricultura, entre varias otras, posibilitan que estos mundos se entrelacen.

Para algunas personas de las comunidades, los árboles, las selvas, los ríos, las montañas, los peces, los espíritus, los santos, son seres que sienten y se comunican al igual que los humanos; estos constituyen el mundo de los no-humanos.

A su vez, las personas de las comunidades – los humanos – naturalmente han aprendido a desarrollar una sensibilidad hacia cada elemento constitutivo de su entorno geográfico. Sus cuerpos detectan las variaciones provenientes de factores como el clima, las fases de la luna, los niveles del mar y del río; escuchan a la naturaleza; se comunican con los espíritus, logran sentir a los ancestros y dialogar con ellos. Es decir, en el Pacífico colombiano, humanos y no-humanos viven en un constante entramado de interrelaciones en el que los mensajes son claramente entendidos.

Este es el día a día en el Pacífico: las personas y las comunidades han construido sus vidas en constante comunicación con su territorio. Esta es su cosmovisión, su forma de ver la vida y el mundo, es decir su “ontología relacional”:

Ontología se refiere a las premisas o supuestos que cada grupo social tiene acerca de lo que es el mundo, la realidad y la vida; es la cosmovisión o cosmogonía. Así, por ejemplo, en los ríos del Pacífico, la vida se vive de acuerdo a la premisa de que todo está relacionado con todo lo demás: las personas unas con otras; los seres humanos con los no-humanos; los ancestros con los renacientes; los vivos con los espíritus, etc. Por eso, en esta ontología o forma de ver la vida y hacer mundo que se la llama relacional predomina la inter-relación. Decimos además, que en estas ontologías todo lo que existe depende de todo lo demás; que todo inter- existe en inter- dependencia. (PCN 2018: 8).

Cada elemento, tanto material como inmaterial, no sólo se conecta al otro, sino que construye una estrecha relación de interdependencia, de ‘inter-existencia’; cada uno existe gracias a ese otro que le proporciona soporte.

Esta ontología relacional ha perdurado a través de los años en las comunidades, es un vínculo equilibrado que ha resistido a pesar de las innumerables amenazas que han tenido que enfrentar. Sin embargo, las lógicas del capitalismo voraz parecen tornarla cada vez más frágil. Su fortaleza representa al mismo tiempo su principal amenaza; esta condición de inter-existencia ha hecho que los territorios se hayan podido preservar durante siglos;

al mismo tiempo, el fin de uno de sus elementos puede conducir al fin del territorio en su totalidad.

Al pensar en lo que representa la lucha territorial que han liderado comunidades afro e indígenas en América Latina, y en especial en el Pacífico colombiano, realmente nos estamos refiriendo a algo que va más allá de la defensa de un espacio delimitado por fronteras geográficas: es una lucha por la defensa de una cosmovisión, una ontología, epistemologías, un 'pluriverso'. Es la lucha por la existencia y la dignidad de comunidades que cohabitan en el Pacífico colombiano, una lucha por la soberanía y por la capacidad de decidir sobre su territorio.

Portanto, a questão que se apresenta não é simplesmente a do direito de ir e vir, tão destacado pelo liberalismo mas, também o direito de permanecer. E, mais do que isso, o direito de soberanamente decidirem/pactuarem o permanecer ou o deslocar ¹¹ (Gonçalves 2012: 246).

En muchas ocasiones, permanecer o salir del territorio no es a una decisión libre tomada por las personas de las comunidades. En la gran mayoría de las ocasiones, los problemas sociales y políticos, la violencia, pobreza y la falta de oportunidades lleva a las personas a abandonar sus territorios para ir en búsqueda de mejores oportunidades de vida en el interior de Colombia.

En ese proceso de migrar y llegar a nuevos territorios, generalmente a los centros urbanos del país, se ven en la obligación de instalarse en los lugares periféricos de las ciudades, lugares donde los niveles de violencia, pobreza e inseguridad son elevados.

Estos procesos migratorios que enfrentan las comunidades provocan un paulatino abandono del territorio. Las familias y comunidades se fragmentan; los problemas de orden social y político generan violencia y destrucción de la selva, ríos y mares. Sin comunidades y sin un lugar donde desarrollar sus vidas, ese entramado de interrelaciones parece cada vez más destinado a su extinción, y con esto, cada una de las manifestaciones culturales como la música, la danza, la poesía, las celebraciones, parecen tener un futuro incierto.

¹¹ Por lo tanto, la cuestión que se plantea no es simplemente la del derecho a ir y venir, tan enfatizado por el liberalismo, sino también la del derecho a permanecer. Y, más que eso, el derecho a decidir/acordar soberanamente quedarse o marcharse. (Traducción de la investigadora).

Durante el trabajo etnográfico realizado en el municipio de Guapi, Cauca, en el 2020, era frecuente percibir la nostalgia de las personas de las comunidades al hablar sobre su territorio. Constantemente se escuchan expresiones de orgullo hacia su lugar de origen, pero al mismo tiempo viven en una permanente zozobra al encontrarse en medio de una de las problemáticas sociales más complejas de Colombia. Una de las personas entrevistadas, el joven Elver Paz (2020), líder de su comunidad y cantador tradicional, al hablar sobre su territorio dice:

Elver: Para mí el territorio representa la existencia misma, en nuestro territorio nosotros nacemos... todo el ciclo del ser humano, nace, crece, se reproduce y muere. En el territorio están enterrados nuestros abuelos, en este territorio está plasmada nuestra historia. Cuando uno nace, y depende de la familia, a uno le cortan el ombligo, pero al ombligo hay que curarlo, y cuando ese trocito que le queda a uno prendido se cae, junto con una matica de plátano pequeña se entierra debajo de esa mata de plátano, y a medida que va creciendo el plátano, que uno de frutos, así como la palma da frutos, que uno crezca, así como crece la palma, es decir que uno sea una buena semilla; entonces el territorio es la misma existencia. ¿Y uno que hace sin tierra? Más allá de lo que haya, si debajo de la tierra hay oro, más allá que haya...no... es todo lo que implica...la sangre, el sudor, el llanto, cuando uno llora, el llanto de uno cae en la tierra, cuando uno suda el sudor de uno cae en la tierra, y para colmo de males, o para rematar, vamos a ser tierra. El territorio es la misma existencia. Si tú vives en estas tierras, tu no vas a pensar cómo vas a vivir, porque la tierra...si quieres sembrar arroz sembrás arroz y comés arroz, si querés comer plátano sembrás plátano y cosechás plátano, la yuca, la papachina, el chontaduro, el borojó, todo lo sembrás y la tierra te da, te alimenta. No tenés presa, ándate pal monte cazás un guatín, un venado, un ulán, ya? Te vas al río y en el río... el río te da un tulicio, el río te da un pescao, el río te da...ay! Que más quiere uno, te dan la misma existencia, entonces no nos podemos concebir sin el territorio. (Entrevista el 25.01.2020, Guapi)

El ritual realizado con el ombligo del recién nacido es una clara metáfora en la que se compara la vida de una persona con la vida de una palma de plátanos: ambas crecen, ambas dan frutos, y de ambas se espera que hayan tenido su origen de una buena semilla.

Al mismo tiempo, este ritual nos presenta una conexión física entre la persona y su territorio, el cuerpo de ese ser hará parte de la tierra y se irá transformando poco a poco; va a dar frutos y en un momento morirá al igual que la palmera. Es un ritual que conecta la existencia de una persona a un espacio físico; el alma junto con la tierra. Este ritual es conocido con el nombre de ombligada.

El ombligo se conecta con la tierra, con la madre y con los ancestros que vivieron en ella y la labraron. Los niños al nacer representan la conexión y la apropiación del territorio. Con cada hijo se marca este territorio. Pero, además los bebés nacen inacabados y hay que terminar de formarlos y fortalecerlos física y espiritualmente con el poder y los dones que ofrece la naturaleza. (Arango 2014: 31)

La naturaleza, junto con su grupo familiar, se encargarán de continuar formando a esa persona que recién comienza a vivir. La naturaleza, juega un papel fundamental en su crecimiento físico y espiritual; le ofrece alimentos y lo conecta con los ancestros que hicieron parte de ese mismo lugar.

Como dice el joven Elver, “la tierra te da, te alimenta”, es un permanente ciclo de retroalimentación: cada persona se comunica con su territorio, con los ríos y selvas; aprende a cultivarlos y extraer sus frutos, con conocimiento y respeto y, a su vez, el territorio entrega lo necesario para sus vidas, los alimenta.

Como investigadora de la ciudad de Cali, enfrentarme a una realidad tan diferente de la que se vive en las ciudades resultó ser bastante atemorizador. Crear un vínculo con personas para quienes en un primer momento era una desconocida, no lo ví como una tarea fácil. Sin embargo, a lo largo de los años en los que he ido al Pacífico, especialmente a Guapi, he podido entender cuán importante es tener una preparación intelectual rigurosa y, al mismo tiempo, la importancia de ser flexible, abrirme a nuevas formas de pensamiento, de cosmovisiones, adaptar mis metodologías para poder trabajar de acuerdo a un contexto específico.

En especial, debía darle espacio a mi sensibilidad como persona, una sensibilidad que me ayudara a entender el entramado de relaciones que ocurren diariamente entre las personas y su territorio, esa sensibilidad me dio la posibilidad de experimentar en mi propio cuerpo conexiones que no había vivenciado anteriormente; me permitió entender hasta qué punto el pensamiento individualista que predomina en las sociedades modernas nos desconecta de nuestro entorno y de los demás. El territorio del Pacífico me exigió una transformación personal y espiritual.

En los sectores populares la *persona* está subordinada a una totalidad social y cósmica que la supera. Las fronteras de la carne no marcan los límites de la mónada individual. Un tejido de correspondencias entremezcla en un destino común a los animales, las plantas, el hombre y el mundo visible. Todo está

vinculado, todo resuena en conjunto, nada es indiferente, todo acontecimiento significa. (Le Breton 2002: 33)

Acercarme a ese tejido vivo y vibrante que se construye entre animales, plantas, ancestros, ríos y personas al interior de las comunidades del Pacífico fue un proceso que tomó tiempo, gradualmente fui adquiriendo experiencias que me prepararon para los próximos encuentros, fui sintiendo como las ‘fronteras de la carne’, de mi carne, se alteraban para poder aproximarme de forma sensible a un territorio, su gente y su música. Esta sensibilidad me permitió encontrarme con los muchos mundos que coexisten en el Pacífico. Al mismo tiempo, me llevó a un encuentro con una de las realidades más complejas y crudas que vive el país desde hace varias décadas: un encuentro con la guerra.

1.2 Encuentro con la guerra: Contexto geográfico, histórico y social del Pacífico colombiano

Existe una profunda conexión entre las diferentes prácticas culturales como la música tradicional del Pacífico y los diferentes contextos que la rodean: los contextos social, político, histórico, geográfico se interrelacionan e influyen cada uno en el desarrollo del otro (Alvarado 2012).

De esta forma, estudiar repertorios musicales tradicionales exige analizar detalladamente estos contextos, hacer un estudio retrospectivo que nos posibilite comprender el pasado y el presente de la música que ha permanecido durante siglos en un lugar específico de Colombia y poco a poco ha comenzado a expandirse a otros espacios.

En la actualidad, Colombia ha sido merecedora de un reconocimiento mundial debido a su riqueza biográfica y cultural, pero, lamentablemente, durante décadas el conflicto provocado por el narcotráfico y la lucha entre guerrillas también ha cobrado protagonismo a nivel internacional.

La guerra que se vive hoy en día en la región occidental de Colombia – el Pacífico norte y sur – y que parece recrudecer desde el 2018 es una guerra de cientos de años que, como lo decíamos anteriormente, se remonta al momento de la colonización.

El Pacífico colombiano, a diferencia de las demás regiones de Colombia, presenta la mayor concentración de población afrodescendiente al interior del país. Según el geógrafo Oslender “la población de la región se acerca a 1.300.000 habitantes, entre los que se cuentan 93% de afrocolombianos, cerca de 2% de poblaciones indígenas y alrededor de 5% de mestizos, en su mayoría llegados del interior del país” (Oslender 2011: 171). Este índice poblacional aproximado refleja el resultado de la historia vivida siglos atrás que dejó profundas huellas en el territorio y que se mantienen hoy en día.

El Pacífico colombiano fue un territorio ampliamente explorado durante la colonización debido a su posición estratégica – límite con el océano atlántico – y su biodiversidad. El territorio ha sido y sigue siendo hoy en día fuente de recursos para grandes multinacionales extranjeras, empresas de minería y de agricultura a gran escala. “El Pacífico colombiano ha sido integrado a la economía mundial desde la colonia a través de la exploración, la esclavitud, la minería, del oro, y el sometimiento o eliminación de los habitantes indígenas” (Id. 21,22).

Debido a sus características geográficas, así como la fertilidad de los suelos, el Pacífico se ha posicionado como uno de los lugares con ecosistemas más complejos y ricos a nivel mundial.

La región de las tierras bajas del Pacífico se encuentra al oeste de la cordillera Occidental de los Andes y se extiende por cerca de 1.300 kilómetros, desde Ecuador, en el sur, hasta Panamá, en el norte. Cubre un área de casi diez millones de hectáreas de selva húmeda tropical y se estima que alberga uno de los mayores niveles de biodiversidad del planeta. (Oslender 2011: 173)

Paradójicamente, su riqueza biogeográfica ha provocado innumerables luchas que persisten en la actualidad. Estas luchas han sido protagonizadas por diferentes actores a lo largo de la historia; sin embargo, siempre bajo un común denominador: explotación de la tierra, el agua y los recursos que estos ofrecen.

Para comprender el conflicto y la guerra actual que se vive en Colombia, es necesario hacer una breve mirada al pasado. La historia de poblamiento del Pacífico atravesó por un momento crucial con el arribo de los africanos que llegaron en condición de esclavos a diferentes lugares de América.

En Colombia, al igual que en cada uno de los países a donde desembarcaron en el continente americano, llegaron desprovistos de bienes materiales, sin embargo, traían en sus memorias a sus familias, santos,

ancestros, rituales, celebraciones, cantos, instrumentos, entre otra cantidad de recuerdos. Muchos de estos recuerdos fueron reconstruidos en territorios ajenos y distantes a sus lugares de orígenes, y muchos otros quedaron olvidados en la travesía por el océano Atlántico.

Debido a las condiciones en las que los esclavos fueron comercializados, ha sido difícil rastrear y determinar con exactitud sus diferentes lugares de procedencia y los grupos étnicos a los que pertenecían (Colmenares 1997), a pesar de esto, investigadores han obtenido datos puntuales que posibilitan trazar rutas trasatlánticas entre el continente africano y americano.

Los africanos procedían de una cadena de regiones de la parte occidental del continente, desde las regiones de Senegal y Gambia hasta el área del Congo y Angola. Sin que la lista pretenda ser exhaustiva o completa y con referencias a determinadas regiones, los orígenes étnicos ubicados son: yofos o wolofs, mandinga, babara y mambara en Senegal y Gambia; cetres y canga en Costa de Marfil; minas y caramanti en la Costa de Oro; arará, fon, juda, ouida, lucumí, popo, aya, oyo, chamba, ewe-fon y cocolí en el golfo de Benín; carabalí, ibo, igbo, bibi o ibibio en el golfo de Biafra, desembocadura del río Níger; y, finalmente, congo, angola, matamba y luango en la zona congo angolana. Con distintas escalas y variaciones, estos grupos étnicos hicieron presencia en la mayoría de las regiones coloniales, en donde es posible encontrar ciertos predominios como las lenguas ki-kongo y ki-mbundo en la comunidad del palenque de San Basilio, la preponderancia del grupo étnico fanti-ashanti en la comunidad raizal del archipiélago de San Andrés, Santa Catalina y Providencia, y la presencia importante, en la primera mitad del siglo xviii, en el sistema esclavista urbano y regional de Santafé de Bogotá, de africanos procedentes de la Costa de Oro (mina y guinea), golfo de Benín (arará, popo y lucumí) y del área congo angolana. (Díaz 2010: 214)

Expatriados y comercializados, los africanos en condición de esclavos partían para América, principalmente, de la costa de la península Ibérica – España y Portugal. En los puertos de salida habían sido previamente mezclados con otros africanos provenientes de diversos lugares y grupos étnicos.

Los negreros no capturaban toda una tribu, sino individuos que no siempre compartían la filiación étnica. Como los cautivos – más que todo hombres jóvenes – no eran necesariamente vendidos en conjunto, y los compradores escogían según sus necesidades, cada amo terminaba poseyendo un número de individuos que se portaban de maneras muy distintas: hablaban idiomas tan dispares como pueden ser el ruso y el español, y hasta soñaban con mundos y porvenires que podían no parecerse en nada. (Arocha, Friedeman 1986: 36)

A su llegada a Colombia, generalmente por el puerto de Cartagena en la costa Atlántica, el ‘amo’ que los compraba los escogía según sus exigencias y necesidades, nuevamente eran separados de sus grupos y distribuidos a lo largo de todo el país. Los africanos esclavizados iniciaban ahora una nueva travesía en un lugar muy distante, alrededor estaban sus nuevos compañeros con quienes, a pesar de no lograr comunicarse, por no hablar el mismo idioma, compartían una historia de dolor y la pérdida de su libertad.

Por Cartagena debió ingresar el mayor número de esclavos, y fue allí donde se presenció y vivió, como lo relata el padre Pedro Claver, las condiciones infrahumanas en que llegaban los africanos, después de tres, cuatro o cinco meses de travesía atlántica bajo condiciones sociales denigrantes y degradantes para cualquier ser humano. (Díaz 2010: 214)

Muchos de ellos morían debido a las condiciones infrahumanas que soportaban durante la travesía trasatlántica, muchos otros lograron llegar para transformar la historia de poblamiento en los países de América. Este poblamiento se desarrolló en lugares específicos dentro de Colombia, principalmente localizados en las regiones de la costa Atlántica y Pacífica¹²; aquí, trabajaban en la minería, agricultura, ganadería y, en otras ocasiones, desempeñaban tareas domésticas al interior de las haciendas de los colonos (Id.).

Desde el mismo momento de llegada al país, los negros dieron inicio a sus luchas de resistencia y a la búsqueda de su libertad. Crearon diferentes mecanismos para resistir a los colonos y escapar del dominio de estos, algunos de estos mecanismos fueron individuales y otros colectivos. En palabras del historiador Díaz: “cuando el primer ser humano en la historia de la humanidad fue degradado a la condición de esclavo, nació la aspiración a la libertad” (2010: 224).

Gracias a esta aspiración a la libertad, los negros en Colombia llevan aproximadamente 500 años de resistencia sin tregua, hoy en día estas luchas por la libertad y la igualdad continúan, sin embargo, al acercarnos al pasado podemos comprender hasta qué punto la sociedad actual colombiana continúa

¹² También se tienen registros de africanos esclavizados al interior del país en la región Andina y en ciudades como Santafé, sede de desarrollo administrativo de la Nueva Granada – actualmente Colombia – durante en el siglo XVIII. (Díaz 2010)

recreando modelos de opresión y dominio que afectan a las comunidades que históricamente han sido desfavorecidas: negros e indígenas.

Históricamente los mecanismos de resistencia iniciaron con acciones puntuales como fugas, suicidios, rebeliones, desobediencia, abortos, incendios, entre varios otros. Los negros que lograban escapar de los colonos comenzaron a formar asentamientos a los que se denominaron palenques:

Los palenques eran poblados fortificados contruidos por los esclavizados fugitivos, a menudo localizados en áreas de difícil acceso. Funcionaban como espacios autónomos dentro del territorio colonial, y desde ellos sus habitantes resistían a la autoridad colonial. Fueron frecuentes las confrontaciones militares entre los ejércitos coloniales y los palenques, algunos de los cuales fueron destruidos, mientras que otros sobrevivieron. (Oslender 2011: 177).

Localizados en los palenques, los negros fugitivos comenzaron a estructurar sus comunidades alejados de las haciendas de los colonos, generalmente se ubicaron en el interior de la selva para no ser descubiertos con facilidad. Sin embargo, muchos de estos palenques eran encontrados y destruidos, y los negros que eran nuevamente capturados eran sometidos a crueles castigos¹³.

A los negros fugitivos se les dio el nombre de 'cimarrones', y se conoció con el nombre de 'cimarronaje' a:

Las bandas de esclavos huidos y trashumantes, en un comienzo compuestas por recién llegados, luego con el concurso de esclavos criollos y después hasta con negros libres urbanos, pero todos rebeldes y aguerridos se internaron en los montes (Friedemann 1992: 552).

Se les asignaron diferentes nombres a los negros esclavizados: los que provenían directamente del continente africano eran conocidos como negros 'bozales'; a sus hijos se les conocía con el nombre de negros 'criollos'. Así mismo, los 'bozales' se mezclaron con indígenas generando un segmento

¹³ El Palenque de San Basilio en la costa Atlántica colombiana es un símbolo de lucha por la libertad. Considerado como el "primer pueblo libre de América" (Arrázola 1970) continúa hoy en día realizando procesos de lucha por el reconocimiento y la preservación de las tradiciones que llegaron con los africanos durante la colonización. Una de estas muestras de resistencia es el uso de la lengua 'creole', lengua creada en el territorio americano que mezcla el español y diferentes lenguas africanas. (Oslender, 2011)

poblacional conocido como 'pardos' o 'zambos'; y de la mezcla entre los negros y los blancos surgieron los 'mulatos' o 'mulatos criollos'. (Díaz 2010)

Cimarrones y palenques se constituyeron como mecanismos para la obtención de la libertad, demostraciones activas por la lucha de una reintegración étnica independiente. Algunos otros mecanismos de libertad fueron mucho más crueles y desesperados como el caso de los abortos e infanticidios. Ambos, surgieron como modos de resistencia femenina, en donde la madre prefería abortar o asesinar a su hijo recién nacido para que este no viviera bajo el dominio del amo (Oslender 2011).

Aunque en la actualidad los descendientes de los africanos se imponen en el litoral Pacífico por ser mayoría, esta región, así como diversos lugares de Colombia, ha estado habitada por indígenas desde tiempos remotos. La gran mayoría de comunidades indígenas fueron diezmadas debido al desigual enfrentamiento con los colonos europeos, quienes los sobreexplotaron como mano de obra esclava. También, con el arribo de los colonizadores al país, llegaron pestes como la viruela y sarampión produciendo una gran cantidad de mortandad entre los indígenas (Whitten 1992).

Después de 500 años de enfrentamientos, sólo lograron sobrevivir cuatro etnias en la región del Pacífico colombiano: los Kuna o Tule, los Waunana, los Embera y los Awa o Kwaiker (Motta 2005).

A la llegada de los españoles, idabáez, kunas, ingaras, birrus, surrucos, poromeas, waunanas, catíos, émberas, barbacoas, telembies, los iscuandé, los chamí, los sindaguas, nulpes, tamayes, guapis, los petre, chupa, boya, puscajaes, chancos, ceynas, banba, ponias, guatos, yonis, mestate, ones, buenbya, pati, estones y muchos pueblos indígenas más, habitaban el litoral del Pacífico, al occidente del actual territorio colombiano. (Motta 2005: 69)

Con la extinción de una gran cantidad etnias desaparecieron también sus estilos de vida, cosmovisiones y saberes. Hoy en día existen resguardos indígenas localizados en puntos específicos del país; cuentan con consolidados modelos de organización al interior de sus comunidades, sin embargo, día a día se enfrentan al asesinato de sus líderes por parte de grupos armados al margen de la ley, quienes buscan dominio sobre sus territorios para la plantación de droga y demás fines lucrativos.

Debido a la violencia que enfrentan en sus territorios, muchos indígenas acompañados por sus familias optan por desplazarse a centros urbanos del país, la gran mayoría de ocasiones no cuentan con ningún tipo de apoyo por parte del gobierno, así que pasan a vivir rodeados de la violencia en las periferias urbanas.

Aunque los investigadores recién mencionados, entre muchos otros, han realizado exhaustivos estudios en relación a los diferentes grupos de africanos que llegaron en el momento de la colonización, y han logrado trazar una posible ruta entre ambos continentes, es una investigación que aún hoy amerita un profundo análisis con la intención de descubrir y diferenciar los aportes que cada uno de los grupos étnicos africanos proporcionaron a la cultura colombiana¹⁴, poder encontrar el legado de cada grupo y comprender de qué forma tiene una presencia en las diversas manifestaciones culturales actuales en Colombia.

Esta breve contextualización geográfica e histórica sirve como punto de partida para comprender el proceso de luchas que hoy en día se viven en el Pacífico colombiano, entender hasta qué punto los grupos dominantes continúan ejerciendo control sobre los territorios y han provocado un desangramiento de los pueblos que se traduce en dolor, abandono y pobreza.

Hoy en día la región del Pacífico colombiano continúa siendo un territorio localizado en la periferia de la periferia, llegar hasta el litoral ha sido desde siempre una tarea difícil. Es un territorio que no ha sido incluido en el imaginario de progreso y desarrollo del país y esto se refleja en el profundo abandono estatal. A esta situación se le suma la barrera natural construida por la gran cordillera occidental que separa el litoral del interior de Colombia y la densa selva tropical que se extiende de norte a sur por todo el territorio. Hoy en día, para muchos, llegar al litoral del Pacífico es toda una proeza.

El acceso a la región siempre ha sido difícil, y esta es una de las razones por las que los españoles nunca llegaron a colonizar de manera efectiva esta parte de Suramérica. Hoy en día sólo existen tres carreteras principales que se adentran en la región desde el interior del país. En su reemplazo los ríos son las arterias principales de transporte y comunicación (Oslender 2011: 170).

¹⁴ Países como Cuba y Brasil han venido desarrollando desde hace ya varios años investigaciones profundas para encontrar los elementos de africanía presentes en tradiciones como la Santería y el Candomblé. Gracias a estos trabajos investigativos es posible saber los aportes que realizaron los diferentes grupos étnicos y de qué forma cobran presencia en cada una de sus manifestaciones culturales.

A falta de carreteras y vías terrestres de comunicación, las personas del litoral llegan hasta el interior de Colombia emprendiendo su camino por trochas que atraviesan terrenos selváticos, algunos trayectos los realizan por el río y/o por el mar. Este abandono estatal no solamente se hace evidente en el precario sistema de comunicación sino también las indignantes condiciones de vida de sus habitantes.

Las condiciones de marginalidad permiten identificar a la Costa Pacífica colombiana como una región que presenta grandes problemas que hacen que el nivel de vida de sus pobladores sea clasificado como uno de los más bajos del país. El alto grado de analfabetismo, la alta tasa de mortalidad, las enfermedades endémicas, la poca participación en la distribución del PIB [Producto Interno Bruto] y en las decisiones políticas y administrativas, los deficientes medios de comunicación y transporte, entre otros, constituyen los indicadores que evidencian las condiciones de pobreza en que se desenvuelve la cotidianidad de los pobladores negros del Litoral Pacífico. (González 2005: 11).

Cada uno de estos indicadores nos acerca a la realidad que se vive al interior del Pacífico, región que pese a la inmensa fertilidad de sus suelos y a su ecosistema rico y diverso parece estar condenada a la guerra, el abandono y la miseria. Este ha sido y sigue siendo el panorama que envuelve a las comunidades de la región, su vida gira en torno a complejas situaciones de orden social, cada una de sus actividades: económicas, políticas, sociales y culturales se desarrollan en medio del conflicto, el miedo y la opresión.

En mi primer viaje a Guapi pude sentir el constante temor en el que viven las comunidades: temor a ser asesinados, temor a perder a sus familias, temor a tener que abandonar sus territorios, temor a ser atacados por grupos armados, temor a perder sus cultivos, entre otra gran cantidad de temores.

La historia de la guerra en Colombia y especialmente en el interior del Pacífico puede ser narrada gracias al trabajo realizado por periodistas, historiadores, sociólogos, antropólogos, quienes han condensando en sus textos la crueldad que azota la región, sin embargo, yo presentaré un breve relato de esta guerra desde mi experiencia personal, mi experiencia de visitar al Pacífico desde el 2014, y los aprendizajes que he adquirido por estar en contacto directo y trabajar con las personas de las comunidades.

Aunque por el hecho de ser colombiana y haber vivido la mayor parte de mi vida en Colombia conozco de cerca la realidad del país, existe una gran diferencia entre: ver las noticias desde programas televisivos o leerlas en los periódicos y escuchar los relatos de la propia voz de la comunidad y sentir en mi propio cuerpo el miedo constante de estar en un territorio que vive bajo la permanente amenaza de enfrentamiento.

Mi primer choque con la realidad de esta guerra fue en el 2012, cuando motivada por realizar mi primer trabajo de campo para mi investigación de la maestría me encontré con la imposibilidad de llegar hasta el litoral debido a los enfrentamientos, asesinatos y atentados terroristas de la época. Esta situación, como lo mencioné anteriormente, me obligó a reestructurar mi trabajo de campo, pude entrar en contacto con músicos del Pacífico pero que por diversas situaciones vivían en la ciudad de Cali.

Pese a mi imposibilidad de llegar al litoral, estas primeras personas con las que trabajé me sensibilizaron sobre la realidad del Pacífico, lo pude entender no sólo por sus relatos, sino al escuchar sus cantos y músicas cargadas de melancolía y nostalgia. Al mismo tiempo la música se convierte en una herramienta que los transporta a sus territorios, con sus familias y recuerdos. Los cantos y ritmos son recreados en espacios distantes, en ciudades, lejos de la selva y los ríos; sin embargo, la fuerza y carga emotiva continúa palpable pese a la distancia.

Al entrevistar a cada uno de los músicos con quienes trabajé en ese momento, poco a poco me fui sensibilizando con una realidad compleja, adquirir esta sensibilidad me hizo abrir mi visión hacia las músicas tradicionales, gradualmente fui comprendiendo la necesidad de acercarme a la gente, a las comunidades, tener un contacto directo con un estilo de vida tan diferente al mío, conocer su historia, escuchar sus relatos.

Fui entendiendo que la música tradicional del Pacífico es un tema complejo que exige un profundo respeto y sensibilidad, comprendí hasta qué punto los cantos son un reflejo de las vivencias de la gente, de su vida cotidiana; son un recuerdo latente de la historia de esclavitud; son una forma de comunicación directa con los santos y ancestros. También, entendí cómo la música se convierte en una forma de desahogar el dolor, escapar de la realidad, es una herramienta efectiva para reconstruir lazos sociales (Blacking 1973) que

han quedado devastados por los asesinatos y destierros, y, las letras de las canciones se convierten en muchas ocasiones en crónicas de guerra.

Gran cantidad de grupos musicales del Pacífico, tanto tradicionales como agrupaciones que realizan propuestas de música comercial, plasman en sus letras la situación social que existe en la región. Una de esas agrupaciones es 'Herencia de Timbiquí', quienes han logrado reconocimiento a nivel nacional e internacional y se han convertido en voceros de las comunidades del Pacífico, plasmando la riqueza musical en sus repertorios y relatando el conflicto social que vive la región. La canción titulada "Coca por coco" es una crónica de esta situación de guerra.

Se pusieron a talar todo el bosque
para un producto nuevo sembrar
se olvidaron de plantar papa china
chontaduro yuca y la pepa e pan
Y trajeron gente de otros lugares
pa que los vinieran a asesorar.

Hoy en lugar de coco, se cosecha coca
Y en lugar de amores hay enemistad
En lugar de huapuco se come bazuco
Y en lugar de guarapo marihuana dan...
Y como consecuencia de esos malos cambios
En nuestro paraíso se acabó la paz (bis).

No hay hombres pescadores solo hombres pescados
que parecen muertos por cualquier manglar
con la lengua afuera y dedos cortados
porque dijo algo que era de guardar
irreconocible porque les echaron
químicos que usan para procesar
y como consecuencia de esos malos cambios
en nuestro paraíso se acabó la paz.

Coro:

“en vez de chontaduro marihuana dan”

en vez de chontaduro ñame y paz

“en vez de chontaduro marihuana dan”

“en vez de chontaduro marihuana dan”

Más allá, más allá de la tierra el sol y el mar

“en vez de chontaduro marihuana dan”

Dame de esa piel pa que no cometa una imprudencia

“en vez de chontaduro marihuana dan”

Y es la inconciencia de la gente que no piensa en un futuro y

“en vez de chontaduro marihuana dan”

Esta letra de la canción es una crónica que refleja claramente las situaciones recién mencionadas: plantaciones de droga, la crudeza de los asesinatos, la llegada de personas ajenas al territorio (grandes empresas y multinacionales) quienes se interesan en la explotación de los suelos, el miedo de los habitantes y el fin de la paz.

En el 2014, cuando llegué por primera vez a Guapi con la compañía de Maye, el Pacífico estaba en una relativa ‘calma’. Pese a sentir una cierta tranquilidad por estar con una persona de la comunidad, en todo momento percibí un ambiente tenso, las personas saben con quienes se pueden relacionar y con quienes no para evitarse problemas. Yo únicamente salí de la casa en compañía de Maye o con alguno de los maestros o maestras de su entera confianza.

Para desplazarnos dentro la región, a través del río, únicamente tomamos una lancha conducida por un amigo cercano a Maye. Desde tempranas horas de la noche nos quedamos en la casa y era común escuchar disparos. Para las personas de Guapi es una situación normal escuchar tiroteos, dicen que, la mayoría de las veces, es la misma gente del pueblo que en estados de embriaguez hacen disparos. Independientemente de la procedencia de los disparos, fue una situación que me puso bastante tensa.

En uno de nuestros paseos por el río a comunidades vecinas ocurrió otra situación tensa. Nos encontramos en la casa de una de las amigas de Maye, frente al río, cuando escuchamos navegar varias lanchas con motores de gran

potencia, situación poco frecuente. Salimos para saber de qué se trataba y efectivamente estaban navegando un grupo de lanchas con hombres vestidos con uniformes militares, llevaban en sus cuerpos armas de gran calibre y las lanchas llevaban cañones. Yo me sentí muy asustada y pregunté ¿Quiénes son ellos? ¿guerrilleros? ¿paramilitares? Pero ellos me tranquilizaron, me dijeron que eran los ‘diablos’, es decir el ejército de Colombia y que simplemente los saludara. Así que hice lo que ellos me dijeron, desde la orilla del río saludé al ejército y ellos también nos saludaron desde la lancha.

Aunque ahora parece una anécdota de viaje, al encontrarme dentro de un contexto que está bajo constante amenaza y al no pertenecer al lugar, todas esas situaciones me generaron bastante temor.

Mis siguientes viajes a Guapi fueron en el 2019 y en el 2020 y estuvieron enfocados en la realización del trabajo de campo de mi investigación doctoral. Para estos viajes, desarrollé una agenda de trabajo en la que propuse trabajar con la familia de los Torres, principalmente, y maestras cantadoras¹⁵.

Debido a que durante esos años 2019-2020 yo estaba viviendo en la ciudad de Weimar, Alemania, la preparación de la agenda de trabajo de campo era muy rigurosa para intentar aprovechar al máximo mi estadía en Colombia. Pero siempre permanecía latente el temor de viajar hasta Colombia y no poder llegar hasta el litoral por la inestable situación social.

Sin embargo, y pese a los temores, durante los dos años consecutivos viajé de Cali hasta Guapi y me hospedé nuevamente en la casa de Maye. Logré estar en Guapi durante un mes en cada uno de los viajes, estas experiencias, bastante intensas, me acercaron y sensibilizaron cada vez más a la realidad, a las comunidades, sus diferentes estilos de vida, logrando comprender el rol que desempeña la música y la cultura como mecanismo de sobrevivencia en un entorno extremadamente hostil.

Al llegar a Guapi en el 2019 la situación estaba mucho más tensa que en el 2014. Los cultivos de coca, las agrupaciones armadas al margen de la ley, la

¹⁵ La experiencia y aprendizajes en relación a la música tradicional será presentado más adelante. En este momento me enfocaré en continuar narrando sobre el encuentro con la guerra y el papel que desempeña la música en este contexto.

lucha entre mafias, la pobreza, el abandono, parecía haber recrudecido¹⁶. Decidida a realizar el trabajo de campo en Guapi, tomé todas las medidas necesarias para no arriesgarme: siempre estar acompañada por personas de confianza, evitar estar en la noche afuera de la casa, viajar por los ríos únicamente con lancheros de confianza, desplazarme únicamente a los lugares recomendados.

Los viajes del 2019 y el 2020 tuvieron algo particularmente diferente que llamó mi atención. Al llegar al guapi en febrero del 2019, las calles parecían convulsionadas durante el día y la noche, vendedores de todo tipo, barcos que llegan a descargar mercancía, trabajadores, las moto-taxi, las fuertes voces de las personas, la maquinaria con la que se corta el hierro y la madera, las personas vendiendo comida en las calles, la música ensordecedora que proviene de los pequeños bares, todo esto hacía que Guapi no tuviera un instante de silencio. Durante las noches la situación no cambiaba, los sonidos eran otros, pero continuaba esa misma efervescencia.

En la casa de Maye funciona una estancia que se llama “Estancia Casa del Rio”, es una casa antigua de madera, bastante amplia y con cómodas instalaciones para los huéspedes; diagonal a la estancia, estaba ubicada una casa sobre la orilla del río donde durante el día los barcos llegaban a descargar todo tipo de mercancías, desde madera, cemento, alimentos, entre otro tipo de productos. En esa casa, conocida como “Los Palitos”, funcionaba un bar y en las noches un prostíbulo donde vivían y trabajaban mujeres provenientes de Venezuela¹⁷.

¹⁶ El 26 de septiembre del 2016, bajo el gobierno del presidente Juan Manuel Santos, Colombia logra la firma de los acuerdos de paz, siendo este tal vez el acontecimiento histórico más importante que ocurrió en el país durante los últimos años. Las comunidades de las zonas rurales, en general, tenían una gran esperanza en la firma de estos acuerdos, pues son estas regiones las que han soportando desde hace décadas las consecuencias de la guerra. Entre una cantidad de compromisos y complejas negociaciones, estaba el desarme de uno de los grupos guerrilleros que ha provocado más daño al país, las FARC. Lamentablemente, desde el 2018 cuando el presidente Iván Duque asume su mandato, los compromisos firmados en el acuerdo se han incumplido paulatinamente, lo que ha provocado el agudizamiento de la guerra en el país, principalmente en las zonas rurales.

¹⁷ A raíz de la crisis en Venezuela, gran cantidad de venezolanos en búsqueda de nuevas oportunidades, han llegado paulatinamente a Colombia. En la actualidad Bogotá, Cali, Medellín, Barranquilla y Cúcuta son las ciudades que albergan la mayor cantidad de inmigrantes. Según el Ministerio de Relaciones Internacionales de Colombia en informaciones obtenidas en el 2020 “más de 1 millón 825 mil venezolanos estarían radicados en Colombia, según las últimas cifras entregadas por Migración Colombia con corte al 29 de febrero” <https://www.migracioncolombia.gov.co> (Recuperado el 25.08.2020)

Frente a “Los Palitos” había un restaurante que durante las noches también funcionaba como bar. Estos dos lugares, uno frente al otro y justo al lado de la estancia de Maye, convertían las noches y madrugadas en momentos de mucha agitación. Era común despertar en las madrugadas por los impactos de tiroteos, pues frecuentemente ocurrían peleas entre personas embriagadas que frecuentaban el prostíbulo.

Así transcurrieron todos los días, semana tras semana. El único día que había un poco de tranquilidad era el lunes, día en que los dueños de los bares cerraban sus locales. Maye me decía que esto era un indicador de que las personas que frecuentaban esos lugares muy probablemente se dedicaban a la mafia, pues, en condiciones normales laborales, las personas deben cumplir con horarios de oficina que inician el día lunes; pero en este caso el lunes era el día que utilizaban para descansar de las fiestas que duraban toda la semana hasta el día domingo.

A pesar de sentirme relativamente protegida por estar dentro la estancia, era inevitable no sentir nerviosismo, principalmente cuando las personas discutían y cuando escuchaba los tiroteos.

Para las personas de Guapi este tipo de situaciones son totalmente normales y no les genera ningún temor, los tiroteos de las noches frecuentemente son provocados por personas en estado de embriaguez y generalmente no representan ninguna amenaza para quien no está cerca del embriagado.

Pese a todo este panorama relatado de intensa agitación, estas situaciones hacen parte de la cotidianidad de las comunidades costeras del Pacífico, no sólo Guapi. Pequeños municipios localizados en las márgenes de los ríos y junto al mar han desarrollado estilos de vida similares al panorama de Guapi, a excepción de las pequeñas veredas ubicadas frente al río o en el interior de la selva.

En estos lugares la situación es bastante diferente, sin electricidad ni ruidos ajenos al entorno selvático, los sonidos que dominan los paisajes provienen de los ríos, el mar, las hojas y troncos de los árboles, los pájaros y animales que están en la selva. Con frecuencia el sonido de los motores de las lanchas que pasan frente a las casas y de pequeñas avionetas irrumpen el

paisaje sonoro selvático. Este es el caso de la familia Torres, quienes viven en la vereda Sanzón, alejada de la estruendosa Guapi.

En el viaje que realicé durante el mes de enero y febrero del 2020 la situación fue preocupantemente contrastante. La efervescencia durante el día continuaba igual que el año anterior, sin embargo, a partir de las siete de la noche el pueblo caía en un profundo y tenso silencio, no se veían personas en las calles, los bares estaban cerrados, no había vendedores nocturnos de comida callejera, las mujeres venezolanas de “Los Palitos” ya no estaban y tampoco los hombres que frecuentaban el lugar. Ese tenso silencio me llamó profundamente la atención según lo registré en una de mis notas de campo:

En las noches hay mucho silencio, lo que es muy extraño. Según me dijeron, hay muchos grupos de traficantes y en las noches transportan sus mercancías. Por eso nadie quiere ser testigo de nadie, no quieren darse cuenta si pasa algo extraño. Desde temprano las personas están en sus casas, encerrados y las calles quedan solas. (Nota de campo del 25.01.2020)

El motivo por el cual las noches estaban tan silenciosas era el temor que tenían las personas de Guapi de ser testigos de los movimientos realizados por los grupos de mafiosos que aprovechaban la oscuridad de la noche para transportar la ‘mercancía’¹⁸ dentro del pueblo hasta llevarla a la orilla del río donde otra persona se encargaba de transportarla en lancha.

Durante el mes que estuve en Guapi en el 2020 intenté salir pocas veces en las noches para evitar problemas. Una de las noches que salí fue el 20 de enero, Maye y yo fuimos invitadas por la maestra Nany para participar en el ritual fúnebre que celebraría su familia para despedir el alma de su tío el señor Apolinar¹⁹.

Llegamos al velorio a las 20 horas y al regreso sucedió lo que la gente temía. Escribo un fragmento de mis notas de campo en donde describí el momento.

Eran las 11 de la noche cuando Maye y yo decidimos regresar a la casa, yo sentía mucho miedo de tener que regresar tan tarde caminando por el pueblo, como no hay carros y a esas horas no hay servicio de moto-taxi, la única opción que teníamos era regresar caminando. Cuando nos comenzamos a despedir de

¹⁸ Le dicen “mercancía” a la cocaína.

¹⁹ Sobre los rituales fúnebres profundizaré más adelante en la investigación.

toda la gente Nany nos dijo que nosotras dos solas no podíamos ir caminando hasta la casa, así que nos consiguió a dos amigos hombres quienes nos acompañaron. Aunque teníamos compañía, éramos cuatro personas caminando, yo seguía sintiendo miedo. De un momento a otro escuchamos el sonido de una moto-taxi, venía justo por la calle por la que nosotros íbamos. Ese tipo de situaciones me asustan mucho, nos hicimos hacia el andén para que pudieran pasar y lo que vimos fue una moto-taxi cargada de cajas, un hombre negro que manejaba la moto y otro que iba sentado en la parte de atrás, junto a las cajas con sus brazos abiertos para que ninguna se cayera, él era paisa²⁰ de pelo largo. Se quedaron viéndonos en total seriedad y siguieron su camino. Yo tenía el corazón muy agitado y lo único que quería era estar en la casa. Seguimos el camino hasta la casa pero nadie dijo nada, seguimos en total silencio, al llegar a la casa agradecemos y nos despedimos de los amigos de Nany. En el interior de la casa Maye y yo conversamos sobre lo que nos había pasado y ella me dijo que esas personas debían estar transportando 'mercancía', que a esas horas nadie más trabaja, que era muy extraño. (Nota de campo del 20.01.2020).

Lamentablemente este tipo de situaciones suceden a diario en los municipios del Pacífico, en la región abundan las plantaciones de coca y por su localización geográfica se ha convertido en una especie de corredor por el que transita la droga desde su lugar de producción hasta llegar a los puertos de Buenaventura y Cartagena para ser distribuida para Estados Unidos, México y demás lugares en el mundo.

El problema de la droga y la mafia es sólo uno entre tantas situaciones sociales que han llevado al Pacífico a convertirse en un campamento de batalla²¹.

Otra situación que ha generado graves daños sociales y ambientales y que es motivo de gran preocupación en Guapi y otros municipios es provocado por las fumigaciones de glifosato.

Maye, quien es líder del proyecto "Ríos Unidos", ha vivido muy de cerca el flagelo de las fumigaciones y su proyecto se ha visto directamente afectado por las consecuencias que provoca el uso del glifosato como medio de erradicación de las plantaciones de coca.

²⁰ Se le conoce como paisa a las personas que pertenecen al departamento de Antioquia, pero las personas del Pacífico colombiano le dicen paisa a todas las personas que tienen la piel clara y que generalmente son del interior del país.

²¹ Ahondar en cada una de estas problemáticas sociales es un tema bastante complejo que ha sido trabajado por varios investigadores dentro y fuera de Colombia. Para profundizar en esta temática recomiendo: La Invención del Desarrollo (2017); Territorios de diferencia. Lugar, movimientos, vida, redes (2018) Arturo Escobar. Comunidades negras y espacio en el Pacífico colombiano. Hacia un giro geográfico en el estudio de los movimientos sociales (2011) Ulrich Oslender. Marginalidad y exclusión en el pacífico colombiano (2005) Pedro González Sevillano.

En uno de los documentos que Maye redactó para presentar ante la comunidad e instituciones gubernamentales afirma que las fumigaciones iniciaron en Colombia en el año 2000 con la creación del ‘Plan Colombia’²². En Guapi específicamente iniciaron en el 2008 y se realizaron de forma consecutiva, varias veces al año hasta el 2015²³.

La ‘fumiga’, como llaman a las fumigaciones las personas del litoral, trae destrucción, enfermedades y pobreza para las comunidades. Es un atentado contra el medio ambiente y la vida de las personas. En palabras de Maye “aún más doloroso que la muerte de nuestros líderes es la fumiga” (Notas de campo del 25.01.2020). Acaban con el territorio, acaban con todas las plantaciones de maíz, arroz, chontaduro, caña, contaminan los ríos, los peces mueren, algunas personas se enferman, acaban con las ganas de vivir; la comunidad se queda sin alimentos, es una profunda tragedia ambiental y social.

Gran cantidad de personas, al ver que el gobierno en su lucha por erradicar la siembra de coca, acaba con sus plantaciones de alimentos, sin ofrecer ningún tipo de alternativa que los ayude a sobrellevar este tipo de tragedia, optan por abandonar el territorio o en algunos otros casos, optan por sembrar coca, pues podrán adquirir dinero de forma rápida. Esta situación se ha extendido por décadas, parece un ciclo que no termina.

También, hay quienes optan por quedarse en sus territorios, continúan trabajando la tierra aunque tome años su recuperación; trabajan en comunidad

²² “El Plan Colombia es una estrategia multimillonaria financiada por los Estados Unidos que tiene la intención de controlar tanto la producción de droga, como el tráfico y la actividad de la guerrilla. Encabezada por los gobiernos de Colombia y Estados Unidos, actualmente el Plan Colombia constituye una estrategia de militarización y control de la región andina como un todo (incluyendo la región del Amazonas relacionada con los países andinos). Su primer plan de financiación de 1,3 billones de dólares (2000-2002) fue gastado en gran medida en ayuda militar. Entre los aspectos más criticados del Plan Colombia por las organizaciones colombianas e internacionales están el programa de fumigación indiscriminada, la creciente militarización que se ha fomentado, y el recrudecimiento de todo el conflicto armado que esto ha traído. Esto continúa siendo ampliamente financiado por Estados Unidos como una pieza central de ambas administraciones de Uribe” (2002-2006,2006-2010) (Escobar 2018: 37).

²³ “Contrariamente a la información de que el glifosato es prácticamente inocuo como afirma Monsanto, empresa que produce el Roundup, numerosa información ha saltado a las páginas de los periódicos denunciando sus efectos contra la salud por lo que esta empresa fue forzada por una corte de Nueva York a retirar la afirmación de que el producto era “sano, no tóxico e inofensivo”(London Observer).Varios reportes hablan de que poblaciones indígenas de Colombia habían sufrido náuseas, sarpullidos y problemas estomacales después de que los aviones fumigaran sobrevolando sus comunidades(London Observer)” (González 2015, documento inédito).

en sus actividades cotidianas, y poco a poco superan los desastres provocados. Sin embargo, siempre están a la espera de la próxima fumigación.

El orden público es muy complicado principalmente por la coca. Ahora el pueblo y toda la región está a la espera de ser fumigados con glifosato. La última fumigación fue en el 2015 y aún la tierra no se recupera, plantas como el chontaduro no se han vuelto a producir. El glifosato acaba con todo, con el arroz, maíz, frutas, gallinas...es verdaderamente una tragedia. La gente se llena de rabia hacia el gobierno y plantan aún más coca. Los productores de coca saben preparar un producto que, según entiendo, es algo parecido a una jalea espesa de caña con el que protegen las plantas de coca. De esta forma el glifosato no logra exterminarlas y poco a poco la lluvia limpia esa jalea (Notas de campo del 25.01.2020).

Los dueños de mega proyectos capitalistas como los monocultivos de palma africana, en alianza con los gobiernos de turno se unen a esta problemática social recién mencionada generando una sensación de desesperanza. Hoy en día el Pacífico sufre uno de los mayores éxodos de la historia de Colombia, desprovistos de oportunidades, infraestructura y las mínimas condiciones para llevar una vida digna la única oportunidad que queda es marcharse del territorio.

En muchas comunidades ribereñas, guerrillas y paramilitares han presionado a la gente para plantar coca o marcharse. El desplazamiento ha alcanzado niveles dramáticos, con cientos de miles de personas desplazadas de esta región. En algunas áreas, el desplazamiento ha sido causado por paramilitares pagados por cultivadores ricos de palma africana, con el propósito de expandir sus posesiones e incrementar su producción de aceite para los mercados mundiales. Esta estrategia se ha llevado a cabo en nombre del desarrollo, con recursos proporcionados por el Plan Colombia. En muchas regiones del mundo similares al Pacífico, las minorías étnicas habitan territorios ricos en recursos naturales, que son ahora codiciados por capitales nacionales y transnacionales. (Escobar 2018: 37)

Tanto el contexto histórico del proceso de la colonización, como el contexto social de guerra y resistencia ilustran la situación que ha existido en Pacífico desde hace varios siglos. Cada uno de estos acontecimientos: esclavitud, tráfico de personas, racismo, dominio, pobreza, son lo suficientemente desoladores por sí solos; ahora, todos se condensan en una región al interior de Colombia. A pesar que la colonización ‘terminó’ en 1810 con la independencia de Colombia, hoy en día el dominio de los países poderosos

sobre el sur global continúa existiendo en lo que Escobar denomina “colonialidad global” (2018).

[...] la globalidad imperial es también sobre la defensa del privilegio blanco en todo el mundo. Aquí, por ‘privilegio blanco’ quiero decir, no tanto el blanco fenotípicamente, sino la defensa de un modo de vida eurocéntrico que ha privilegiado históricamente a la gente blanca (y, particularmente desde los años cincuenta, aquellas élites y personas de clase media, alrededor del mundo, quienes funcionan dentro de esta misma perspectiva) a expensas de los no-europeos y la gente de color de todo el mundo. Esta es la colonialidad global en su máxima expresión (Escobar 2018: 37-38).

Esta colonialidad del siglo XXI ha imposibilitado que las comunidades del Pacífico logren siquiera imaginar un territorio en el que los mismos habitantes tengan autonomía sobre sus suelos y agua, sobre los recursos que este proporciona, y sobre las decisiones que giran en torno a los modos de vida que han desarrollado por siglos y que han estado en armonía con su entorno natural. Por el contrario, predomina la constante zozobra e incertidumbre, el no saber qué sucederá al día siguiente, si podrán permanecer o tendrán que marcharse y continuar engrosando las cifras de desplazados del país.

El breve panorama recién presentado sobre contexto geográfico, histórico y social se entreteje con cada una de las manifestaciones culturales de la región: gastronomía, danzas, creencias espirituales, artesanía y música. Estudiar estas manifestaciones culturales exige un acercamiento profundo a la realidad del Pacífico; estar de forma física en el territorio posibilita conocer los ‘pluriversos’ (Escobar 2015) que cohabitan la región; nos permite acercarnos a las lógicas que predominan en las comunidades; observar modos de vida tan dispares a los existentes en las regiones urbanas; comprender los ritmos con los que la comunidad dialoga a diario, ritmos impuestos por el entorno natural.

Las músicas tradicionales del Pacífico colombiano demandan del investigador una sensibilidad en la que se agudicen cada uno de los sentidos: la visión, el olfato, el tacto, la audición y el gusto intervienen en el proceso de comprensión de la música y su comunidad²⁴.

²⁴ En el quinto capítulo abordaré el estudio de la música tradicional del Pacífico, desarrollaré su análisis estético y se discutirá sobre la relación entre música y los contextos aquí presentados.

También, el Pacífico nos exige adoptar una visión libre de preconceptos y juzgamientos, las personas de las comunidades, en algunas ocasiones, actúan de acuerdo a su entorno hostil, sus comportamientos están permeados por fuertes emociones de rabia, tristeza y desesperanza, como investigadora mi papel se limitó a observar e intentar comprender, sin crear juicios de valor.

Es así como cada uno de estos encuentros paulatinos me fueron preparando intelectual y emocionalmente para, tal vez, uno de los encuentros más significativos que transformarían el rumbo de la investigación. El encuentro con los maestros Francisco y Genaro Torres Solís.

1.3 Encuentro con dos magos: Los maestros Pacho y Gena

“El problema de los ojos es que sólo nos sirven para ver hacia afuera”

Maestro Pacho. Guapi 2019.

Sin tener una total conciencia de lo que el maestro Pacho me estaba diciendo, esa fue una de las primeras frases que le escuché decir el día de nuestro primer encuentro, el día que nos conocimos.

Aunque desde el momento que la escuché me dejó muy pensativa, me sorprendió la simpleza y al mismo tiempo la complejidad que cargan esas palabras, me impactó su forma tan natural de decirlo. Sólo un tiempo después logré comprender lo importante que esta frase sería para mí, para el desarrollo de la investigación y para mi visión personal de la vida y el mundo.

Pese al tiempo que llevaba investigando las músicas tradicionales del Pacífico colombiano, sólo en marzo del 2019 conocí a los maestros.

Entre todas las entrevistas y encuentros que tenía programados para mi viaje a Guapi en el 2019, este, me generaba bastante ansiedad y expectativas. Intelectualmente sentía que mi bagaje y conocimiento del tema me permitiría tener una conversación que estuviera a la altura de los maestros; metodológicamente estaba todo preparado: guía de preguntas para las entrevistas, tiempo de duración aproximada, temáticas que abordaríamos

durante las clases de música, material de registro (cámaras, trípodes y de más), entre otra serie de detalles que había planeado con antelación y me hacían sentir segura del trabajo que realizaría²⁵.

Para el 10 de marzo del 2019 estaba programada la primera visita. Las casas de los maestros están ubicadas a 15 minutos aproximadamente en lancha saliendo desde Guapi, una al lado de la otra en la vereda Sansón. Desde el día anterior había coordinado con Maye y el lancharo, quien trabaja con ella en el proyecto “Ríos Unidos”, y es una persona de su entera confianza, su nombre es Alcides. “Ríos Unidos” tiene un motor de lancha que podríamos utilizar, sin embargo, Alcides dijo que conseguiría la lancha prestada o alquilada. Programamos salir a las 10 am.

Poco a poco, el comportamiento de las personas, me fueron revelando el manejo de una lógica temporal diferente. Sus epistemologías locales se relacionan con las dimensiones temporales y espaciales de forma diferente desde la óptica occidental (Arocha 1998). Esto provocó que el ciento por ciento de las actividades que había programado con anterioridad se modificaran en sus horarios y muchas veces fue necesario modificar también el día de la actividad.

El 10 de marzo, a las 10 horas, no teníamos lancha. El dueño de la lancha no nos la podía prestar en ese momento, así que salimos alrededor del mediodía.

Finalmente logramos salir. La casa de Maye está localizada frente al río, diagonal al lugar donde arriban los barcos, así que es sólo cruzar la calle y subir a la lancha. Íbamos Maye, Alcides y yo. El recorrido en lancha es bastante agradable, el río tiene olas muy suaves que no golpean la embarcación y a ambas orillas del río la selva ofrece un paisaje de vegetación densa con toda la gama posible de tonalidades verdes y en medio, algunas casas de palafito.

Al acercarnos a las casas de los maestros, la primera que aparece es la del maestro Pacho. Es una casa de palafito, sus paredes y pilares que la levantan del suelo (tierra húmeda) son de madera y el techo es de láminas metálicas. La primera impresión es bastante impactante, todas las tablas de las paredes están inclinadas y da la impresión que con el menor soplo de viento la casa se irá al

²⁵ Como en las enseñanzas de Don Juan de Carlos Castañeda. Don Juan: “el hombre va al saber como a la guerra: bien despierto, con miedo, con respeto y con absoluta confianza. Ir en cualquier otra forma al saber o a la guerra es un error, y quien lo cometa vivirá para lamentar sus pasos”. (2000)

suelo. Al escuchar el sonido de la lancha el maestro salió de su casa para ver quiénes éramos, inmediatamente reconoció a Maye y Alcides. Ubicamos la lancha en una especie de muelle que el maestro ha construido en madera y entramos a su casa.



Fotografía del archivo de la investigadora. Casa del maestro Pacho, vereda Sanzón, Guapi.15.01.2020.

Para quien no está acostumbrado a caminar por terrenos selváticos no es fácil el desplazamiento. Todo lo debía hacer con cuidado, cada uno de mis movimientos, desde subirme y bajarme de la lancha hasta caminar en la casa del maestro. Subir las estrechas escaleras de la entrada tampoco es fácil. El maestro y Alcides me daban la mano para que me sintiera más segura y no me cayera al suelo.

Al entrar a la casa la sensación de impacto continúa. La casa se encuentra en muy malas condiciones, las maderas de las paredes y del suelo están bastante deterioradas, muchas están rotas y se puede ver la tierra y los cangrejos bajo la casa, se debe caminar con extremo cuidado para no caer en uno de los huecos de las tablas.

Al mismo tiempo, lo primero que aparece al entrar en la casa es una gran marimba y un bombo colgados de las columnas. No hay nada más a primera vista, los instrumentos ocupan un primer plano. No hay muebles, sólo unas tres sillas de plástico deterioradas por los años, un mueble de madera, un pequeño radio colgado de la pared y en una esquina de la casa un pequeño altar con varias imágenes: Jesús cargando la cruz, la Virgen María con un Rosario, Jesús crucificado, la Virgen María cargando al niño Jesús y una pequeña escultura precolombina. Sobre el altar hay textos de la Semana Santa y una vela. Hacia el fondo de la casa se ve una división hecha con tablas de madera que separa el cuarto de la cocina con el fogón de leña.





Fotografía del archivo de la investigadora. Casa del Maestro Pacho. Vereda Sanzón, Guapi. 15.01.2020.

Desde el primer momento el maestro me dice que camine con cuidado, muchas tablas del suelo están podridas por la humedad y otras tienen huecos por los que caben los pies de una persona adulta.

Maye me presentó al maestro, le habló sobre mí y le dijo que podía tener confianza conmigo que yo era alguien muy cercano de la familia González Sevillano²⁶. Maye y Alcides se marcharon y pasaron por mí después de algunas horas para regresar a la casa.

El maestro se encontraba con su esposa, la señora Leonelia, quien hacía los quehaceres domésticos. Con su previa autorización comencé a organizar las cámaras y trípodes para dar inicio a la primera entrevista. Esta sería la primera de muchas conversaciones que tuvimos.

Francisco Torres Solís, el maestro Pacho, es un hombre de piel negra, delgado, de baja estatura, de apariencia fuerte y movimientos ágiles. Es difícil

²⁶ En muchas ocasiones ha ocurrido que algunos investigadores se acercan a los maestros, extraen información, logran sus objetivos de trabajo y se lucran con los productos obtenidos de la investigación y a los maestros no les retribuyen de ninguna manera. Esto ha provocado que muchos maestros decidan no recibir más a los investigadores y no compartir su información. En la mayoría de los casos, cuando un investigador busca a un maestro debe hacerlo con la recomendación de alguien cercano y de confianza para los maestros.

calcular su edad, en su documento de identidad dice que nació el 18 de mayo de 1954, es decir que, para ese momento, marzo del 2019, estaba próximo a cumplir 65 años de edad. Sin embargo, él dice tener 10 años menos. Según él, en su época de niñez era común colocarse 10 años más para poder tener documento de identidad y poder trabajar. Sin embargo, a pesar de su contextura fuerte y ágil, la apariencia de sus manos muestra el deterioro causado por el trabajo fuerte en la selva; sus ojos, que son oscuros, tienen alrededor del iris un leve tono azul opaco y ha perdido varios dientes. Esto lo hace aparentar más de 55 años.



Fotografía del archivo de la investigadora. Maestro Francisco Torres Solís. Vereda Sansón, Guapi. 15.01.2020.

Conversar con él requiere de bastante atención, por lo menos para quien no está acostumbrado a su estilo particular de hablar. Su acento es bastante fuerte, muchas palabras del español las modifica, cambia algunas letras como, por ejemplo: la palabra 'nítido' el pronuncia 'níquido', la palabra 'cambio' la dice 'cambeo', no dice 'nadie' sino 'naide', entre otras. Con frecuencia utiliza frases que él inventa o dichos populares; habla rápido y articula fonemas para producir

sonidos que imitan a los pájaros, a los animales de la selva, los motores de las lanchas, entre muchos otros.

Se le siente mucha nostalgia al hablar de su familia. Eran nueve hermanos, únicamente él – el menor de todos – y su hermano mayor, el maestro Genaro, permanecen en Guapi. Varios han muerto y otros se fueron al interior de Colombia con sus familias. Uno de los maestros de marimba de mayor reconocimiento a nivel nacional e internacional fue su hermano el maestro ‘Gualajo’, José Antonio Torres, quien murió en el 2018.

El maestro Pacho es heredero de una familia con larga trayectoria de músicos: bisabuelos, abuelos, hijos y nietos han sido músicos y constructores de instrumentos. Como él dice: “yo caí sobre de la música, encima de la música y esto viene por los viejos” (2019).

A medida que conversamos, que visitaba su casa y pasaba horas escuchándolo, comencé a darme cuenta de lo particular que es el maestro Pacho. Cada historia que me contaba me permitía acercarme a él, parecía que me iba abriendo gradualmente las puertas que conducen a otros mundos, él me fue acercando a los ‘pluriversos’ que cohabitan en el Pacífico y de los cuales no solamente es un profundo conocedor sino, prácticamente, un guardián.

Lo veo como un guardián en el sentido que él, con cada una de las actividades que realiza en su vida cotidiana, se encarga de que esos diversos mundos continúen existiendo, se sigan recreando y permanezcan vivos no sólo para él sino también para las personas de la comunidad con quienes comparte ese mismo entorno. El y su territorio son uno solo.

El maestro Pacho es músico y constructor de instrumentos, esas son sus principales actividades y de las que depende su sustento económico. Aunque interpreta todos los instrumentos tradicionales, el bombo es su preferido y con el que ha ganado reconocimiento. Pacho es también un contador de historias, su vida parece una novela de ciencia ficción, pero, por más ‘irreales’ que parezcan sus historias, como él dice constantemente: “no hay cosa que yo diga que no sea verdad” (Maestro Pacho 2019). Con esa frase asegura que todo lo que él dice es real. Yo, inicialmente incrédula, después de conocerlo y acercarme a su vida me di cuenta que su frase es cierta.

Al lado de su casa – pasando por una especie de puente construido sólo con una tabla por la que se camina y otra a la altura de la mano para sostenerse

– está su taller. Esta pequeña casa, también de palafito, no tiene paredes, solamente el piso de madera y el techo de láminas metálicas. Aquí el maestro tiene todo lo necesario para construir sus instrumentos: troncos de maderas, pieles de animales, herramientas, cuerdas y demás materiales. Este es su lugar de trabajo.



Fotografía del archivo de la investigadora. Taller del Maestro Pacho. Vereda Sansón, Guapi.15.01.2020.

Entre las primeras historias que el maestro me comenzó a contar fue la del ‘plan’. Aunque lo dice en singular son varios, es decir varios ‘planes’, aunque él nunca utiliza esta palabra en plural. Desde mi forma de entender ‘el plan’ se refiere a dimensiones paralelas, espacios en los que cohabitan seres de otro tipo como las sirenas, peces, duendes, personas a las que les dicen los ‘culimochos’, entre otra cantidad de personajes que están presentes en todo momento en sus historias de vida. Para él ‘el plan’ son diferentes niveles de existencia que se encuentran en la tierra.

Existe ‘el plan’ que los humanos habitamos; ‘el plan’ que está abajo del agua; ‘el plan’ que está bajo la tierra; ‘el plan’ que está a la altura de los grandes árboles. En cada uno de estos ‘plan’ viven personas y seres con descripciones físicas especiales; pero como él lo dice, se debe tener mucho respeto, pues

pueden llegar a ser lugares peligrosos. “El plan del río es una cosa delicada [...] Si el río se llegara a secar y nosotros viéramos lo que hay en el plan del río, nosotros no metíamos ni una pulgada de un dedo al agua” (Maestro Pacho 2020).

Inicialmente, desde mi postura de investigadora, mi reacción fue escuchar cada una de sus historias, admirada por la forma que él tiene para capturar a sus oyentes con sus narraciones, su voz y su cuerpo son los canales que emplea para que personas como yo podamos viajar a esos lugares y lograr visualizar ‘el plan’.

El maestro Pacho no sabe escribir, no tiene firma, de cierta forma esto refuerza el poder que adquieren sus palabras y su cuerpo. Cada movimiento, cada sonido, su forma de mirar, de hablar, transportan a las dimensiones paralelas que él conoce.

Durante mi trabajo de campo del 2019 conocí al maestro, recibí clases con él y escuché una cantidad de historias que me contó en cada uno de nuestros encuentros. Sólo en el trabajo de campo del 2020, algo diferente sucedió que hizo que yo, desde mi propio cuerpo, comenzara a experimentar situaciones que se escapan de las lógicas de la razón y que nunca antes las había experimentado.

Llegué muy cansada del día de trabajo de hoy, estuve con la maestra Nany, las cantadoras y los niños de la escuela. Eran las 5 pm. El calor de todos los días me deja muy agotada. Me acosté en mi cama y me quedé dormida. Después de un rato me desperté y comencé a ver el celular, estaba viendo mensajes que me habían escrito por el whatsapp, yo seguía acostada. Aún con el celular en mi mano me levanté de la cama de un brinco porque vi unos ojos grandes de un animal sobre mi blusa. Yo vi los ojos de un cangrejo sobre mí. Inmediatamente pensé que era incoherente ver los ojos de un cangrejo, que posiblemente era una araña grande que se había subido a la cama y se subió a mi blusa. Me quité la blusa buscando la araña, me sacudí el pelo pensando que podía haber quedado enredada, no encontré nada, levanté las almohadas de la cama, sacudí el toldillo, revisé por debajo de la cama y no encontré absolutamente nada. Comencé a pensar que tal vez me estaba quedando nuevamente dormida y había soñado con los ojos de un cangrejo sobre mi blusa. Y eso es extraño, sólo recuerdo ver los ojos y no vi el cuerpo del animal. Salí del cuarto y le conté a Maye, ella me dijo lo mismo que yo pensaba, que me estaba quedando dormida y soñé con los ojos del cangrejo. (Nota de campo del 21.01.2020)

Al día siguiente de este episodio fui a visitar al maestro Pacho. Cuando comencé a subir las escaleras de su casa vi varios cangrejos abajo en la tierra y él me los mostró. La primera historia que me contó ese día fue sobre los

cangrejos y su capacidad de viajar a otro 'plan'. Me explicó que los cangrejos todo el día abren huecos en la tierra y que a través de esos huecos pueden llegar hasta 'el plan' de los 'culimochos'. Mientras él me hablaba sobre cangrejos y 'culimochos' yo sólo recordaba lo que me había pasado la tarde anterior, esa visión extraña que tuve en un estado entre dormida y despierta.

El otro plan está en la tierra y ahí viven los 'culimochos'. Los culimochos son personas grandes, acuerpadas, que no tienen cola, ellos viven bajo la tierra en otro plan. Los cangrejos, como pueden hacer huecos bajo la tierra, pueden llegar hasta donde ellos. Los cangrejos pican a los culimochos y estos los queman con fuego. El maestro dice que por eso se puede ver a los cangrejos con sus patas quemadas. (Nota de campo del 22.01.2020)

Yo escuchaba su historia pensando en mi episodio, sin embargo, ese día no le dije nada. Sólo fue dos días después, cuando regresé a su casa el 24 de enero, y después de haberlo pensado el día anterior decidí contarle. Le expliqué detalladamente como había sido mi visión extraña, a lo que él me respondió con total naturalidad: "claro Ximenita, el cangrejo fue a avisarle que íbamos a hablar de él". (Nota de campo del 24.01.2020)

Este episodio que narré, fue uno entre muchos que sucedieron durante mi trabajo de campo del 2020. Varios otros que vivencié en diferentes momentos los iré narrando a lo largo del texto.

Como investigadora no fue fácil enfrentarme a este tipo de situaciones, desde la razón no logré dar explicaciones, fueron momentos que me generaron sensaciones de miedo, de alegría, de placer, que nunca antes había experimentado.

Después de algún tiempo pude ir entendiendo que todo hizo parte de mi proceso de percepción, involucrar mi cuerpo y abrirme de forma sensible a una experiencia en campo me permitió, hasta cierto punto, entrar en contacto con cada uno de esos universos que transitan en el Pacífico. Mi percepción de tiempo y espacio se modificó conforme avanzaban los días en Guapi.

Con el maestro Genaro mi experiencia fue un poco diferente. Él es el mayor de sus hermanos, su documento de identidad dice que nació el 10 de febrero de 1936, es decir que en el 2019 tenía 83 años de edad. Al igual que el maestro Pacho, dijo que su edad real es 10 años menos, es decir que tenía 73. El maestro Gena, como se le conoce afectivamente, es bastante diferente a su hermano menor, es un hombre tímido, camina lento por los años, bastante

callado, pero al igual que Pacho se ha dedicado a la música tradicional, interpreta la marimba, es cantador y construye instrumentos tradicionales.



Fotografía del archivo de la investigadora. Maestro Genaro Torres Solís. Casa del maestro Pacho. Vereda Sansón, Guapi.16.01.2020.

Su casa, a pesar de estar en mejores condiciones, es mucho más pequeña y oscura que la del maestro Pacho, al entrar tiene una gran cantidad de marimbas y tambores colgados del techo que construyó para la venta. No tiene ninguna silla o mesa, él y su esposa, una mujer de edad avanzada, se sentaban y se acostaban durante el día en las tablas de madera del suelo de la casa.

Unas tablas dividen un pequeño cuarto de la cocina. En el cuarto se veía una cama y en la cocina estaba el fogón de leña. Al igual que en el fogón de leña de la casa del maestro Pacho, tenía colgada una canasta con los guasás²⁷, los ahúman durante semanas o meses para que la madera seque y el instrumento adquiera su sonido particular. Al fondo de la casa está el taller del maestro donde construye sus instrumentos.

²⁷ Instrumento idiófono. Este, así como los demás instrumentos tradicionales, serán descritos en detalle en el II capítulo.



Fotografías del archivo de la investigadora. Casa del maestro Genaro. Vereda Sansón, Guapi.15.03.2019.

La sencillez de su casa impacta a las personas que llegamos desde otros lugares a visitarlo. El concepto de ‘comodidad’ que existe en la vida urbana difiere bastante de la ‘comodidad’ de las zonas rurales. Para ellos, los maestros, lo necesario es tener una casa firme en la que puedan vivir y desarrollar sus actividades sin el peligro de que las lluvias y las crecientes del río las

derrumben²⁸. Sin embargo, y debido a las complejas condiciones sociales del entorno, los maestros viven en el total abandono y pobreza, no cuentan con las condiciones mínimas para llevar una vida tranquila y digna, y constantemente expresan la necesidad de reconstruir sus casas, para no estar en peligro y para poder seguir recibiendo a las personas que los buscan y con quienes comparten sus conocimientos.

Sus casas no tienen electricidad ni sistema de acueducto. Ellos beben el agua de la lluvia y se bañan directamente en el río; la lluvia y el río suplen sus necesidades vitales. Cuando se acerca la noche, los sonidos de la selva y los animales nocturnos modifican el paisaje sonoro del día.

Pese a estas condiciones de vida, el maestro Genaro constantemente pronuncia una frase: “la vida es muy bonita, sabiéndola llevar” (2019).

Su rostro siempre alegre y su mirada tranquila me impactaron cada vez que lo visité. El maestro Genaro, al igual que el maestro Pacho, en todo momento habla de Dios, de la vida, de la alegría de estar vivos y poder hacer música. Aunque todos sus hermanos se han marchado de Guapi, ellos dicen que “de aquí nos llevan pal’ cementerio de aquí de Guapi” (Maestro Pacho 2019); es decir, que pretenden permanecer en sus casas hasta el día que mueran.

Ellos asumieron la responsabilidad de continuar con la tradición musical heredada de su padre, decidieron dedicar sus vidas a la preservación y transmisión. “Es una pena dejar perder los sonidos de nuestros padres” (Maestro Pacho 2020). Sin embargo, reclaman por las condiciones de abandono en las que se encuentran y piden ayuda para poder continuar transmitiendo sus saberes.

Conocer a los maestros Pacho y Gena, a las demás maestras cantadoras y músicos con los que trabajé en Guapi y, en especial, las vivencias y conocimientos que gradualmente fui adquiriendo, me condujo a replantear la metodología de investigación que empleé. De esta forma, decidí adoptar una metodología que me permitiera entablar un diálogo entre la razón y las experiencias sensibles que el Pacífico me iba ofreciendo gradualmente.

²⁸ Esto ya sucedió con la antigua casa del padre de los maestros. Localizada frente a la actual casa de Pacho, aún más cerca del río, una creciente la derrumbó y el agua arrastró con todo lo que había en ella.

1.4 Encuentro entre dos mundos – la razón y las emociones: Aproximaciones metodológicas.

*Para mí sólo recorrer caminos que tienen corazón,
cualquier camino que tenga corazón. Por ahí yo recorro,
y la única prueba que vale es atravesar todo su largo.
Y por ahí yo recorro, mirando, mirando, sin aliento. Don Juan.
(Castañeda, 2000: 51)*

Al igual que Don Juan, uno de mis grandes retos para esta investigación fue poder involucrar el corazón. Encontrar un camino donde mi razón y emociones pudieran dialogar lado a lado. Poder equilibrar mi bagaje intelectual junto con las transformaciones personales que iba teniendo durante la realización del trabajo etnográfico.

Sin embargo, no fue una tarea sencilla y, al pretender trabajar asumiendo esta postura una gran cantidad de interrogantes se me presentaron: ¿Hasta qué punto las emociones tienen cabida en un proceso investigativo? ¿cómo lograr establecer un diálogo entre la razón y los episodios ‘irracionales’ que me presentaba mi trabajo etnográfico? ¿hasta qué punto esos episodios ‘irracionales’ transformaron el rumbo de la investigación? ¿cómo involucrar mi sensibilidad en un producto de investigación? ¿Cuál metodología es apropiada cuando se trabaja en entornos donde las lógicas de vida difieren de la lógica de vida del investigador/investigadora? ¿hasta qué punto puedo permitir involucrarme personal y emocionalmente con las comunidades investigadas?

Estas preguntas surgieron desde el primer momento en que llegué al Pacífico para realizar mi trabajo etnográfico. El territorio en el que me encontraba me exigió una postura holística, flexible, sensible. Un punto crucial que tuve que resolver desde el inicio fue encontrar una metodología de investigación que se adaptara a las dinámicas impuestas por el lugar, a los objetivos de la investigación y mis expectativas como investigadora.

Estaba en una búsqueda metodológica que me llevara hacia la obtención de un ‘conocimiento sensible’ – sensuous knowledge (Graeff, 2018) – que no se

acercara a una verdad absoluta, sino por el contrario, a un conocimiento que resultara de un proceso de introspección, reflexivo e intuitivo donde tuvieran cabida teorías, reflexiones de campo, entrevistas, sensaciones y emociones.

El conocimiento se presenta como un sistema de sustituciones en donde una impresión anuncia otras impresiones sin nunca dar razón de ellas; en donde las palabras dejan esperar unas sensaciones como deja el ocaso esperar la noche. La significación de lo percibido no es más que una constelación de imágenes que empiezan a reaparecer sin razón alguna. Las imágenes o sensaciones más simples son, en último análisis, todo cuanto cabe comprender en las palabras, los conceptos son una manera complicada de designarlas, y por ser las imágenes unas impresiones indecibles, comprender es una impostura o una ilusión; el conocimiento nunca apresa sus objetos, que se implican mutuamente, y la mente funciona como una máquina de calcular que ignora por qué sus resultados son verdaderos. (Merleau-Ponty 1993: 37)

Constantemente, las impresiones que me dejaba el trabajo en campo se contraponían unas con otras, algunas veces dialogaban, pasaban momentáneamente, pero siempre marcaban profundamente el momento vivido, mi percepción hacia el Pacífico, hacia las comunidades y su música.

En mis notas de campo logré capturar las sensaciones que aquellas impresiones generaron en mí. Intenté registrar con palabras y de la forma más honesta posible cada una de esas imágenes y sensaciones que llegaron y me provocaron una cantidad de emociones: temor, alegría, euforia, frustración, desconcierto, tristeza. Al final, el conocimiento adquirido se vincula íntimamente con esa 'constelación de imágenes' percibidas y, aunque a pesar de crear la ilusión de haber comprendido, la verdad obtenida obedece a la verdad vivida por mí en un momento preciso.

Así, en mi búsqueda por llegar a un conocimiento sensible (Graeff 2018), debí encontrar una metodología en la que mi cuerpo jugara un rol principal, pero también, el cuerpo de las personas con las que trabajé. Las músicas de marimba son una práctica colectiva donde cada uno de sus participantes altera directamente el momento presente, logrando modificar no sólo su realidad sino también la realidad que se experimenta en colectivo.

Los momentos de celebración y de rituales dependen de la comunicación que se construye entre cada uno de sus participantes, cada momento adquiere significado por la interacción que se construye entre las personas. Cantar, tocar, orar, bailar, todo ocurre gracias al ser colectivo, la práctica no se consolida desde

una experiencia individual exclusivamente, por el contrario, su poder y fuerza radica en la constante dialéctica que se presenta entre el ser individual y el ser colectivo: el ser individual es afectado y a su vez afecta a ese colectivo; el ser colectivo se transforma de acuerdo a cada uno de los individuos que participan del momento, transformándolos a su vez.

La oposición esencial está en la estructura holística de estas sociedades en las que el hombre no es un individuo (es decir indivisible y distinto) sino un nudo de relaciones. El hombre está fundido en una comunidad de destino en la que su relevancia personal no es indicio de una individualidad sino una diferencia que favorece las necesarias complementariedades de la vida colectiva, un motivo singular dentro de la armonía diferencial del grupo. La identidad personal del africano no se detiene en el cuerpo, este no lo separa del grupo sino que, por el contrario, lo incluye en él. (Le Breton 2002: 25)

La metodología empleada debía dar cuenta de la estructura holística presente en las comunidades con las que trabajé, debía aproximarme a la realidad que se construía a partir de ese nudo de relaciones entre individuos y conmigo misma. Al mismo tiempo, debí encontrar la forma en que mi cuerpo resonara armónicamente con los cuerpos de los otros sin interrumpir el flujo natural de la práctica musical: tocar los instrumentos, cantar junto con la comunidad, bailar, sin que por mi condición de ser una investigadora externa a la comunidad, afectara el propósito del performance.

La musicóloga Graeff (2018), quien investiga la práctica del Candomblé tanto en comunidades de Brasil como en países como Alemania, indaga sobre las transformaciones que ocurren en el cuerpo, en su propio cuerpo, cuando se somete a una práctica en la que se involucran directamente los sentidos:

When singing transcends the memorization of lyrics and melodies by engaging the body, senses and the self, it becomes chanting. When the same engagement turns the art of moving the body into performing the orixás, one learns the orixá. By perceiving several meanings of the orixá with one's body resonating with the bodies of others, one senses the power of the sensuous knowledge, of the wisdom, acquired. Those meanings make sense and take effect: embodiment is achieved; the body got enchanted. (Graeff 2018: 67)

En el caso de las músicas de marimba, el momento en que las personas se congregan alrededor de los cantos y los toques de los instrumentos, sea para alabar a los santos, conversar con los ancestros o compartir con la comunidad,

cada uno de sus cuerpos se convierte en música, cada uno de sus movimientos expresa sonidos.

El cuerpo y la voz son canales mediadores que posibilitan la existencia de la práctica; los cuerpos, resonando en conjunto, son los portadores de la sabiduría y ese es el poder que carga el conocimiento sensible.

En concordancia con el concepto de conocimiento sensible (Graeff 2018), el sociólogo colombiano Orlando Fals Borda (1978) propone el término 'sentipensante' "para denotar a aquella persona que combina en todo lo que hace, razón y pasión, cuerpo y corazón" (Moncayo 2012: 317). Así, al acercarme a las epistemologías propias del territorio del Pacífico, el comportamiento de las personas reveló la relación inherente entre la razón y las emociones, las formas de actuar en cada una de las situaciones cotidianas evidenciaban esa relación y me sugirieron la forma en la que yo como investigadora debía aproximarme a sus prácticas y, hasta qué punto agudizar mi sensibilidad sería indispensable para comprender las lógicas en las que transitan sus vidas.

Con estos conceptos como guía direccioné mi trabajo etnográfico. Poco a poco fui encontrando un camino que me permitió crear un diálogo entre las teorías, vivencias, emociones, mitos y creencias. A partir de ese diálogo construí una metodología que logró adaptarse a la naturaleza de mi objeto, fue coherente con el territorio y honesta con mi proceso investigativo. Debí escapar de los esquemas rígidos y construir una etnografía aterrizada al entorno, flexible pero al mismo tiempo eficaz para obtener los objetivos propuestos.

1.4.1 Etnografía

"Nadie se baña dos veces en el mismo río"

Heráclito.

Como si se tratara de un río, siempre cambiante, el trabajo etnográfico me obligó a transitar caminos que se transformaban constantemente y, a su vez, yo también me transformaba junto ellos.

Cada encuentro con los maestros, cada ritual en el que participé, cada entrevista, cada clase que recibí, cada una de las experiencias con las que me enfrenté se iban modificando; mi sensibilidad se fue transformado. Una vivencia me preparaba para la siguiente: sería diferente y yo también debía abrir poco a poco mi visión para poder entrar a ese mundo que, en un primer momento, sentí tan distante de mí.

Al igual que un río la investigación me invitó a fluir. Fluir, etimológicamente significa:

Sense of "any strong, progressive movement comparable to the flow of a river" is from 1640s" Old English flowan "to flow, stream, issue; become liquid, melt; abound, overflow" (Online Etymology Dictionary)²⁹.

Así, aunque por el ritmo natural del Pacífico resultó ser muchas veces imposible seguir agendas con horarios estrictos, el trabajo en el territorio fue progresivo, constante, poco a poco ganaba fuerza, al igual que el movimiento de un río.

Yo me fui adaptando a esta dinámica, muchas veces con la frustración de no poder controlar el tiempo de trabajo, pero esto me hizo entender que debía entrar al territorio no solo física sino emocionalmente, debía fluir y transformarme en agua.

Desde una perspectiva teórica encontré diversas posturas que dieron un norte a mi trabajo. Me enfrenté al reto de objetivar cada una de las experiencias etnográficas: hasta qué punto las experiencias subjetivas que vivía se convertirían en el conocimiento objetivo de la investigación.

It will be enough, for our purposes, to define 'reality' as a quality appertaining to phenomena that we recognize as having a being independent of our own volition (we cannot 'wish them away'), and to define 'knowledge' as the certainty that phenomena are real and that they possess specific characteristics. (Berger & Luckmann 1967:13)³⁰.

²⁹ <https://www.etymonline.com/search?q=flow> (Recuperado el 04.09.2020)

³⁰ Los conceptos de 'realidad' y 'conocimiento' han sido ampliamente discutidos desde la filosofía. Por los objetivos propuestos para esta investigación no se profundizó en esta discusión. Ver: The social construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge. Berger & Luckmann, 1967.

Así, cada una de esas experiencias vividas en campo se vincula directamente a la 'realidad' a la que me sometía y de la cual no tenía control. Esta realidad era impuesta por entes ajenos a mí: las comunidades, sus dinámicas y el territorio.

Así, el 'conocimiento' que surge de la dialéctica entre mi interacción y aquellos entes se tomará como real, son fenómenos que construyeron la realidad vivida en campo. Al mismo tiempo, y en diálogo con la afirmación de Merleau-Ponty "el conocimiento nunca apresa sus objetos" (1993: 37), depende únicamente de mi experiencia subjetiva.

Por lo tanto "a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida"³¹ (Larrosa 2002: 27). Esa experiencia singular, surgió gracias a un momento puntual, a un lugar específico, a la interacción con personas determinadas que afectaron el desarrollo de la investigación y me afectaron como persona.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.³² (Larrosa 2002:24)

Tener paciencia y escuchar, muchas veces en silencio, fue un reto que debí asumir. Ajustarme a velocidades diferentes a las mías; ir despacio. Calmar el ritmo frenético que contagian las ciudades y acogerme a la velocidad del río, de las lluvias, de las mareas. Ser flexible, re-ajustar la metodología de acuerdo a las situaciones impuestas. Aprender a escuchar al territorio, a sus personas e historias. Permitirme afectar por sus emociones y creencias. Creer en los

³¹ la experiencia es para cada uno propia, singular y en cierto modo imposible de repetir (Traducción de la investigadora).

³² La experiencia, la posibilidad de que algo nos ocurra o nos toque, requiere un gesto de interrupción, un gesto que es casi imposible en nuestros tiempos: requiere detenerse a pensar, detenerse a mirar, detenerse a escuchar, pensar más despacio, mirar más despacio y escuchar más despacio; detenerse a sentir, sentir más despacio, detenerse en los detalles, suspender la opinión, suspender el juicio, suspender la voluntad, suspender el automatismo de la acción, cultivar la atención y la delicadeza, abrir los ojos y los oídos, hablar de lo que nos pasa, aprender la lentitud, escuchar a los demás, cultivar el arte del encuentro, estar muy callados, ser pacientes y darnos tiempo y espacio (Traducción de la investigadora).

diferentes mundos que cohabitan en el Pacífico hasta llegar al punto de sentirlos. Intentar silenciar mi voz y no imponerme de forma arbitraria. Tener conciencia de quien era yo en ese momento y qué lugar ocupaba en medio de la comunidad. Cada experiencia me exigió algo diferente y gradualmente me fue afectando. El sentirme afectada, sin duda, me transformó desde mi ser individual.

É experiência aquilo que “nos passa”, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação.³³ (Larrosa 2002:26)

Así, esta investigación que surgió inicialmente desde mi búsqueda intelectual-profesional, me condujo por caminos impredecibles, retadores, que a menudo me enfrentaron conmigo misma y me produjeron conflictos entre la razón y las emociones. La etnografía fue determinante para la construcción de este texto, y mi subjetividad permeó al resultado en su totalidad.

Anthropology's method of objectifying experiences is ethnography. The researcher must spend a long period living “outside”, in the cultural context enquired. He must master the hosts language for communicating with them and interpreting their cultural experiences – though always through the lens of his own subjectivity. (Graeff 2016: 65)

Durante este trabajo etnográfico se programaron periodos prolongados en los que viví afuera junto con la comunidad. Acercarme a sus estilos de vida y lenguaje cotidiano posibilitó una retroalimentación continua y progresiva.

Además de ese largo periodo vivido, fue crucial abrir mi mente a nuevas visiones de mundo: escuchar a las comunidades con la disposición de aprender nuevas formas de relacionarme con el entorno. Ser flexible en mis posturas y permitirme la posibilidad de transitar un momento de mi vida al lado de personas que en cada momento querían transmitirme su visión de mundo. Fluir junto con ellos y ellas.

La etnografía cada vez más se ha consolidado como una metodología crucial para trabajar con diversas comunidades. Cada investigador/investigadora

³³ La experiencia es lo que "pasa", o lo que nos toca, o lo que nos sucede, y al pasar nos forma y nos transforma. Sólo el sujeto de la experiencia está, por tanto, abierto a su propia transformación. (Traducción de la investigadora)

establece los límites y decide hasta qué punto se involucrará desde su rol profesional y personal; hasta qué punto permitirá ser afectado/afectada por las experiencias que gradualmente irá adquiriendo. Independientemente de esas decisiones, la etnografía nos posibilita un contacto personal e intenso con el otro, un encuentro 'face-to-face' (Barz & Cooley, 2008) que permite crear conexiones entre los diversos 'pluriversos'.

A diferencia de épocas anteriores, cada vez más investigadores se han cuestionado sobre la etnografía de la música, como siendo una metodología que proporciona un contacto directo con los objetos de estudio.

Barz & Cooley en *Shadows in the Field (2008)* discuten sobre la etnografía de la música a partir de una perspectiva histórica y conceptual. En su trabajo discuten sobre el proceso de transformación sufrido por la musicología al analizar algunos registros de campo realizados a inicios del siglo XX. Así mismo, estudian la crisis de la etnografía provocada, en parte, por la divergencia metodológica en diferentes abordajes investigativos.

Un momento determinante en la historia que nos condujo a un replanteamiento del desarrollo de la ciencia fue la Segunda Guerra Mundial. Sin entrar ahora a profundizar sobre estos acontecimientos históricos y sus transformaciones para el mundo de la investigación, vale la pena subrayar que, debido a la caída de las grandes potencias europeas, se dio inicio a un periodo de reflexión en torno a las metodologías de investigación y se inició un camino de construcción de nuevos paradigmas investigativos capaces de auxiliar trabajos de campo en los que la música desempeña un papel protagónico. Este periodo histórico conocido como era pos-colonial dio un giro crucial para la construcción de nuevas teorías y conceptos sobre la etnografía de la música (Barz & Cooley, 2008).

The face-to-face interaction with other individuals and some level of participation in the music-cultural practices we hope to understand no less lends itself to meaningful musical "being-in-the-world" today than it did ten years ago. The crisis is still experience. What we need to do as ethnomusicologists—and as music scholars in general—is to toss out older assumptions about fieldwork in order to adjust our expectations (Barz & Cooley, 2008: 13).

Aunque ciertamente es un camino de transformaciones que se inició en un momento puntual de la historia del siglo XX y en el cual la etnografía de la

música ha jugado un papel protagónico debido a su evolución en comparación con periodos históricos anteriores; hoy en día continúan surgiendo gran cantidad de debates en torno a esta metodología de investigación que recaen directamente en aspectos como: la objetividad versus la subjetividad; lo 'real' versus lo que resulta imposible de comprobar bajo métodos científicos; la participación de la razón versus el rol desempeñado por las emociones; entre otros puntos que ofrecen bastante contenido para discutir.

Hoy en día el contacto 'face-to-face' representa para muchos investigadores el punto clave que determina el desarrollo de sus trabajos etnográficos. Para esta investigación significó un antes y un después. Los encuentros directos, cara a cara con la comunidad transformaron el curso de la investigación y generaron momentos de profunda reflexión en torno a la práctica de las músicas de marimba y las comunidades. Claramente, los resultados están ligados a mi experiencia personal y mi carga emocional.

A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo.³⁴ (Seeger 2008: 239)

Al realizar una transcripción analítica de los eventos que experimenté en el Pacífico, pude entender cómo la música se convierte en un núcleo que congrega a la comunidad y sus prácticas religiosas, espirituales y de celebración. Más allá de la transcripción de los sonidos, que claramente revelaron una gran cantidad de material valioso para la investigación, la transcripción de los eventos, los relatos de campo, las impresiones, los momentos que me generaron impacto y choques, me llevaron hacia caminos que me hicieron cuestionar mi rol como musicóloga y como persona.

Esos momentos de impacto – 'eventos dramáticos' (Nettl 2008) proporcionaron puntos de giro en la investigación; quiebres que afectaron el transcurso del trabajo de campo y que nutrieron los resultados obtenidos con

³⁴ La etnografía de la música consiste en escribir sobre la forma en que la gente hace música. Debe estar vinculado a la transcripción analítica de los acontecimientos, y no a la simple transcripción de los sonidos. Suele incluir tanto descripciones detalladas como afirmaciones generales sobre la música, basadas en la experiencia personal o el trabajo de campo.

pensamientos sobre las prácticas musicales: “dramatic events that become defining moments in one ethnomusicologist’s progress” (Nettl 2008: vi).

Al mismo tiempo, los ‘eventos dramáticos’ participan de forma indispensable en la construcción de nuevo conocimiento, dan origen a investigaciones inéditas al estar vinculados a la subjetividad de cada investigador/investigadora. Cada uno de esos eventos están permeados por su impresión personal y la forma individual de procesarlos y analizarlos.

Algunos ‘eventos dramáticos’ fueron provocados por las condiciones que impone el contexto del Pacífico colombiano. Situaciones que de cierta forma generaron riesgo, frustración, sentimientos fuertes o momentos de acierto. Esos eventos dramáticos, por estar vinculados directamente al territorio, se salían de control y eran impredecibles, mi trabajo consistió en observar analíticamente las informaciones que me estaban proporcionando y adaptarme a las condiciones impuestas.

El análisis de los contextos que envuelven al Pacífico suministró contenido relevante para entender los eventos musicales y el porqué de ciertas prácticas.

Al involucrar a las comunidades en el desarrollo de investigaciones musicológicas, el estudio de cada uno de esos contextos que las rodean nos proporcionan un nutrido material que aportará a un mejor entendimiento de la práctica musical. Estos contextos obedecen a situaciones sociales, políticas, económicas, ambientales, entre otras. Cada uno de estos, se conectan entre sí, no existen de manera individual, están en una constante red de interconexión donde cada uno será determinante para los otros. Así mismo, todos intervienen en las prácticas y manifestaciones culturales.

El investigador Thomas Turino (1999) analizó hasta qué punto el resultado final de una celebración – *La Fiesta* – que se realizó en la comunidad indígena de Aymara de Conima al sur del Perú se vio influenciado de manera decisiva por los diferentes contextos que rodearon a la comunidad. Sin entrar en detalles sobre dicha celebración, Turino concluye que: los problemas económicos por los que atravesaba la comunidad fueron un impedimento para que el líder de *La Fiesta* comprara instrumentos musicales que estuvieran en óptimas condiciones para el día de la celebración. Por esas mismas dificultades económicas, muchos habitantes de las comunidades se habían marchado a ciudades fuera de Aymara, entre esos, los flautistas más experimentados que se encargaban de

liderar el conjunto musical; en cambio, llegaron flautistas de comunidades vecinas que no lograron ‘acoplarse’ musicalmente al conjunto por tener flautas diferentes. Al mismo tiempo, durante la presentación musical, y pese a la cantidad de problemas que tuvo el conjunto de flautas, los intérpretes tocaron sin mostrar ninguna incomodidad frente al público. Turino analizó esta situación puntual considerando la organización social de Aymara, sus normas y jerarquías: no es común corregir en público a ningún miembro de la comunidad y, ante cualquier situación, se debe velar por la calma evitando cualquier posible conflicto entre las personas.

A partir de esta experiencia, Turino define a los contextos como “uma série de anéis concêntricos em constante expansão, com vias que cruzam e conectam estes anéis”³⁵ (1999: 15).

En el Pacífico colombiano cada uno de estos contextos, discutidos anteriormente, son determinantes para la realización de las prácticas musicales. Por esto, su análisis es indispensable para tener un acercamiento real a la música y sus comunidades.

Algunos de estos contextos han sido estudiados desde perspectivas antropológicas, sociales, históricas, entre otras, sin embargo, el trabajo etnográfico brinda al investigador/investigadora un contacto real y directo con cada uno de estos ‘anillos concéntricos’ que están en constante transformación lo que determinará el desarrollo de las investigaciones.

El material teórico que se encuentra sobre la etnografía como metodología de investigación es abundante, esto me proporcionó una cierta seguridad para abordar mi experiencia en campo. Sin embargo, al momento de pre-establecer una metodología de trabajo, se debe adoptar una postura flexible pues estamos involucrando a otras personas, entornos y realidades.

No hay una norma metodológica que indique qué se puede o se debe hacer “técnicamente”. Lo que de hecho se hace en el campo depende del objeto que se construye; depende de la interacción que se busca con la realidad; depende, en parte, de lo que ponen los otros sujetos con quienes se interactúa. La interacción etnográfica en el campo, por ser social, en cierta medida está fuera de nuestro control. Intervienen en ella, además de nuestros propios procesos inconscientes, las formas en que manejamos nuestras propias angustias en el

³⁵ Una serie de anillos concéntricos en constante expansión, con rutas que cruzan y conectan estos anillos (Traducción de la investigadora).

trabajo y las interpretaciones de la situación que apenas articulamos como tales.
(Rockwell, 1987: 7)

A pesar de no existir 'técnicas' estándares que nos indiquen de qué forma interactuar en campo, el bagaje intelectual y dominio sobre el tema es crucial y nos 'prepara' para asumir esas situaciones imprevisibles.

En mi caso en particular, los encuentros previos con maestros y maestras durante la realización de la investigación de la maestría; el conocimiento sobre los contextos tanto desde un panorama académico y vivencial; haber recibido clases de música tradicional; ser musicóloga profesional; entre otra serie de factores, me condujeron hacia la construcción de una metodología capaz de dialogar con el entorno y sus habitantes³⁶: gradualmente fui trazando técnicas y herramientas metodológicas que posibilitaron la obtención de informaciones relevantes para la construcción del texto investigativo.

De esta forma, en mi papel de etnógrafa, debí construir un puente entre las personas que involucré en el trabajo de investigación y mis percepciones subjetivas, así:

El etnógrafo es, a un tiempo, su propio cronista e historiador; sus fuentes son, pues, sin duda, de fácil accesibilidad pero también resultan sumamente evasivas y complejas, ya que no radican tanto en documentos de tipo estable, materiales, como en el comportamiento y los recuerdos de seres vivientes (Malinowski 1986: 21)

Construir un documento que se consolida, fundamentalmente, en las experiencias adquiridas a través de la interacción con otras comunidades; en los recuerdos que estas personas tienen sobre sus vidas; en la observación de sus comportamientos frente diversas situaciones; y, también, en mi proceso personal de percibir lo vivenciado y de reconstruir cada una de esas historias desde mi

³⁶ Tener una buena preparación teórica y estar al tanto de los datos más recientes no es lo mismo que estar cargado de «ideas preconcebidas». Si alguien emprende una expedición, decidido a probar determinadas hipótesis, y es incapaz de cambiar en cualquier momento sus puntos de vista y de desecharlos de buena gana bajo el peso de las evidencias, no hace falta decir que su trabajo no tendrá ningún valor. Cuantos más problemas se plantee sobre la marcha, cuanto más se acostumbre a amoldar sus teorías a los hechos y a ver los datos como capaces de configurar una teoría, mejor equipado estará para su trabajo. Las ideas preconcebidas son perniciosas en todo trabajo científico, pero las conjeturas son el don principal de un pensador científico, y tales conjeturas le son posibles al observador sólo gracias a sus estudios teóricos (Malinowski 1986: 24)

lente objetivo-subjetivo es un reto que me exigió una participación directa y activa en la comunidad.

Así, procuré implementar los principios metodológicos propuestos por Malinowski (1986) para encontrar la 'magia del etnógrafo':

Los principios metodológicos pueden agruparse bajo tres epígrafes principales; ante todo, el estudioso debe albergar propósitos estrictamente científicos y conocer las normas y los criterios de la etnografía moderna. En segundo lugar, debe colocarse en buenas condiciones para su trabajo, es decir, lo más importante de todo, no vivir con otros blancos, sino entre los indígenas. Por último, tiene que utilizar cierto número de métodos precisos en orden a recoger, manejar y establecer sus pruebas. Es necesario decir unas pocas palabras sobre estas tres piedras angulares del trabajo de campo, empezando por la segunda, la más elemental. (Malinowski 1986: 24)

Con mi propósito científico establecido llegué hasta la casa de Maye para convivir con ella y con las demás personas de Guapi. Estar las 24 horas del día, durante meses inmersa en la comunidad trae como resultado la obtención de una gran cantidad de material de campo registrado que demanda un manejo adecuado y riguroso para posteriormente ser analizado y extraer el contenido que en este se encuentra: entrevistas semiestructuradas; reflexiones y notas de campo; registros de audio y video; fotografías; entre otra gran cantidad de informaciones.

Para mis primeras experiencias en campo preparé una guía de preguntas estructuradas con las cuales conduje la conversación. Pero, poco a poco, al entender la dinámica de las personas en la comunidad, fui modificando mi proceso de entrevistar.

En un primer encuentro con las personas del Pacífico colombiano, en muchas ocasiones, su comportamiento es tímido y no se abren a largas conversaciones. Pero, a medida que me fueron conociendo, esta situación cambió: cada vez actuaron con mayor naturalidad, se comportaron de forma extrovertida y las entrevistas se prolongaron por horas e incluso algunas nos tomaron varios días.

Esto me hizo re-estructurar las entrevistas y las planteé de forma semiestructurada, así, pude brindar una mayor flexibilidad a los entrevistados quienes se sentían libres para desviarse del 'asunto principal', comentaban

historias, anécdotas, recuerdos de infancia, situaciones personales, entre otras temáticas que ellos proponían libremente.

Con esta flexibilidad obtuve, no sólo las informaciones que buscaba, sino también, un sustancial material que condensa la visión de mundo, la forma de vivir, las problemáticas del territorio y claramente el universo que gira en torno a la música tradicional, todo esto, relatado de primera mano por sus comunidades.

Como investigadora adopté una posición de ‘observación participante’ (Hood 1960) pues, entre mis objetivos principales para el trabajo etnográfico estaba aprender y tocar junto con los maestros y maestras. Esto me exigió una participación directa y activa en el hacer musical.

Al revisar la literatura en relación a ‘observación participante’ y las diferentes posturas que se construyen alrededor de esta herramienta etnográfica, Favret-Saada se posiciona enfáticamente y de-construye lo que ella denomina como “the confusing comfort-blanket of —participant observation (being outside while imagining oneself completely inside)” (2012: 437).

En sus investigaciones sobre brujería de Bocage, en el noroeste rural de Francia, se cuestiona hasta qué punto la ‘observación participante’ involucra de una forma pasiva al investigador, quien, estando presente en el evento se limita a observar sin “being affect-ed” (Favret-Saada 2012).

Critica el concepto de ‘participación’ como un simple acto de presencia por parte de algunos investigadores, quienes se limitan únicamente a la acción de observar sin ser afectados por el fenómeno estudiado.

I, however, was in the native’s position, shaken by the feelings, perceptions and thoughts that affect those who are part of the system of witchcraft. I contend that one must occupy these positions rather than merely imagine them, for the simple reason that what occurs within them is literally unimaginable—at least for an ethnographer used to working on representations. When we are in such a position, we are bombarded with specific “intensities” (let us call them affects) that are, for the most part, unsignifiable. This position and the intensities that come with it must therefore be experienced: it is the only way to address them (Favret-Saada 2012: 441-442).

Aunque no considero que durante mi trabajo etnográfico llegara a estar en posición de nativa, mi acercamiento directo y sensible con la comunidad sí me permitió ser “shaken by the feelings” (Id.).

En el trabajo de campo del 2020 una serie de fenómenos que evaden de la lógica de la razón, como la visión de los ojos de un cangrejo sobre mi cuerpo,

y varios otros sucesos me afectaron – “intensities” – y representaron un punto de giro en la investigación. Esta sensibilidad, adquirida gracias a las experiencias que gradualmente se me iban presentando durante los diferentes años en los que fui al Pacífico, me abrió la puerta de los diferentes ‘pluriversos’ (Escobar 2015), los pude sentir desde una vivencia propia sin tener que limitarme a imaginarlos. Aunque, estoy segura, hubiera resultado inimaginable para mí pensar en un encuentro con los ojos de un cangrejo.

Así, puedo decir que en mi posición de ‘observadora-participante’ (Hood 1960) mi trabajo no se limitó únicamente a observar de manera pasiva, mi interacción me llevó a “being affected” (Favret-Saada 2012) y me permitió crear un canal de comunicación íntimo con las personas y sus comportamientos.

Cada experiencia me ‘formó y transformó’ (Larrosa, 2002). El trabajo de campo me dio la posibilidad de “being bewitched” (Favret-Saada, 2012) por las comunidades y su territorio.

A diferencia de la postura de Favret-Saada, quien critica la actitud pasiva del observador participante, desde la musicología – etnomusicología, se encuentran planteamientos que difieren de este punto de vista.

Diversas posturas de músicos investigadores asumen la observación participante como una técnica metodológica activa, donde el investigador participa directamente con la comunidad investigada (Hood 1960; Barz & Cooley 2008; Seeger 2008; Nettl 2008).

Esa observación participante consiste en hacer música y aprender de primera mano con los maestros y maestras y, eventualmente, poder interactuar en un performance. Es una técnica experimental, dialógica y participativa que nos conduce a una experiencia viva que, probablemente, afectará nuestras emociones y reflexiones en torno a la investigación.

Así, en un momento inicial, mi intención de trabajar al lado de los maestros y maestras se centró fundamentalmente en aprender a tocar los instrumentos tradicionales con la intención de analizar los elementos musicales del repertorio. Estas experiencias poco a poco me fueron conduciendo por caminos inesperados, me afectaron y fui entendiendo los vínculos que se entretienen entre el territorio del Pacífico y la música tradicional.

Estos vínculos crean una red de relaciones y conexiones por las que transitan espacios, seres vivos, espíritus, personas, santos, ancestros, ríos,

mares, selva y música. Resultan difíciles de penetrar, pero, una vez se agudiza la sensibilidad, se comienzan a abrir gradualmente una especie de puertas que conducen a otros mundos.

La destreza de la etnografía fue alcanzada: “la capacidad de entrar en un mundo ajeno” (Goldschmidt, 2000:31. En: las Enseñanzas de Don Juan, Castañeda).

II CAPÍTULO - MÚSICA Y TERRITORIO

2. Dimensiones Territoriales

El encuentro con el Pacífico colombiano, más allá de abrirme gradualmente la visión hacia un territorio particular, con personas y estilos de vida propios, con cosmologías profundas, me condujo hacia formas de relacionamiento y aprendizaje empático, en los que la sensibilidad abrió un camino hacia el desarrollo de experiencias íntimas con una comunidad. Cada una de estas experiencias traería relevantes significados.

Así, cada una de las ideas aquí planteadas no obedecen a rígidas ‘traducciones’ (Ingold 2002), es decir, no corresponden a planteamientos que construyo como verdades absolutas sobre las comunidades del Pacífico colombiano; no pretendo traducir una idea creada por un grupo de personas a otro. Más bien, mi intención es acercarme desde la sensibilidad y construir un diálogo empático que posibilite un encuentro entre diversos mundos.

Así, “the achievement of empathy means taking on another way of being. Full understanding, in short, is attained not through translation but through metamorphosis” (Ingold 2002: 106). Por lo tanto, no fue a través de la traducción que construí una comunicación con una comunidad, el reto consistió en una transformación interna, un proceso de metamorfosis que me condujo por caminos desconocidos, me introdujo a otros ‘plan’, a otros niveles de existencia, en los que continuamente me cuestioné como investigadora y como persona.

En ese proceso de metamorfosis el reto consistió en asumir otra forma de ser, transformarme de acuerdo al contexto y sus exigencias. También, debí adoptar una visión libre de prejuicios – pese al contexto social tan complejo y a las difíciles situaciones en las que viven las comunidades –, intentando comprender los comportamientos, reacciones y formas de relacionarse que surgen dentro de entornos hostiles y violentos.

La interacción empática con las comunidades del Pacífico despertó en mí sensibilidades que no estaban previstas. El conocimiento sensible (Graeff 2018) que adquiriría comenzaba a transformar mi visión, me condujo hacia la comprensión de las relaciones que se entretajan entre la música y su territorio.

Para un mejor entendimiento, propongo abordar el territorio estableciendo tres diferentes dimensiones: territorio geográfico y colectivo y, territorio espiritual.

Esta diferenciación obedece a asuntos prácticos metodológicos, y no a una visión desvinculada del territorio; pues, en el Pacífico colombiano, al igual que en diferentes comunidades afro e indígenas de América latina, el territorio representa justamente la intersección de una red de relaciones que involucran humanos y no-humanos; naturaleza y cultura; personas y espíritus; razón y emoción.

Cada una de estas supuestas dicotomías que han sido tema de debate en estudios antropológicos de tradición occidental, se han abordado de manera desvinculada, imposibilitando la comprensión de cada uno de esos elementos como haciendo parte de una totalidad.

En los sectores populares la persona está subordinada a una totalidad social y cósmica que la supera. Las fronteras de la carne no marcan los límites de la mónada individual. Un tejido de correspondencias entremezcla en un destino común a los animales, las plantas, el hombre y el mundo visible. Todo está vinculado, todo resuena en conjunto, nada es indiferente, todo acontecimiento significa. (Le Breton 2002: 33)

Para algunas comunidades del Pacífico colombiano, no sólo animales, plantas, hombres, mujeres y mundo visible están unidos en un tejido de correspondencia; también, los seres invisibles, mágicos, sobrenaturales hacen parte de este conglomerado de relaciones. Así, la vida transita sin demarcar fronteras entre las relaciones humanas y no-humanas, todos los seres participan activamente, sus vidas importan y sus actos repercuten en las demás vidas. Cada uno de estos seres adquiere valor e importancia dentro del territorio, constituyéndolo y transformándolo continuamente.

Este mundo está en medio de otros que se representan según un orden construido a lo largo de los ejes arriba-abajo y divino-humano, cada uno con rasgos y seres particulares. Hay conexiones entre estos mundos y, bajo ciertas condiciones, puede haber movimiento entre ellos. Sobre *este mundo* hay algunos otros. (Escobar 2018: 144)

Escobar, al hablar sobre 'este mundo', hace referencia a lo que el maestro Pacho y otras personas de Guapi denominan el 'plan' – diferentes niveles de existencia que son habitados por seres particulares.

El eje arriba-abajo se refiere literalmente a los seres que habitan sobre y bajo nosotros, como por ejemplo los 'culimochos' que están bajo la tierra. El eje

‘divino-humano’ hace referencia, por una parte, a los santos del catolicismo: Jesucristo, la virgen María, los ángeles, el niño Dios, quienes representan a la divinidad, y por otra, a las personas.

Cabe mencionar que el catolicismo en el Pacífico colombiano es la religión predominante pero, “las representaciones católicas son transformadas e inscritas en los modelos locales de conocimiento”³⁷ (Escobar 2018: 144).

Dejando claro el por qué propongo una división del territorio en tres dimensiones diferentes, pero, sin perder la noción de territorio como una totalidad, daré inicio a la primera y segunda dimensión: territorio geográfico y colectivo.

2.1 Territorio Geográfico y Colectivo

Al proponer el territorio geográfico y colectivo me refiero puntualmente a todos y cada uno de los elementos físicos y no físicos que conforman el ecosistema del pacífico: individuos, agua (ríos, mares, lluvias, humedad, mangles, esteros), plantas, tierra, aire, animales, luna, sol. De igual forma, estoy haciendo referencia a los seres que comparten este mismo espacio con los humanos: culimochos, sirenas, duendes y demás seres mágicos.

Las personas desarrollan sus vidas en una relación de inter-existencia con el territorio geográfico (PCN 2018): los niveles de precipitación, el nivel de las mareas, las fases de luna, entre otros factores, determinan las actividades económicas: pesca, siembra, recolección, comercio, transporte. Los saberes que se vinculan al territorio se relacionan también al desarrollo económico de la región.

Este conocimiento adquirido por las comunidades sobre su entorno dialoga con el concepto ‘sentient ecology’ propuesto por Ingold (2002).

It is knowledge not of a formal, authorised kind, transmissible in contexts outside those of its practical application. On the contrary, it is based in feeling, consisting in the skills, sensitivities and orientations that have developed through long experience of conducting one’s life in a particular environment. (Ingold 2002: 23).

³⁷ Sobre este tema discutiremos más adelante en este capítulo.

Este conocimiento, al no ser transmisible fuera de sus contextos, sólo se puede aprender a través de la experiencia de vida al interior del territorio. Así, algunas personas, desde temprana edad, se exponen naturalmente a las informaciones que transmite el territorio y son sensibles a estas. Sin embargo, los sentidos juegan un rol crucial en esta adquisición de conocimiento.

Para las personas del Pacífico, los sentidos corporales: el tacto, la visión, la audición, el gusto, el olfato, posibilitan desarrollar habilidades que les permiten crear conexiones entre una sensación y un fenómeno natural.

Así, aprenden a oler la lluvia que se avecina; pueden ver en la noche el clima que tendrán al día siguiente; logran escuchar a gran distancia las tormentas que se aproximan; pueden ver en el río o el mar si es un buen momento para pescar; entre otra cantidad de mensajes que emite el territorio.

El 'sentient ecology' se fortalece con la intuición. Cada persona, por el simple hecho de existir como un ser sensible inmerso en el mundo, crea relaciones y vínculos con el entorno que lo rodea. De esta forma, la comprensión intuitiva – 'intuitive understanding' "it rests in perceptual skills that emerge, for each and every being, through a process of development in a historically specific environment" (Ingold 2002: 25).

Así como los mensajes emitidos por el entorno son comprendidos y transmiten informaciones relacionadas a los fenómenos naturales; de la misma forma, el territorio geográfico, también puede comunicar mensajes que auguran la muerte, pérdidas, visitas, entre otros.

Algunas apariciones repentinas de animales simbolizan acontecimientos que pueden ser trágicos o simplemente transmiten mensajes que alertan a las personas. Por ejemplo, cuando una mariposa grande y de color negro entra a la casa de alguien, significa que está anunciando la muerte. Los 'cucarrones' o 'verdecitos' (nombre científico coleóptero) al entrar volando a algún lugar avisan que próximamente van a recibir visitas. Las luciérnagas (nombre científico Lampyridae) también auguran la muerte.

Yo me acababa de despertar, eran las 7:25 am cuando en mi cuarto entró volando un cucarrón. Aunque hay muchos insectos fue la primera vez que veía uno en el cuarto, las ventanas están protegidas con angeos y es difícil que entren. Mi cama tiene un toldillo, así que en caso de entrar no se pueden acercar a mí porque el toldillo me protege. A mí me da miedo algunos insectos, así que esperé en mi cama un largo rato para que el cucarrón saliera, pero tardó mucho

en salir. Acá en el Pacífico las personas tienen la creencia de que los cucarrones avisan las visitas, yo ya he visto muchos entrar a la casa, pero fue la primera vez que entró uno a mi cuarto. Como el cucarrón no salía yo seguía en la cama, bajo el toldillo sin salir. Pasaron algunos minutos cuando Maye me anunció que había llegado el maestro Pacho a visitarme. Durante todo el tiempo que estuve en Guapi fue la única vez que alguien fue a buscarme y fue el único cucarrón que entró a mi cuarto. Al parecer fue a anunciarme la visita del maestro. (Nota de campo del 25.01.2020)

Los mensajes emitidos por el territorio geográfico transmiten informaciones de fenómenos naturales o de acontecimientos trágicos y noticias y son comprendidos por las personas en las comunidades, esto hace parte de su cosmovisión, y configuran los conocimientos y saberes que se transmiten generación tras generación a través de la experiencia viva.

Knowledge does not lie in the accumulation of mental content. It is not by representing it in the mind that they get to know the world, but rather by moving around in their environment, whether in dreams or waking life, by watching, listening and feeling, actively seeking out the signs by which it is revealed. Experience, here, amounts to a kind of sensory participation, a coupling of the movement of one's own awareness to the movement of aspects of the world. And the kind of knowledge it yields is not propositional, in the form of hypothetical statements or 'beliefs' about the nature of reality, but personal – consisting of an intimate sensitivity to other ways of being, to the particular movements, habits and temperaments that reveal each for what it is. (Ingold 2002: 99)

Sólo se logra conocer el territorio habitándolo, recorriéndolo, sintiéndolo y palpando cada una de sus señales. Esa participación sensorial posibilita una constante comunicación entre el espacio y las personas. Se tiene conciencia del mundo que nos rodea gracias a la sensibilidad, a las conexiones íntimas que establecemos con los seres que nos rodean. El conocimiento se adquiere a través de una experiencia personal, exponiendo mi ser al mundo exterior.

2.1.1 Territorio de agua:

Uno de esos elementos que conforman al territorio geográfico y que adquiere gran relevancia para las comunidades del Pacífico colombiano es el agua.

Como vimos en el capítulo anterior, la región del Pacífico colombiano geográficamente está rodeada por agua. Su presencia permanente dentro del territorio ha interferido a lo largo de la historia no sólo en cada una de las actividades cotidianas que realizan las comunidades; el agua permea el imaginario de la gente, los ríos y mares generan identidad y sentido de pertenencia.

Los ritmos acuáticos son determinantes para los diferentes ciclos de la vida: ciclos de la agricultura, de la pesca, la caza, la navegación, el corte de los árboles. La vida transita de manera cíclica sin romper el ciclo natural impuesto por el entorno.

El río tiene una figura protagónica no sólo para las personas de Guapi, sino también, para todas las comunidades que han desarrollado la vida en sus márgenes. Al conversar con ellos es fácil de percibir un profundo respeto por el agua.

Durante la realización del trabajo de campo, una de las personas entrevistadas fue la maestra y líder comunitaria Nidia Góngora, reconocida cantadora y directora del grupo “Canalón de Timbiquí”. La maestra nació en Timbiquí, pueblo cercano a Guapi localizado en las márgenes del río Timbiquí. Al hablar sobre el agua la maestra dice:

Hay un respeto profundo por estos elementos que dan vida. Si tú ves, el Pacífico está rodeado de agua por donde tú quieras. La lluvia representa tanto en el Pacífico, que es una de las regiones donde más llueve. Entonces para nosotros el agua es tan fundamental como debería serlo para cualquier ser humano, y no es un tema de discusión. Científicamente, ancestralmente, políticamente, religión... de la manera donde usted lo vea. Si no hay agua no hay vida, es una cuestión de subsistencia, de existencia, si no hay agua no hay vida. Si no cuidamos el agua, el agua se acaba y por ende todo se acaba, la tierra necesita del agua, todo donde hay vida necesita del agua, y además de que el agua es vital, nos conecta, conecta a los pueblos del Pacífico. Para tu desplazarte de un lugar a otro tienes que hacer uso del río o hacer uso del mar. Entonces para nosotros, además de ser vital para vivir, para subsistir, para alimentarnos, para asearnos, para todo, absolutamente todas las actividades cotidianas, también el río es una forma de conectar a los pueblos, conectar a las personas. Entonces nosotros como no vamos a defender, a amar y a sentir respeto por este elemento que es tan vital, es el sustento, el medio de sustento, principal, de la gente del Pacífico.

Mi abuelo era pescador entre otras labores, mi abuelo salía a pescar, y mire el respeto con el que los viejos hablan o hablaban del mar, y es el respeto que a uno le inculcaron y le hicieron tener, respeto y amor. (Entrevista el 25.02.2020, Cali)

Cabe detenernos y reflexionar sobre varios aspectos mencionados por la maestra. En primer lugar, sobresale una conciencia por el agua como elemento del cual depende la existencia, una conciencia que genera respeto y cuidado.

Otro aspecto mencionado es el agua como canal de conexión. Esta conexión hace referencia al hecho de que el río se convierte en un medio que comunica y por el que transitan las personas. A falta de carreteras y vías terrestres de transporte, el río substituye las necesidades de comunicación entre los pueblos localizados en sus márgenes. Tanto los ríos como el mar son las vías acuáticas que posibilitan el encuentro entre los pueblos y las personas. El río conecta.

Al mismo tiempo que sienten un profundo respeto por el agua, las comunidades adquieren vastos conocimientos sobre los ciclos del mar y de los ríos gracias a un contacto permanente. Los conocimientos se adquieren a través de la experiencia personal y a través de la vivencia con los mayores – abuelos y abuelas – que transmiten no sólo su sabiduría sino también sentimientos de amor por el agua y el ambiente en el que se encuentran.

Así, el vínculo que se construye entre personas y el medio ambiente va más allá de una dependencia para satisfacer las necesidades básicas y adquiere una importancia vital, una interconexión: las personas se convierten en guardianes de su territorio y, a su vez, el territorio posibilita el correcto desarrollo de las comunidades. Es una relación armónica y simétrica, entre iguales: las personas no sobre-explotan los recursos de la tierra y de esta forma garantizan su continuidad.

Oslender (2008), al hablar sobre la relación que se construye entre las comunidades del Pacífico colombiano y el agua, propone el concepto de ‘epistemologías acuáticas locales’. Con este concepto hace referencia a los conocimientos y saberes que las personas desarrollan a partir de su contacto permanente con el agua, “las formas locales de conocer el mundo” (Oslender 2008: 135).

Así es la vida, y esta vida en el Pacífico colombiano va discurriendo a lo largo de los ríos, las vías de comunicación de los trópicos, a los cuales está ligada la gente negra, no sólo físicamente por sus patrones de asentamiento y comunicación, sino también emocionalmente, ya que crean un sentido de pertenencia y un particular sentido de lugar acuático. Existe una relación íntima y estrecha entre el individuo y el río, en la cual el río es un punto de referencia

central en la formación de la identidad y las prácticas discursivas cotidianas de las comunidades negras. (Id. 142).

Las 'epistemologías acuáticas locales' (Id.) nos posibilitan acercarnos a un universo que, permanentemente, gira alrededor de lógicas de pensamiento vinculadas a la observación y la sensibilidad, en una constante dialéctica de experimentación-aprendizaje.

La observación consciente de cada uno de los fenómenos ocurridos en el entorno – lluvias, crecientes, mareas, fases de la luna – y la capacidad de responder sensiblemente a ellos, conduce a formas efectivas de actuar que son coherentes a los ritmos impuestos por el territorio. Estas conforman las epistemologías locales.

No sólo los métodos de pesca dependen de la dinámica del espacio acuático, sino la actividad misma. Muchos pescadores practican también la agricultura, y en ocasiones la caza e incluso la minería. Las mareas son cruciales para tomar una decisión sobre a cuál actividad productiva dedicarse en un momento dado. Por ejemplo, durante la *puja* (épocas de la luna nueva y llena, cuando la marea alta empuja aún más de lo usual hacia arriba de los ríos), la gente suele trabajar en las plantaciones que estén lejos de su vivienda principal, en las partes media y alta del río. Por otra parte, durante la *quiebra* (épocas de cuarto creciente y cuarto menguante, cuando la marea alta no se adentra mucho en los ríos), la gente se dedica más a la pesca. Este patrón muestra un uso del espacio temporalmente diferencial, con el que las poblaciones negras rurales desarrollan actividades económicas diversificadas, de acuerdo con el ritmo de las sutiles mutaciones del espacio acuático [...] por otra parte, dentro de las estrategias económicas diversificadas, las actividades agrícolas están ligadas a los ciclos de las lluvias. Esto significa, por ejemplo, que en el río Guapi se planta arroz entre octubre y enero, que son períodos de precipitaciones relativamente moderadas. Al mismo tiempo, existe un estrecho vínculo entre la agricultura y la minería de aluvión, cuyos principales recursos naturales son los ríos y las pequeñas quebradas, junto con la fuerte pluviosidad. (Oslender 2008: 210-211)

Cada una de las personas que habita el territorio adquiere gradualmente estos saberes desde una experiencia íntima con su entorno: se experimenta, se observan los resultados y se produce el aprendizaje. El maestro Pacho, quien ha vivido toda su vida frente al río, comprende cada pequeña variación en el agua y de esa misma forma actúa. En una de las entrevistas que tuve con el maestro me explicó el ciclo del río (el plan del río como él lo llama).

Pacho: Aquí tenemos tres aumentos, o tres casos con el agua, tenemos la *quiebra*, la *quiebra* apenas llega a la barranca. Se va la *quiebra* viene una *puja pequeña*, la *pequeña* trata de mojar las pampas, la tierra. Bueno, se va esa *puja*, viene otra más grande que llama la *puja grande*, esa *dentra* [entra] y lava toda la

tierra menos partes de loma, pero partes aquí de bajío, todo, a como ella saca trae tierra, ella *limpea* [limpia], y también nos trae tierra.

Maria Ximena (MX): ¿Y cada cuanto pasa?

Pacho: Cada ocho días. Cada ocho días de puja, cada ocho días de quiebra.

MX: ¿Cuándo fue la última puja?

Pacho: La última puja ya pasó. Ahora ya estamos principiando la puja grande que es esta que tenemos. Antes si quiere usted subiera por aquí *pa'* [para] que mirara, esto todo se hunde.

Son ocho días de puja grande.

MX: ¿O sea, los ocho días el agua está acá arriba?

Pacho: No, sube. El día tiene doce horas, son seis de *marea*, seis de *vaciente*, todos los días. A los ocho días. Hasta que hunde la tierra y ahí vuelve y baja. Se va llevando todos los mugres *pa'* la Bocana y vuelve y trae tierra.

MX: ¿Pero nunca llega hasta acá hasta su casa (el agua)?

Pacho: No, pues si llega acá ya es un hundimiento. (Entrevista el 22.01.2020, Vereda Sansón – Guapi).

Los conceptos de '*quiebra*', '*puja*', '*marea*' y '*vaciente*' son terminologías locales que describen los niveles y movimientos del agua. La '*quiebra*' y la '*puja*' se refieren al nivel alcanzado por el agua – el más bajo y el más alto respectivamente. Mientras que, '*marea*' y '*vaciente*', obedecen a los movimientos – movimiento de subir y bajar.

Gracias a estas conversaciones, no sólo con el maestro Pacho sino también con las demás personas de Guapi, fui entendiendo el ciclo del río. El río Guapi desemboca en el mar y se encuentra próximo a este, por esto, sus ciclos dependen tanto del mar como de las fases de la luna. “Las *pujas* son mareas de mucha fuerza, que coinciden con la luna llena y la luna nueva, en las que el agua sube y baja más. Las *quiebras* se presentan en cuarto menguante y cuarto creciente, y la oscilación de la marea es menor” (Galindo 2019: 30).

Durante un mes ocurren cuatro movimientos, dos pujas y dos quiebras. El maestro Pacho hace una diferencia entre una '*puja grande*' y '*puja pequeña*' dependiendo de la fuerza que tiene el agua. Así, el río, el mar, la luna y la tierra están en una permanente conversación, sus movimientos cíclicos determinan las actividades cotidianas de las comunidades, quienes saben cuáles serán los días de recolección de moluscos, de pesca, de siembra, de corte de árboles, de cosecha. Estos saberes son las '*epistemologías acuáticas locales*' (Oslender 2008).

Todos estos imaginarios construidos por las comunidades afropacífico han permitido desarrollar una cultura fluviomarina en relación con su entorno. Esta forma de ver la vida y el mundo les ha permitido construir una cultura apropiada por un lado y por el otro, que los ecosistemas de la Costa Pacífica donde se asientan conserven su gran riqueza y biodiversidad. Esto significa que no se han

dedicado a una actividad productiva en particular, ni tampoco han sometido la tierra a una agricultura intensiva o de monocultivos. (Motta 2005:117)

Esta cultura ‘fluviomarina’ (Motta 2005) no agrede el entorno, al contrario, es una simbiosis entre humanos y no-humanos (Escobar 2018; Ingold 2002) que se opone al sistema de desarrollo actual del ‘primer mundo’, en el que prevalece el dominio y la explotación de recursos naturales.

Más allá de estos sistemas de organización comunitarios construidos en torno a los ciclos del agua; los ríos y mares hacen parte del imaginario colectivo de sus pobladores. Constantemente expresiones como “soy hijo/hija del río”, “mi río Guapi”, “soy de Guapi, descendiente del Río Napi y del Río San Francisco” (Maestra cantadora Ruth Marien Valencia, entrevista el 11.03.2019. En Guapi), evidencian un sentido de pertenencia e identidad hacia un lugar; un vínculo que refleja sentimientos profundos entre territorio y personas, en palabras de la maestra Nidia: “a uno le inculcaron y le hicieron tener, respeto y amor” (Entrevista el 25.02.2020, Cali).

Tanto las epistemologías creadas en torno al agua, como los sentimientos de pertenencia hacia el territorio, nos trazan rasgos claros de una comunidad específica: sus lógicas, organizaciones, su forma de construir comunidad, de relacionarse, de adaptación, es decir, la forma de actuar y vivir en el mundo que los rodea.

Ahora bien, el agua también ha permeado las manifestaciones culturales de la región. Las celebraciones, los rituales, las danzas y música reflejan el vínculo simbólico que se construye entre cultura y medio ambiente, entre música y territorio.

2.2 Música y territorio geográfico y colectivo:

Alrededor del mundo, diversas comunidades construyen sus modos de vida en comunión con el territorio. En el Pacífico, como recién lo hemos discutido,

el medioambiente³⁸ se adentra a cada una de las prácticas culturales de la región. En la música esta relación se evidencia no sólo de forma material sino simbólica.

Desde un aspecto físico, los instrumentos musicales son contruidos, casi en su totalidad, por maderas, cuerdas, semillas, pieles y demás materiales que proporciona el territorio. Árboles, animales, plantas y elementos naturales participan del proceso de elaboración de los instrumentos tradicionales del formato del Pacífico sur colombiano: marimba de chonta, bombos, cununos y guasás.

Debido a esta relación material entre el territorio y los instrumentos musicales, se generan colores y sonidos son el reflejo de un espacio específico.

Para comprender mejor esta relación entre territorio y música, entre materiales e instrumentos musicales, a continuación, describiré organológicamente cada uno de los instrumentos tradicionales que hacen parte del formato musical del Pacífico sur, tomando como fuente primaria las epistemologías del maestro Pacho:

³⁸ El concepto de medio ambiente planteado por Ingold (2002) dialoga con el concepto de territorio propuesto para esta investigación. En ambos casos, tanto el territorio como el medio ambiente hacen referencia no sólo a espacios físicos, sino también, a espacios simbólicos y al conjunto de relaciones de interdependencia que se construyen entre cada uno de los seres – humanos y no humanos – que habitan dichos espacios. Ingold (2020) se refiere:

“First, ‘environment’ is a relative term – relative, that is, to the being whose environment it is. Just as there can be no organism without an environment, so also there can be no environment without an organism (Gibson 1979: 8, Lewontin 1982: 160). Thus my environment is the world as it exists and takes on meaning in relation to me, and in that sense it came into existence and undergoes development with me and around me. Secondly, the environment is never complete. If environments are forged through the activities of living beings, then so long as life goes on, they are continually under construction. So too, of course, are organisms themselves. Thus when I spoke above of ‘organism plus environment’ as an indivisible totality, I should have said that this totality is not a bounded entity but a process in real time: a process, that is, of growth or development.

The third point about the notion of environment stems from the two I have just made. This is that it should on no account be confused with the concept of nature. For the world can exist as nature only for a being that does not belong there, and that can look upon it, in the manner of the detached scientist, from such a safe distance that it is easy to connive in the illusion that it is unaffected by his presence. Thus the distinction between environment and nature corresponds to the difference in perspective between seeing ourselves as beings within a world and as beings without it. Moreover we tend to think of nature as external not only to humanity, as I have already observed, but also to history, as though the natural world provided an enduring backdrop to the conduct of human affairs. Yet environments, since they continually come into being in the process of our lives – since we shape them as they shape us – are themselves fundamentally historical”. (Ingold 2002: 20)

2.2.1 Bombos:

Instrumento de percussão da família dos membranófonos, cilíndrico, feito principalmente por madeiras e couros que fornece o entorno selvático e úmido do Pacífico Colombiano. O corpo do instrumento é feito de madeira resistente, nos extremos têm membranas de couros de animais. O instrumento é percutido sobre o corpo e sobre uma de suas membranas. A membrana percutida tradicionalmente é de couro de veado, devido a ser mais resistente; a membrana que recebe a vibração é de couro de *atabro*, devido a ser mais fino e permitir a passagem das ondas sonoras. As madeiras utilizadas para a construção do instrumento podem variar dependendo das facilidades e necessidades do construtor. As peles são presas ao corpo do instrumento por aros de madeira e amarradas com cordas em zigue-zague que permitem a afinação do instrumento. Os bombos são percutidos com duas baquetas: *apagante*, e *boliche* ou *mazote*. O *apagante* é utilizado para bater sobre o corpo do bombo, e feito de madeira; o *boliche* ou *mazote* percute a membrana e é feito de madeira, com um de suas extremidades coberta por borracha ou tecido.

Existem dois bombos: bombo *arrullador* ou *hembra* (feminino) e o bombo *golpeador* ou macho (masculino). O bombo *arrullador* é de menor tamanho, e sua função dentro do conjunto é de interpretar a linha rítmica de base que mantém coeso o discurso musical.

O bombo *golpeador* é maior e sua função, junto com o *arrullador*, é de interpretar linhas rítmicas de base, mas, em alguns momentos, pode realizar improvisações sobre o ritmo padrão. As frases rítmicas estão em permanente diálogo com a marimba de chonta.

Tradicionalmente o conjunto musical apresenta os dois bombos acima descritos, mas na atualidade é comum encontrar grupos com um bombo só, por questão de praticidade. Nesses casos, o *bombero* – o músico que interpreta o bombo – interpreta tanto linhas rítmicas do bombo *arrullador* quanto do *golpeador*.

³⁹(Alvarado 2013: 75)

³⁹ Instrumento de percusión de la familia de los membranófonos, cilíndrico, fabricado principalmente en maderas y cueros que proporciona el entorno selvático y húmedo del Pacífico colombiano. El cuerpo del instrumento está hecho de madera resistente, en los extremos tiene membranas de pieles de animales. El instrumento se golpea en el cuerpo de madera y en una de sus membranas. La membrana percutida tradicionalmente es de cuero de venado, debido a que es más resistente; la membrana que recibe la vibración es de cuero de *atabro* [cerdo de la selva], ya que es más fina y permite el paso de las ondas sonoras. Las maderas utilizadas para la construcción del instrumento pueden variar según las facilidades y necesidades del constructor. Las pieles están unidas al cuerpo del bombo por aros de madera y atadas con cuerdas en zigzag que permiten afinar el instrumento.

Los tambores se golpean con dos baquetas: *apagante* y *boliche* o *mazote*. El "*apagante*" se utiliza para golpear el cuerpo del bombo, y es de madera; el "*boliche*" o *mazote* golpea la membrana y es de madera, con uno de sus extremos cubierto de goma o tela.

Existen dos bombos: bombo *arrullador* o *hembra* (femenino) y bombo *golpeador* o macho (masculino). El bombo *arrullador* es de menor tamaño y su función dentro del conjunto es interpretar la línea rítmica básica que mantiene unido el discurso musical.

El bombo *golpeador* es más grande y su función, junto con el *arrullador*, es interpretar líneas rítmicas básicas, pero, en algunos momentos, puede realizar improvisaciones sobre el ritmo base. Las frases rítmicas están en permanente diálogo con la marimba de chonta.

Tradicionalmente el conjunto musical presenta los dos bombos descritos anteriormente, pero hoy en día es común encontrar grupos con un solo bombo, por practicidad. En estos casos, el *bombero* -el músico que toca el bombo- toca tanto las líneas rítmicas del bombo *arrullador* como las del *golpeador*.



Fotografía del archivo de la investigadora. Casa del maestro Pacho, Vereda Sansón-Guapi. 15.01.2020. Bombo construido por el maestro Pacho.

Aparte de las descripciones organológicas del bombo recién presentadas, al conversar con los maestros constructores de instrumentos, me aproximé a sus lógicas y epistemologías empleadas para el proceso de construcción. Cada uno de los procedimientos, desde el momento de cortar y secar las maderas, cazar los animales de los que se extraen las pieles, entre varios otros, tiene una explicación que es coherente al territorio. Estas son sus epistemologías.

Pacho: Esto es un bombo macho, el bombo macho lleva la barriga bien larguita por dentro y bien pulidita, ¿para qué?, para que él dé el sonido específicamente claro y sin sonido de que chirree, entonces se dice que es bombo macho. Y la bomba hembra, por acá adentro [señala el interior del tambor], se le hace un recove, queriendo decir que es para que el aire tropiece, ¿sí? Y haga tanto de una piel a la otra, es bomba hembra, porque la hembra es la que preña, la mujer es la que preña, el hombre no preña. Entonces que pasa que ahí clasifican o se separan los sonidos, porque el bombo macho tiene una voz y la bomba hembra tiene otra voz, ya, eso lo sabemos, pero hay personas que no conocen. La voz de la mujer es más menuda, y la del hombre es más gruesa y así mismo hay que ponerle a los instrumentos. (Entrevista el 15.03.2019. En Vereda Sansón-Guapi)

Varias de sus explicaciones nos acercan a los saberes que se encuentran por tras del oficio de construir un instrumento musical. En primer lugar, subrayo la diferenciación por sexo de los instrumentos.

No sólo el bombo, sino, cada uno de los instrumentos musicales tradicionales del Pacífico sur recrean la figura de hembra-macho, femenino-masculino. Esta diferenciación por sexo de los instrumentos nos conduce a reflexionar sobre una concepción de vida colectiva y en comunidad, en contraposición a los modos de vida individualistas.

En el Pacífico, la vida se concibe a partir de una permanente relación entre sus individuos: los vínculos que se establecen entre hombres y mujeres generan el equilibrio para sus comunidades. Así mismo, la diferenciación por sexo en los instrumentos conduce a un equilibrio musical. Cada uno de los instrumentos, machos y hembras, con sus timbres y colores particulares, complementan el fenómeno musical: es necesaria la voz femenina y la voz masculina interactuando armónicamente para obtener la sonoridad deseada.

La voz femenina se logra, tanto en los bombos como en los cununos, construyendo en la madera una especie de útero según las explicaciones del maestro Pacho. Este 'útero' lo obtienen al dejar la cavidad interior del tambor más estrecha y redonda, lo que el maestro Pacho llama 'recove'.

Los bombos y cununos machos tienen en su interior una cavidad lisa y pareja, en palabras del maestro "pulidita y larguita". Esta variación en la construcción organológica conduce a la producción de sonidos diferenciados. Los tambores hembras, con su 'recove', frenan el aire al interior del cuerpo del instrumento, resultando un sonido más agudo y de menor potencia, un sonido 'menudo'. Los tambores machos, al tener una cavidad interior totalmente lisa, emiten un sonido potente y grave, pues el aire que vibra traspasa el cuerpo del tambor sin tener ningún obstáculo que frene su paso, así se logra la voz 'gruesa' que dice el maestro Pacho. "El hombre no preña, entonces la barriga del hombre es más larga y la de la mujer es más redonda, ¿para qué? Para tener la familia" (Entrevista con el Maestro Pacho el 10.03.2019. En Vereda Sansón-Guapi)

Cada uno de los rasgos físicos que diferencian a los instrumentos masculinos de los femeninos – machos de hembras – recrean características de humanos y animales, además de rasgos de personalidad y comportamiento⁴⁰. La diferencia anatómica, el color de las voces, los comportamientos, la capacidad

⁴⁰ Veremos en la descripción organológica del guasá cómo esa semejanza entre humanos e instrumentos musicales también se hace presente a través de los rasgos de la personalidad que diferencian a hombres de mujeres.

de engendrar vida, entre otras características de los seres vivos, se reflejan en el proceso de construcción de cada uno de los instrumentos musicales.

De igual forma el bombo es construido con dos membranas de cuero: una que recibe el golpe (venado) y la otra que vibra (zaino o tatabro). Cada bombo debe tener en sus membranas la piel de un animal masculino y la piel de un animal femenino. Esto genera el equilibrio de las voces, de acuerdo a las explicaciones del maestro Pacho.

MX: ¿Y por qué las pieles? ¿Por qué un venado macho y un tatabro hembra?
Pacho: Porque ya se clasifica, porque el vaso es de una hembra, y las pieles también tienen que ser cambiadas, macho y hembra, para que los sonidos...den el sonido de que se gusta. Porque es que la mujer tiene una voz y el hombre tiene otra voz. Pero si todo lo forramos, hacer el bombo por hacerlo, no estamos accionando los sonidos. (Entrevista el 10.03.2019. En Vereda Sansón-Guapi).

En palabras del maestro Pacho, sólo con la combinación de pieles de animales masculinos y femeninos se podrá obtener el sonido que se 'gusta', es decir el sonido adecuado. Esta conciencia de la importancia de la presencia femenina y masculina para encontrar el equilibrio en los sonidos refleja, a su vez, el comportamiento de los individuos en las comunidades.

Tanto mujeres como hombres desempeñan roles importantes al interior de sus territorios. Las actividades cotidianas están diferenciadas por sexo, esto significa que, por ejemplo, mientras los hombres se dedican a la pesca, las mujeres se dedican a la recolección de moluscos en los mangles entre otra serie de tareas. Esta claridad en los quehaceres diarios genera una dinámica equilibrada entre los miembros del territorio, cada persona es importante dentro del sistema de organización comunitario.

Continuando con las epistemologías que giran en torno a la construcción de los instrumentos musicales, otro aspecto relevante que hace parte de la sabiduría de los maestros y maestras es el momento en el que se cortan las maderas con las que se construirán los instrumentos. Una vez más, los ciclos de la luna determinan el momento exacto de corte del árbol, esto se verá reflejado en maderas de mejor calidad.

La madera tiene que ser cortada en la menguante, porque ¿qué pasa?, si se corta en luna [luna] le cae un pasador, le cae polilla, le cae polilla a la madera y ese instrumento no dura, porque comienza a botar un polvo blanco y un polvo

blanco, no ve que se ha cortado en la luna. Porque en la luna todos los árboles tienen el corazón abierto y en la menguante tienen el corazón cerrado, no ve que la luna es clara y la menguante es oscura, entonces así mismo está la madera. Yo corto mi madera en menguante y la pongo aquí [señala su taller] y cuando me dicen de algún instrumento pues ahí la tengo. Pero en luna no, no es aconsejable. Porque si usted fabrica un instrumento, cortada la madera en luna, ¿para qué? lo compra, pero al tiempo se le daña y cortada en la menguante ese instrumento le dura años... años, se acaba porque todo se tiene que terminar. (Entrevista el 10.03.2019. En Vereda Sansón-Guapi).

De este fragmento de entrevista destaco varios aspectos. En primer lugar, cuando el maestro Pacho se refiere a 'luna', específicamente está hablando de luna llena, momento que, según él, no es apropiado cortar los árboles. Su explicación la sustenta en el hecho de que los árboles, al igual que las personas y animales, también tienen un corazón. Durante la luna llena, momento de mayor claridad en las noches, los árboles abren su corazón, lo que significa que las maderas son más blandas y propensas a ser atacadas por las polillas lo que genera el deterioro de los instrumentos.

Lo contrario ocurre en luna menguante. Los árboles, debido a la oscuridad de la noche, cierran su corazón, haciendo que las maderas sean más duras y resistentes. De esta forma no podrán ser atacadas por las polillas y el instrumento será duradero y de buena calidad.



Fotografía del archivo de la investigadora. Taller del maestro Pacho, Vereda Sansón-Guapi. 15.03.2019. Maderas para los tambores.

La importancia de la luna no es lo único relevante en el momento de corte de la madera, sino que también llama la atención el hecho de considerar el corazón del árbol para este proceso. Tanto el maestro Pacho, como varios otros maestros y maestras, tienen una conciencia profunda sobre cada uno de los seres que habita el territorio junto con las personas. Esos seres tienen una presencia importante en la vida de las personas, quienes, a su vez, los reconocen como seres sensibles y semejantes a ellos.

El maestro Pacho narró cómo es el momento en el que corta un árbol. Él se interna en la selva durante la luna menguante y busca entre los árboles uno que tenga muy buena madera.

Pacho: El corazón del árbol es largo, a como es el árbol, y ese va por todas las ramas, porque ese es el que le reparte el agua al tronco del árbol. ¡Ah! Como nosotros, lo de nosotros es pequeño, pero ha mucho...tenemos muchos...muchos repartimientos en el cuerpo: las venas y así...y así es la madera. Usted va a tumbar el palo, el árbol, y usted se va pá pá pá [sonido de cortar la madera], cuando ya va a llegar al corazón, baja el agua, bota el palo bota agua, ¿Por qué bota agua? Porque ya va llegando al corazón, y pasa usted el corazón del palo y ahí si abre más a echar agua, es la sangre, porque la sangre...el agua es la sangre de él y la sangre de nosotros es en otra forma. Y cuando usted ya le vatea la nuca apenas dice “ ¡Ay! ¡Me mató el hijo del hombre, pero yo me voy con los que haigan [hayan] y uuuuuu!” [imita sonido del árbol cayendo], va quebrando, usted no ve pues, si hay casa por ahí, es que ya lo van a matar pues. Cuando a uno le van a hacer algo pa matarlo uno ¡qué no piensa! O si uno supiera que día uno se va a morir, uno ¡qué dejaría! ¿Qué no haría [haría] uno? ¡Correr pues! Pero no corra...que llegándole la hora se fue. (Entrevista el 10.03.2019. En Vereda Sansón-Guapi).

El maestro nos habla del corazón, de la sangre, del sentimiento de rabia y dolor, y de la capacidad de hablar de los árboles. Todas estas características presentes en los humanos, también existen en los no-humanos. Todos los seres que habitan el territorio tienen valor y son respetados, las personas adquieren una conciencia profunda sobre cada uno y reconocen el papel que desempeña dentro del espacio simbólico y físico del Pacífico.

Mientras que el corazón y la sangre de los árboles se vinculan directamente a características anatómicas tanto de las personas como de los animales; la rabia y el dolor nos conducen a reflexionar sobre la capacidad de sentir y expresar los sentimientos de cada ser que habita el espacio. Ese sentimiento de rabia y dolor hace que el árbol, al ser derrumbado, quiera acabar

con todo lo que está a su alrededor, sean casas o personas. Su dolor es manifestado a través de un grito, el árbol habla y el maestro tiene la capacidad de entender lo que este dice.

2.2.1 Cununos:

Instrumentos de percussão, cônicos, da família dos membranofones. Assim como os bombos, os *cununos* estão feitos de madeiras e couros de animais. O corpo do instrumento é feito em sua totalidade de madeira e, à diferença dos bombos, os *cununos* têm uma membrana só, de couro de veado, na parte superior, o outro extremo é coberto por uma peça de madeira *balsa*⁴¹ que tem um pequeno buraco no centro; dessa forma o som produzido é obscuro e profundo. O mecanismo para amarrar a membrana ao corpo do instrumento é semelhante ao implementado no bombo, mas, além das cordas e aros, utilizam-se pequenos tacos de madeira que permitem esticar a membrana. O instrumento é percutido diretamente com as mãos.

O grupo musical tradicional é formado por dois cununos: O cununo apagador ou macho (masculino) e o cununo repicador ou hembra (feminino). O cununo apagador é maior, geralmente interpreta uma linha rítmica constante e produz um som opaco e forte.

O cununo repicador é de menor tamanho, desenvolve uma linha rítmica padrão, mas caracteriza-se por realizar variações que dialogam com os ritmos da marimba de chonta e os ritmos das melodias do canto.

Tradicionalmente o conjunto é formado por dois músicos que interpretam cada um seu cununo, mas, assim como acontece com o bombo, atualmente é comum encontrar um só

cununero interpretando os dois cununos.

Como já dito anteriormente, as madeiras utilizadas para a construção dos corpos dos bombos e cununos podem variar segundo as necessidades e possibilidades de cada músico.

⁴¹ *Ochroma pyramidale* es la única especie del género monotípico *Ochroma*, perteneciente a la familia Malvaceae. Es nativa de México, Suramérica y el Caribe. (Wikipedia, recuperado el 18.11.2020).

Alguns dos nomes de árvores escutados durante o trabalho etnográfico, mas que obedecem à terminologia autóctone do Pacífico, são: Jiguanegro, chachajo, jigua, nato e aliso⁴² (Alvarado 2013: 76-77).



Fotografía del archivo de la investigadora. Casa del maestro Pacho, Vereda Sansón-Guapi. 16.01.2020. Cununo construido por el maestro Pacho.

⁴² Instrumentos de percusión, cónicos, de la familia de los membranófonos. Al igual que los bombos, los cununos están hechos de madera y piel de animal. El cuerpo del instrumento está hecho completamente de madera y, a diferencia de los bombos, los cununos sólo tienen una membrana de piel de venado, en la parte superior, el otro extremo está cubierto por una pieza de madera de balsa que tiene un pequeño agujero en el centro; de esta manera el sonido producido es oscuro y profundo. El mecanismo para atar la membrana al cuerpo del instrumento es similar al implementado en el bombo, pero, además de las cuerdas y los aros, se utilizan pequeñas cuñas de madera para estirar la membrana. El instrumento se toca directamente con las manos.

El formato musical tradicional presenta dos cununos: El cununo apagador o macho y el cununo repicador o hembra. El cununo apagador es más grande, suele tocar una línea rítmica constante y produce un sonido fuerte y opaco.

El cununo repicador es más pequeño, desarrolla una línea rítmica estándar, pero se caracteriza por realizar variaciones que dialogan con los ritmos de la marimba chonta y los ritmos de las melodías del canto.

Tradicionalmente el conjunto está formado por dos músicos que tocan cada uno su cununo, pero, al igual que con el bombo, hoy en día es frecuente encontrar un solo cununero interpretando a los dos cununos.

Como ya se ha dicho, las maderas utilizadas para la construcción de los cuerpos de los bombos y cununos pueden variar según las necesidades y posibilidades de cada músico.

Algunos de los nombres de árboles escuchados durante el trabajo etnográfico, que obedecen a terminología indígena del Pacífico, son: Jiguanegro, chachajo, jigua, nato y aliso.

Al igual que el bombo, las características físicas de los cununos, así como las técnicas de construcción e interpretación de este instrumento, cargan consigo las epistemologías locales propias de los maestros y maestras del Pacífico.

Los cununos también deben ser hembra y macho para lograr el equilibrio al interior de un conjunto musical. Esa diferenciación por sexo de los cununos se logra, al igual que en los bombos, tallando al interior de la madera una especie de 'útero' o 'recove' con el propósito de frenar el aire que vibra en el interior de su cuerpo y así producir un sonido de menor volumen, esta es la cununa hembra. El cununo macho, al igual que el bombo macho, tienen una cavidad interior totalmente lisa, para que el aire pase de un extremo a otro sin ser frenado por ningún obstáculo, así, su sonido tendrá mayor intensidad.

Las maderas implementadas para la construcción de los instrumentos provienen de los árboles que el territorio ofrece y que, de acuerdo a sus características de resistencia, maleabilidad, resonancia, durabilidad, entre otras, serán utilizadas apropiadamente en cada una de las partes que forman un instrumento tradicional. Estos conocimientos han sido adquiridos por los maestros y maestras gracias, no sólo a la oralidad, sino también a los procesos de observación, experimentación y los resultados obtenidos.

El tratamiento de las maderas y las pieles es semejante al del bombo, las maderas se cortan de acuerdo a las fases lunares y, en relación a las pieles, el cununo sólo tiene una membrana en su parte superior: si es un cununo macho la piel debe ser de venado macho; si la cununa es hembra, su piel debe ser de venada hembra.

El cununo, al igual que los demás instrumentos que hacen parte del formato tradicional de marimba, comparte características morfológicas con instrumentos de diversos lugares del mundo.

Ortiz (1996) denomina a este tipo de instrumento como 'tambor de cuñas parietales' y explica:

El tambor de cuñas, la cordería liga el cuero con un fajón, cincho, zuncho o ceñidura, también de cordeles, que va como un cinturón al mediar de la altura del tambor y se atiranta más por medio de ciertas piezas de madera en ángulo diedro que se introducen vertical y apretadamente en la faja y la pared de la caja. Es el tambor de cuñas parietales.

[...] El área de tensión por cuñas (parietales), según Ankermann, se extiende en África por el Sur hasta las embocaduras del Ogowe y el Loango, y por el Norte hasta cerca del Níger. Por el Este hasta el Ubanguí. Su zona es, pues, reducida

y no se extiende a los tambores congos. Sin embargo, según Herskovits, los tambores de cuñas son los que en Brasil se emplean en los cultos de Angola, Congo y Caboclo. En Cuba no sucede así en absoluto. Aquí, esos tambores de cuñas son exclusivos de los semibantús ñañigos; los congos y angolas usan generalmente tambores calvados, de candela. (Ortiz 1996: 434, 435)

Según Ortiz (1996) y, aunque no es totalmente clara la procedencia, es posible crear la conjetura que los instrumentos de 'cuñas parietales' como el caso del cununo, son de procedencia bantú y comparten características organológicas con tambores de lugares como Cuba y Brasil.



Fotografía del archivo de la investigadora. Taller del maestro Pacho, Vereda Sansón-Guapi. 15.03.2019. Pieles de venado y tatabro.

Continuando con los saberes relacionados al cununo, un aspecto particular es el hecho de que su extremo inferior debe estar cubierto de madera. Sobre esta característica, el maestro Hugo Candelario González, marimbero perteneciente al municipio de Guapi, me proporcionó una explicación que nos remite directamente a la relación que se construye entre música y territorio.

El maestro Candelario (Entrevista el 30.03.2019. En Cali) reflexionaba en torno al color del sonido que es emitido no solo por el cununo, sino también, por cada uno de los instrumentos que hacen parte del conjunto de marimba. Desde

su perspectiva, el timbre de los instrumentos refleja el color del océano Pacífico, de aguas y arena oscura. Esta conexión entre los instrumentos y el color del mar la sustenta en la construcción organológica del cununo.

Debido a las características físicas de este instrumento, la madera que cubre su extremo inferior impide el paso del sonido de un extremo a otro, es decir que el sonido queda contenido en el cuerpo del instrumento. De forma contraria ocurre con uno de los tambores tradicionales de la costa Atlántica colombiana, el 'llamador alegre'.

Morfológicamente el llamador alegre y el cununo son bastantes similares, sin embargo, la diferencia está en que el llamador alegre, en su parte inferior está abierto, es decir, no está recubierto por una pieza de madera. Esta diferencia trae como consecuencia la producción de un sonido claro y brillante, diferente del sonido oscuro del cununo. Para el maestro Candelario, esto es debido a que el llamador alegre, así como los demás instrumentos tradicionales de la costa Atlántica, reflejan en su timbre el color del océano Atlántico, de agua y arena clara.

No sólo el maestro Candelario, sino varios otros maestros y maestras del Pacífico colombiano con quienes entré en contacto en diferentes ocasiones reflejan, a través de frases, el vínculo que existe entre sonido y territorio: agua, selva, mar, ríos. Frases como, por ejemplo: "la marimba suena a agua" (Maestra cantadora Ruth Marien Valencia, entrevista el 11.03.2019. En Guapi); "el sonido del bombo es profundo como la selva" (Elver Paz, entrevista el 31.01.2020. En Guapi). Durante un ensayo del Grupo Bahía⁴³ (2012), los músicos, cuando sentían que su sonido estaba acoplado, empleaban la frase: "vamos entrando en la marea".

Estas, entre otras varias frases que provenían directamente de músicos, bailarines y personas de la comunidad en general, apuntaban hacia las concepciones propias de la música, ligadas a las características físicas del territorio: oscuridad, profundidad, densidad, humedad.

⁴³ El "Grupo Bahía", liderado por el maestro Hugo Candelario González, es una de las agrupaciones más representativas de música del Pacífico colombiano a nivel nacional e internacional. Durante la realización de la investigación de la maestría, fue uno de los principales grupos para la obtención de datos durante el trabajo etnográfico.

En este sentido, las epistemologías construidas por las personas de las comunidades en torno a la música tradicional reflejan un vínculo directo con la producción sonora y las características que ofrece el territorio. De esta forma se puede pensar en una “acustemología” (Feld 2013) del Pacífico colombiano.

Con el uso del término acustemología quiero sugerir una unión de la acústica con la epistemología, e investigar la primacía del sonido como una modalidad de conocimiento y de existencia en el mundo. El sonido emana de los cuerpos y también los penetra; esta reciprocidad de la reflexión y la absorción constituye un creativo mecanismo de orientación que sintoniza los cuerpos con los lugares y los momentos mediante su potencial sonoro. Así, la audición y la producción de sonido son competencias encarnadas o incorporadas (*embodied competences*) que sitúan a los actores y su capacidad de acción en mundos históricos determinados. Estas competencias contribuyen a la conformación de los modos diferenciados y compartidos de ser humanos, y a la apertura de las posibilidades y materializaciones efectivas de la autoridad, la comprensión, la reflexividad, la compasión y la identidad. (Feld 2013:222)

Las epistemologías propias del lugar emergen, en gran medida, de los sonidos que emanan de los cuerpos de las personas y de los demás seres que cohabitan el mismo espacio físico: sonidos provenientes de los árboles, el agua, el viento, los animales, los fenómenos atmosféricos transmiten mensajes. Estos mensajes son comprendidos y, a su vez, conducen a acciones por parte de las personas de las comunidades: los sonidos del viento pueden indicar tormentas, los sonidos del río pueden alertar sobre una posible creciente, los sonidos de los animales en la selva previenen sobre los peligros que puedan provenir de depredadores o animales que representen amenazas para las personas.

Así, estas epistemologías adquiridas del entorno y sus sonidos, conducen a comportamientos y reacciones, tanto individuales como colectivas, que garantizan la existencia dentro de un lugar. Esta es su “modalidad de conocimiento y de existencia en el mundo” (Id.).

Al mismo tiempo, este material sonoro participa en la producción musical del lugar. Los sonidos producidos por los instrumentos están en una profunda conexión con elementos como el agua, las voces de las personas, los animales, entre otros. De esta manera, la música tradicional del Pacífico colombiano refleja una forma particular de percibir el mundo, habitarlo y sentirlo. La ‘acustemología’ (Feld 2013) del territorio trasciende a la existencia del ser y sus epistemologías y se transforma desde la creatividad en el repertorio musical de la región.

Así, el resultado musical es una construcción colectiva que surge de una experiencia incorporada entre el individuo y su entorno, situándolo en un espacio y momento determinado dentro de su existencia en el mundo.

Los paisajes sonoros, en no menor medida que los paisajes visuales, no son tan solo exteriores físicos que rodean la actividad humana en el espacio o que están aparte de esta. Los paisajes sonoros son percibidos e interpretados por actores humanos que les prestan atención para forjar su lugar en el mundo y a través de este. Los paisajes sonoros revisten importancia para aquellos cuyos cuerpos y vidas resuenan en el tiempo y en el espacio social. Al igual que los paisajes visuales, se trata de fenómenos tanto psíquicos como físicos, de construcciones culturales y materiales. (Casey1996 en Feld, 2013:221)

El paisaje sonoro (Feld 2013; Schafer 2011) del Pacífico colombiano es percibido, interpretado y transformado en música. Cada sonido producido evoca a un elemento constitutivo de su territorio, así, el resultado musical adquiere gran importancia para cada una de las personas que conviven en ese mismo espacio.

Um evento sonoro é simbólico quando desperta em nós emoções ou pensamentos, além de suas sensações mecânicas ou funções sinalizadoras, quando possui uma numinosidade ou reverberação que ressoa nos mais profundos recessos da psique⁴⁴ (Schafer 2011: 239).

Más allá de las sensaciones que despierta la música tradicional del Pacífico a partir de sus elementos puramente musicales: ritmos, armonías, melodías, entre otros, la música evoca los sonidos de un espacio: las características físicas de los instrumentos musicales se asemejan a los cuerpos y voces de las personas, los animales y demás seres que habitan el lugar.

Tanto humanos como no-humanos (Escobar 2018; Ingold 2002) participan creativamente en la construcción de un repertorio musical que los trasciende como individuos y como colectividad. Este repertorio narra vivencias, sensaciones, emociones adquiridas en un entorno particular. La música es un espejo de la complejidad del territorio.

⁴⁴ Un acontecimiento sonoro es simbólico cuando despierta en nosotros emociones o pensamientos, más allá de sus sensaciones mecánicas o de señales, cuando tiene carácter numinoso o reverberación que resuena en lo más profundo de la psique (Traducción de la investigadora).

2.2.2 Guasá:

Instrumento idiofone de forma tubular, feito de madeira de bambu ou guadua. No interior tem sementes, geralmente achiras, e pequenos palitos de madeira que atravessam o corpo do instrumento com o propósito de prolongar o som. A execução consiste em sacudir o corpo do instrumento, com o propósito de chocar as sementes contra a guadua, contra os palitos e umas com outras, dessa forma, se produz o som áspero e agudo característico doguasá. Sua função dentro do conjunto é basicamente de acompanhamento.

Tradicionalmente osguasás são interpretados por mulheres, e seu número dentro de um grupo pode variar dependendo do número de mulheres que participam do evento musical. Elas também são cantoras, interpretam coros ou estrofes e são conhecidas tradicionalmente como cantoras ou cantadoras.

Na atualidade é comum que os homens interpretem oguasá, e a quantidade pode variar entre um e cinco, dependendo da quantidade de músicos do conjunto⁴⁵. (Alvarado 2013: 78).



⁴⁵ Instrumento idiofónico de forma tubular, fabricado con bambú o madera de guadua. En su interior tiene semillas, generalmente achiras, y pequeños palos de madera que atraviesan el cuerpo del instrumento con el fin de prolongar el sonido. Para interpretar elguasá se debe agitar el cuerpo del instrumento, con el fin de golpear las semillas contra la guadua, contra los palos y entre sí, produciendo así el sonido áspero y agudo característico delguasá. Su función dentro del conjunto es básicamente de acompañamiento.

Tradicionalmente losguasás son interpretadas por mujeres, y su número dentro de un grupo puede variar en función del número de mujeres que participan en el evento musical. Las mujeres también cantan, interpretan coros o estrofas y se les conoce tradicionalmente como cantoras o cantadoras.

Hoy en día es habitual que los hombres interpreten laguasá, y su número puede variar entre uno y cinco, dependiendo del número de músicos del conjunto (Traducción de la investigadora).

Al igual que los demás instrumentos que forman un conjunto tradicional de marimba de chonta, los guasás, más allá de sus descripciones organológicas cargan las epistemologías de sus constructores. Sobre este instrumento particular el maestro Pacho se refiere:

Pacho: El guasá también se construye de *gaula*, pero hay que saber que *gaula* es, es de la misma *gaula* de la marimba, pero hay que saber construir el guasá. Hay que por ejemplo sacarle la concha a la *gaula*, o pelarlo, y después se acepilla. Después de cepillado se coge un cuchillo y se le da la vuelta y se talla, se va tallando, y se le va dibujando la forma que usted quiera, con un cuchillo, pero muy delicado, porque si se pasó a la piel suya ahí está la cortada, ¿sí?

Bueno, después de eso, el guasá... a la guasá hembra...

MX: ¡ah! ¡También hay guasá hembra! Todo tiene hembra y macho.

Pacho: ¡sí! Hembra y macho, es que uno solo en la vida no vive. Uno solo en la vida no vive y si vive, vive mal. ¿Una sola mano cuando se lava? Y si se lava queda sucia (risas).

Bueno, entonces que pasa, si vamos a construir un guasá hay que saber. La guasá hembra lleva más topos, topos quiere decir los palitos, ¿para qué? Para que las semillas rieguen más, entonces esa tiene otra voz. Y el guasá macho, lleva menos topos, ¿para qué? Para que hable un algo más separado. Los topos riegan más la semilla, si usted al macho le pone menos, es un guasá macho, y si a la hembra le pone más, la hembra riega más.

Con mucho respeto, la mujer con la boquita es que ella se defiende, por eso un hombre que busca una mujer y no la sabe manejar, salen peleando, ¿por qué? Porque es que la defensa de la mujer es la boca. Uno llega a la casa y el que sabe que esa mujer está enojada, quítese de ahí y váyase, pero si se ponen a discutir ahí está la pelea. (Entrevista el 10.03.2019. En Vereda Sansón-Guapi).

Nuevamente el/la guasá incorpora en sus características físicas particularidades propias de los seres vivos. La diferenciación por sexo, anteriormente discutida, también es considerada al momento de construir este instrumento.

Cuando el maestro Pacho dice la palabra 'topos' está refiriéndose a unos palitos pequeños y delgados que atraviesan el cuerpo del guasá, estos, cumplen con la función de frenar el sonido de las semillas que se encuentran en el interior del cuerpo tubular construido con *gaula* (bambú - *Bambusa gaula* o *Guadua Angustifolia*).

Este mecanismo trae como resultado las voces diferenciadas del instrumento. A mayor número de 'topos', al ser sacudido el instrumento, se logra frenar mayor cantidad de semillas, como resultado, se logra un sonido más

prolongado, el sonido de la guasá hembra. Contrario ocurre con el guasá macho, al tener menos cantidad de ‘topos’ se obtiene como resultado un sonido más corto, debido que las semillas chocan en el cuerpo tubular con más rapidez al no encontrar ningún obstáculo que las frene.

Para explicar esta característica del instrumento, el maestro Pacho se remite a especificidades propias de los seres humanos. Para el maestro, las mujeres se diferencian de los hombres, entre otras cosas, por su capacidad para hablar más, mientras el hombre es de pocas palabras. En palabras del maestro: “Porque es que la defensa de la mujer es la boca” (Entrevista el 10.03.2019. En Vereda Sansón-Guapi).

Este es un rasgo propio de la personalidad de hombres y mujeres, desde la visión del maestro, la facultad del habla difiere según el sexo de las personas, por este motivo, el o la guasá debe presentar esta diferencia para así tener ambas voces – femenina y masculina – dentro de un conjunto musical.

Otra idea que nos presenta el maestro en este fragmento de entrevista nos apunta hacia la importancia de la vida en pareja. Para el maestro, así como para varias personas con la que conversé durante el trabajo de campo, la diferenciación por sexo de los instrumentos – femenino y masculino – obedece en parte, a la forma en que los seres humanos deben desarrollar sus vidas.

Para gran cantidad de personas de la comunidad, el hombre y la mujer deben construir una vida juntos, procrear y así traer al mundo su descendencia y perdurar. Por esto, siempre los instrumentos estarán en pareja, macho y hembra, para no alterar el equilibrio que las comunidades han establecido desde su percepción del mundo. En palabras del maestro Pacho: “Uno solo en la vida no vive y si vive, vive mal. ¿Una sola mano cuando se lava? Y si se lava queda sucia”. Con esta frase el maestro nos acerca a su concepción del mundo, su ‘ontología relacional’ (Escobar 2018; PCN 2018), es decir la forma de percibir la vida y las relaciones interpersonales. No se concibe la vida de forma individual, las personas deben construir lazos familiares y colectivos, esto garantiza el equilibrio social.

Una vez los guasás están contruidos se ponen bajo el sol o ahumar durante semanas o incluso meses para terminar de secar las maderas y obtener un sonido fuerte y brillante.



Fotografía del archivo de la investigadora. Fogón con guasás al interior de la casa del maestro Pacho, Vereda Sansón-Guapi. 15.03.2019.



Fotografía del archivo de la investigadora. Fogón con guasás al interior de la casa del maestro Genaro, Vereda Sansón-Guapi. 15.03.2019.

2.2.3 Marimba de chonta:

Organologicamente, a marimba é um instrumento de percussão, feito quase em sua totalidade de madeiras de diferentes espécies de árvores que proliferam na floresta tropical do Pacífico colombiano. Na parte superior do instrumento estão as placas que se percutem, entre 24 e 28 aproximadamente, construídas com a madeira da palma de chontaduro ou chonta⁴⁶, palma originária das regiões tropicais e subtropicais do continente americano.

Na parte inferior das placas há ressoadores, tubos feitos com madeira de guadua, e que desempenham a função de amplificar o som. Tanto as placas quanto os ressoadores são montados sobre um suporte de madeira em forma de mesa.

O instrumento é executado batendo com baquetas nas placas. As baquetas ou tacos são construídos de madeira e um dos extremos coberto de borracha. Este instrumento é protagonista dentro do conjunto musical, devido que desenvolve tanto a parte harmônica, quanto melódica e rítmica. Cada uma das partes da marimba, assim como os outros instrumentos acima descritos, são trabalhados artesanalmente até conseguir o resultado almejado por cada construtor.

As marimbas de chonta construídas tradicionalmente não apresentam características idênticas entre elas, pois cada músico constrói seu instrumento a partir de suas preferências, gostos, capacidades, entre outras variáveis. Dessa forma é possível encontrar marimbas de diferentes tamanhos, madeiras e até afinações.

As placas da marimba estão divididas em duas regiões. O *Bordon*, que é formado pelas placas maiores que emitem sons de registros mais graves; e a *Requinta* ou *Tiple*, que são as placas menores que emitem sons de registros mais agudos. Tradicionalmente uma marimba era interpretada por dois músicos localizados um em frente do outro; um *bordonero*, que interpretava as linhas do *bordon*, e um *tiplero* quem interpretava as linhas do *tiple*. Atualmente é usual que a Marimba seja tocada por um músico só, quem se encarrega de realizar os bordones e requintas.

As Marimbas tradicionais eram amarradas com cordas, e penduradas dos suportes dos tetos das casas, e o instrumento permanecia fixo para ser interpretado. Mas, na atualidade, constroem-se mesas de madeira que servem como suporte, e facilitam a mobilização e colocação das marimbas em diferentes cenários. Até o número de placas tem sido reduzido a dezenove aproximadamente, para facilitar a locomoção dentro das cidades.

Vale a pena esclarecer que na atualidade constroem-se marimbas cromáticas, para poder adaptá-las aos conjuntos musicais que introduzem instrumentos

⁴⁶ Nombre científico *Bactris gasipaes*.

modernos como teclados, baixos elétricos, guitarras, entre outros⁴⁷. (Alvarado 2013: 79, 80)



⁴⁷ Organológicamente, la marimba es un instrumento de percusión, fabricado casi en su totalidad con madera de diferentes especies de árboles que proliferan en la selva tropical del Pacífico colombiano. En la parte superior del instrumento se encuentran las placas de percusión, aproximadamente entre 24 y 28, fabricadas con la madera de la palma chontaduro o chonta, originaria de las regiones tropicales y subtropicales del continente americano.

En la parte inferior de las placas hay resonadores, tubos hechos de madera de guadua, que tienen la función de amplificar el sonido. Tanto las placas como los resonadores están montados sobre un soporte de madera en forma de mesa.

El instrumento se toca golpeando las placas con las baquetas. Las baquetas o tacos son de madera y un extremo está recubierto de goma. Este instrumento es protagonista dentro del conjunto musical, ya que desarrolla tanto la parte armónica como la melódica y la rítmica. Cada parte de la marimba, al igual que los demás instrumentos descritos anteriormente, se fabrica a mano para conseguir el resultado deseado por cada constructor.

Las marimbas de construcción tradicional no presentan características idénticas entre sí, ya que cada músico construye su instrumento según sus preferencias, gustos, habilidades, entre otras variables. Así, es posible encontrar marimbas de diferentes tamaños, maderas e incluso afinaciones.

Las placas de la marimba se dividen en dos regiones. El Bordón, que está formado por las placas más grandes que emiten sonidos de registros más graves; y la Requinta o Tiple, que son las placas más pequeñas que emiten sonidos de registros más agudos. Tradicionalmente, la marimba era tocada por dos músicos situados uno frente al otro; un bordonero, que tocaba las líneas del bordón, y un tipletero que tocaba las líneas del tiple. Hoy en día es habitual que la marimba sea tocada por un solo músico, que es el encargado de interpretar los bordones y las requintas.

Las marimbas tradicionales se ataban con cuerdas y se colgaban de los soportes de los techos de las casas, y el instrumento quedaba fijo para ser tocado. Pero hoy en día se construyen mesas de madera que sirven de soporte y facilitan la movilización y colocación de las marimbas en diferentes escenarios. Incluso el número de placas se ha reducido a diecinueve aproximadamente, para facilitar los desplazamientos dentro de las ciudades.

Cabe aclarar que en la actualidad se construyen marimbas cromáticas para adaptarlas a los conjuntos musicales que emplean instrumentos modernos como teclados, bajos eléctricos, guitarras, entre otros (Traducción de la investigadora).



Fotografías del archivo de la investigadora. Marimba construida por el padre del maestro Pacho. Casa del maestro Pacho, Vereda Sansón-Guapi. 24.01.2020.

Las marimbas del maestro Pacho y del maestro Genaro permanecen colgadas de los techos de sus casas, es decir que son marimbas que no son transportadas a otros lugares, hacen parte de un espacio específico. Por décadas, permanecen estáticas en su lugar, al igual que la estructura de la casa.

De forma diferente ocurre en las ciudades, donde las marimbas se ponen sobre soportes de madera, una especie de mesa que posibilita su locomoción de un lugar a otro. Este tipo de marimbas, en la actualidad, son las más comunes y comercializadas. Existen algunas empresas que se dedican a su fabricación, utilizando las maderas propias del instrumento, aunque también, algunas otras realizan modificaciones en sus materiales para obtener diferentes sonoridades.

Las marimbas tradicionales son instrumentos que están íntimamente relacionados con el músico. En la gran mayoría de las ocasiones, el marimbero construye su propia marimba de acuerdo a su gusto personal, afina el instrumento de acuerdo a la tesitura de su voz, trabaja las maderas aplicando sus conocimientos para encontrar el color del sonido que desea obtener.

En otros casos, como ocurre con la marimba del maestro Pacho, es un instrumento de larga data pues fue su padre quien la construyó. En las maderas de este instrumento se puede ver el paso de los años y su uso. Los resonadores de guadua están cubiertos, en algunas partes, por una fina capa de color verde

o blanco (como se puede ver en la fotografía), esto se debe a los hongos que crecen por la humedad del entorno. También, algunas placas tienen pequeños orificios por donde han entrado insectos para alimentarse de la madera de chonta y al percutirla se puede escuchar su deterioro.

Sin embargo, algo que es curioso, es que el maestro Pacho, siendo constructor de instrumentos, no interfiere en este proceso de envejecimiento de su marimba. Él permite que el paso de los años, la humedad, los insectos, los hongos, hagan parte del instrumento, todos estos factores intervienen en la calidad y el color del sonido, hacen parte de su historia. Sólo en algunos casos, cuando por ejemplo, alguna placa o resonador se quiebra, el maestro le construye uno nuevo para que la marimba continúe en uso.

Es por esto que, en el caso de los instrumentos construidos por sus propios intérpretes, el instrumento adquiere personalidad, narra una historia, se conecta con la vida de su constructor y el entorno que lo rodea. Su sonido, color y afinación son totalmente únicos, cada marimba tradicional es diferente.

El maestro es experto y profundo conocedor del proceso de construcción de las marimbas. Al preguntarle sobre su proceso personal de construcción dice:

Para construir la marimba tiene que uno irse al monte y cortar una palma que se le dice Guaité que Junde, a las lomas. Él tiene tres raíces o tres asientos, eso no lo conoce todo el mundo. Usted va y lo corta, él es delgadito, él da dos tapitas, le saca las vísceras, las tripas, y las trae a la casa y las mete adebajo [debajo] de la casa a secar, dos, tres meses, cuatro meses, es decir, durante esté más seca la chonta es mil veces mejor. Porque que pasa, si usted se va hoy día al monte y corta la chonta y ahí mismo sale y construye la marimba la hace, pero cuando la chonta seca, se va el sonido, y si está seca, ahí no queda mal, entonces es aconsejable dejar secar la chonta. Ahora pues varios, como ya el negocio de la marimba está alto y muchos le caen es a la plata, cortan la chonta todo el tiempo, y no importa la madera y la marimba, y dicen que es palma de chonta, y no, tiene que ser chonta calificada, es Guaité que Junde o el chontaduro. Uno se come la fruta, y luego cuando la palma seca, no carga más se tumba y se le saca las pullas. Ya no carga más, ya está *jecha*, es decir está vieja la palma, tumbémosla. Y se trabaja el tronco, lo que está *jecho*, se le saca encima las espinas, y luego se tapea y se le sacan las tripas y esas *laticas* se traen, se ponen a secar también. Y de ahí hace uno el marco o el cajón de la marimba, que eso tiene que ser madera fina, por ejemplo: nalde, jiguarrastrojo, canelón...es decir...madera fina, y luego hace usted el marco, si la necesita de veinte tablas así mismo mide, veinte tablas. Y luego, aquí encima, se va uno al monte, y corta la almohadilla, eso es de una mata que llama *cicrilla*. Aquí la cosa, esto que le estoy comentando, esto es a la parte seria. Luego se va uno al monte, hay una mata de que llama jícara, con la hoja se hace techos de casas, y ella bota los racimos, es decir la familia, y aquí adentro vienen las semillas (señala en la planta). Y corta uno la *cicrilla* y trae... y pone uno la almohadilla a la marimba donde van las tablas. (Entrevista el 10.03.2019. En Vereda Sansón-Guapi).

El maestro Pacho narra el proceso de construcción desde el momento en el que se interna en el monte para conseguir las maderas. Él, con gran experiencia, sabe reconocer las mejores palmeras con las que podrá obtener las maderas de mejor calidad para lograr el sonido que busca. Cada uno de los elementos que describe provienen de territorio: las placas, '*laticas*', en palabras del maestro, se construyen de la palma de chontaduro; la madera para el soporte; la planta de jícara para construir los amortiguadores o 'almohadillas' sobre los que reposan las placas.

Obtener una marimba con la calidad de sonido que el maestro Pacho busca no es únicamente cuestión de encontrar los materiales correctos. El proceso y el tratamiento que le da a cada uno de estos puede tardar meses: esperar la fase apropiada de la luna, cortar las maderas, tratarlas, secarlas durante meses, seleccionar los mejores materiales. Las maderas deben ser cortadas cuando la palma está 'jecha', es decir, es una palmera vieja que no produce más frutos. Ese será el momento apropiado para obtener la madera.

Los nombres de las maderas que el maestro Pacho dice: *Guaite que Junde, nalde, jiguarrastrojo, canelón*, entre otros, son nombres recurrentes que se pueden escuchar en el litoral Pacífico, sin embargo, con diferentes acentuaciones o incluso, con algunas variaciones. Lo que se debe considerar es que los constructores de instrumentos, así como el maestro Pacho, tienen una amplia experiencia en el conocimiento de los árboles, plantas y demás materiales que el entorno ofrece para la construcción de instrumentos de calidad que logren emitir el sonido que cada uno de sus constructores desea.

Todas estas epistemologías traen como resultado un instrumento musical que emite sonidos que reflejan un lugar y están vinculados con el cuerpo y la historia de cada maestro o maestra.

Sin embargo, como el maestro lo dice, en la actualidad estas epistemologías relacionadas a la construcción de instrumentos musicales se han ido perdiendo debido a los intereses económicos de los constructores. Poco a poco las músicas de marimba han ido ganando reconocimiento nacional e internacional, esto ha provocado la transformación gradual tanto de la música como de sus instrumentos. Hoy en día se comercializan los instrumentos

tradicionales, sin embargo, los procesos de construcción deben obedecer a la lógica del mercado y no a las epistemologías locales.

El mercado exige velocidad y cantidad, para esto, los constructores hacen uso de diferentes maderas que puedan producir sonidos medianamente cercanos al sonido de la palma de chonta. Las maderas se cortan cuando el constructor las necesite, sin importar la fase de la luna, la edad de la palmera o la calidad de la madera. De esta forma, las empresas de fabricación de instrumentos pueden suplir la demanda de sus compradores.

Así mismo, la afinación de la marimba carga con la sabiduría y experiencia de cada maestro. Al hablar con el maestro Pacho sobre este tema se refiere:

Pacho: Luego de eso va uno cortando las notas, y le va poniendo los sonidos, hasta que llega a ocho tablas. A las ocho tablas tiene que compartir principiando la primera a las ocho. De esas ocho tiene que seguir otras ocho, ocho por ocho, y que todas tienen que hablar a como principio la primera. Porque uno pequeño tiene una voz, cuando ya uno principia a gatear ya otra voz, cuando ya uno se sienta otra voz, cuando ya uno camina otra voz, cuando uno ya llega a joven, otra voz; después de la juventud va bajando otra vuelta, va cambiando la voz, y así todo eso tiene que ir clasificadamente en la marimba. Por ejemplo ahora, están construyendo las marimbas, muy bonitas las hacen, pero pa' [para] fabricarlas, compran un afinador de piano y con el afinador la afinan. Usted llega y le pasa el taco y es como coger el piano, ¡no! Eso no llama marimba, eso llama marimba pianola, ¡pianola! La marimba tiene que ser pentagramadamente, pentagramadamente ¿qué quiere decir?, yo tengo mi voz y usted tiene su voz, entonces a la hora de construirla tiene que quedar así.

MX: Es con la voz suya, usted la afina de acuerdo a su voz.

Pacho: Correctamente. Porque hay marimba hembra y también hay marimba macho. La macho es más ronca y la hembra es más brillante. Y a la hora que usted va a tocar, va tocando, y adonde le da la voz suya ahí es, ahí es donde usted tiene que tocar y cantar, para arriba y para abajo, pero ya sabe que en esa tabla le da la voz suya, y ahí llama usted pa' [para] arriba y llama pa' [para] abajo. (Entrevista con el Maestro Pacho el 10.03.2019. En Vereda Sansón-Guapi).

Varias ideas expuestas por el maestro en este fragmento de entrevista llaman la atención. En primer lugar, al hablar sobre el proceso de afinación de la marimba el maestro dice: “A las ocho tablas tiene que compartir principiando la primera a las ocho” (Entrevista el 10.03.2019. En Vereda Sansón-Guapi). Con esta frase, el maestro explica que cada ocho placas se debe producir el mismo sonido de la primera placa pero en su octava, es decir, al pensar en una posible escala, estaría organizada en siete placas consecutivas, y la número ocho presentaría una relación interválica de octava en relación a la número uno. Esta

relación interválica se mantiene entre las 20 tablas de la marimba del maestro, cada serie de ocho placas encuentra su equivalente en la octava siguiente.

Este sistema de afinación de las marimbas de chonta ha sido estudiado por el investigador Carlos Miñana (1990), quien propone, después de realizar un estudio analizando las frecuencias interválicas de nueve marimbas tradicionales de la costa del Pacífico colombiano⁴⁸, que su afinación corresponde a una escala iso-heptatónica, “es decir, la que divide la octava en 7 sonidos separados por intervalos iguales” (Miñana 1990: 32).

Entre algunas de las conclusiones a las que llega Miñana es la de proponer que este sistema de afinación se preserva gracias a la memoria interválica de sus constructores. “La memoria interválica se ha conservado gracias a la memoria melódica, es decir, al recuerdo de melodías que servían como “test” evaluador para probar la afinación de los instrumentos”⁴⁹ (Id. 32).

Miñana intentó establecer estándares que relacionaron el peso, la forma y el tamaño de las placas de las marimbas para trazar conjeturas en torno a la afinación del instrumento. Sin embargo, estos intentos lo llevaron a concluir que no existe relación alguna entre las placas de una u otra marimba, esto debido a diferentes factores tales como: la madera de la palma de chonta nunca será homogénea; los maestros no se guían por medidas preestablecidas y las herramientas que utilizan no permiten construir placas uniformes (Id.).

Así, la teoría que nos acerca a la comprensión de la afinación de las marimbas de chonta depende de la memoria. Esta memoria, apoyada en las melodías y cantos tradicionales, ha permitido encontrar una cierta uniformidad entre las afinaciones de este instrumento que apuntan hacia la tendencia de la escala iso-heptatónica.

Así, la memoria interválica depende de la memoria melódica, es decir que el canto y la voz desempeñan un rol esencial en la construcción de las marimbas.

⁴⁸ Tres de las marimbas investigadas por Miñana (1990) pertenecen a la familia Torres. La primera de estas es la marimba es la que se encuentra en la casa del maestro Pacho, recién presentada en las fotografías. Esta marimba fue construida por el padre del maestro, el señor José Torres antes del año 1946. Otra marimba de mayor tamaño, 22 placas, construida igualmente por el señor José Torres y una de menor tamaño, 14 placas, construida por su hijo mayor, el maestro Genaro Torres.

⁴⁹ Esta conclusión a la que llegó este investigador fue corroborada durante la realización del trabajo etnográfico, pues varios marimberos constructores afirmaron que, en el momento de construir sus marimbas, tocan melodías y si estas suenan bien significa que el instrumento está afinado.

Esta conjetura dialoga con la idea que plantea el maestro Pacho al afirmar que: “La marimba tiene que ser pentagramamente, pentagramamente ¿qué quiere decir?, yo tengo mi voz y usted tiene su voz, entonces a la hora de construirla tiene que quedar así” (Entrevista con el maestro Pacho el 10.03.2019. En Vereda Sansón-Guapi).

Esta afirmación del maestro Pacho, quien inventa la palabra ‘pentagramamente’ para explicar que la voz del constructor participa activamente en el proceso de afinación del instrumento, se relaciona directamente con el significado de memoria melódica planteada por Miñana (1990).

El maestro Pacho utiliza su voz, canta, recuerda melodías y las interpreta en la marimba a medida que construye el instrumento. Si estas melodías están correctas, resuenan en su memoria y le permitirán construir un instrumento con la afinación que él busca. A su vez, esta memoria melódica conduce a una correcta relación interválica: los intervalos que se deben construir entre cada una de las placas de las marimbas.

Es así como las marimbas de chonta tradicionales difieren las unas de las otras, sus afinaciones dependen de las voces y los cantos de quienes las construyen, no se estandarizan con la implementación de afinadores electrónicos. Cada marimba se conecta directamente con su maestro constructor⁵⁰.

Otra de las ideas que propone el maestro Pacho es la relación que existe entre el sonido de cada placa y la edad de las personas. Para él, cada sonido emitido por las placas de la marimba refleja la voz de la persona en sus diferentes edades. Es decir, las placas de menor tamaño, que emiten un sonido agudo y débil, reflejan la voz de las personas en su primera etapa de vida. A medida que las placas crecen en longitud, su sonido va adquiriendo gradualmente mayor potencia, reflejando la juventud y la adultez de las personas, estos son sonidos enérgicos y fuertes, al igual que la voz de una persona adulta. Pero a medida que las placas se hacen aún más largas en su longitud, su sonido se vuelve cada vez más grave y débil, estas placas son el reflejo de las voces de los ancianos,

⁵⁰ En la actualidad, cada vez es más frecuente escuchar agrupaciones en las que participan dos o más marimbas juntas. Para estos casos, las marimbas de chonta empleadas sí comparten los mismos parámetros de afinación, generalmente son marimbas cromáticas fabricadas con afinaciones estándares.

de menor potencia y volumen. Una vez más los instrumentos musicales, en este caso la marimba, presentan un estrecho vínculo con características propias de los humanos.

Para el maestro Pacho, así como para algunos maestros y maestras que participaron del trabajo etnográfico, resulta difícil percibir la vida desconectada de su territorio. Los humanos comparten características físicas, personales y emocionales con cada uno de los seres que cohabitan el entorno: plantas, ríos, espíritus, santos, y como lo hemos discutido, también con los instrumentos musicales tradicionales.

Los instrumentos musicales, más allá de ser objetos que posibilitan el quehacer musical, son seres no-humanos que comparten la existencia junto con los humanos. Desde que inicia su proceso de construcción, aplicando cada una de las epistemologías vinculadas a los ritmos de la naturaleza, los maestros siempre tienen presente la conexión que existe entre el instrumento y los demás seres que los rodean: instrumentos – personas; instrumentos – seres vivos; instrumentos – espíritus. Así, los sonidos emitidos dialogan armónicamente con las voces de las personas, con los ‘paisajes sonoros’ (Feld 2013; Schafer 2011), con los santos y ancestros.

La música representa el equilibrio que existe en la comunidad: los roles desempeñados por hombres y mujeres y la importancia de la vida colectiva. La música y sus instrumentos musicales son un reflejo creativo del territorio del Pacífico. Así, el territorio geográfico y colectivo es narrado a través de los instrumentos, cantos y ritmos tradicionales.

2.3 Música y Territorio Espiritual

En el pacífico colombiano, así como las personas y los seres del entorno geográfico tienen voz y se comunican unos con otros, de igual forma los ancestros, santos y espíritus escuchan y son escuchados, es decir que hacen parte de este entramado de relaciones.

Para comprender estas interrelaciones que se construyen entre personas y el universo espiritual es necesario hacer una revisión al catolicismo que predomina en la región.

En el Pacífico colombiano, así como en el resto del país, la religión predominante es el catolicismo. Desde el momento de la colonización, los diferentes grupos evangelizadores que llegaron al país lograron imponer la religión católica, religión que prevalece hasta la actualidad. Sin embargo, en la región del Pacífico, el catolicismo se ha transformado según la forma de concebir el mundo de sus habitantes.

Desde inicios de la colonización, la religión fue una aliada de la Corona española en el proceso de dominación de indígenas y africanos (Mora, Peña 2000). El catolicismo sirvió como herramienta para adoctrinar a los habitantes del territorio americano.

Para la Corona era claro el papel que tenían que jugar la Iglesia y sus funcionarios para hacer que la religión se enraizara profundamente en el alma de las clases subordinadas e inspirara en los vasallos sentimientos de fidelidad y obediencia. En otras palabras, las virtudes civiles que regulaban la vida social debían fundamentarse sólidamente en la ética, es decir, eran a su vez virtudes religiosas (Portes 2009: 38).

Pese a este papel que desempeñó la Iglesia católica, que buscaba fieles y obedientes servidores, el catolicismo marcó profundamente la vida de los africanos e indígenas esclavizados. Sin embargo, tras las imágenes de santos y vírgenes provenientes del continente europeo, los africanos adoraban a sus deidades y les rendían culto con marimba y tambores.

La marimba de chonta se convirtió en un instrumento musical que, según los evangelizadores europeos, personificaba al diablo. Por esto, durante años, este instrumento fue perseguido y una gran cantidad de marimbas fueron quemadas o arrojadas a los ríos. “En 1734, en Barbacoas el fraile franciscano Fernando de Jesús Larrea hizo recogida de todas las marimbas; le trajeron más de treinta y las hizo quemar” (Larrea 1773, *apud* Miñana 1990: 3).

Tanto marimbas como tambores fueron estigmatizados y acusados de atraer a demonios, de provocar movimientos sensuales en los cuerpos de los esclavos (Wade 1997), e incitar a la rebeldía, por este motivo fueron perseguidos, destruidos y quemados.

El instrumento musical que más ha resistido los embates de las prácticas inquisitorias es probablemente la marimba, una especie de xilófono, esencial en expresiones musicales tradicionales del Pacífico, como el currulao. La Iglesia católica emprendió una campaña contra las danzas “diabólicas” de la marimba, a comienzos del siglo XX, cuando un sacerdote especialmente devoto, el padre Mera, ordenó quemar todos los instrumentos (Oslender 2008: 163, 164).

Sin embargo, y gracias a los procesos de resistencia liderados durante siglos por los africanos esclavizados, los instrumentos musicales lograron hacer parte de la liturgia, se adentraron a las iglesias Católicas y, hoy en día, la celebración de la misa se realiza acompañada por cantos e instrumentos tradicionales del Pacífico colombiano.

Al conversar con el maestro Pacho sobre la persecución emprendida por la Iglesia Católica en contra de los instrumentos tradicionales, el maestro trae a escena a un personaje en particular, el duende:

La música es del duende, quien le diga a usted que la música no es del duende, no le está diciendo nada. La guitarra, la marimba, es decir, hablándolo en común, lo que se dice música, eso es cosa del enemigo, ¿porque es cosa del enemigo? Porque es lo que él hizo para él, sino que quedó bendecida porque en la redención del mundo la Virgen iba huyendo con su niño y estaban tocando, ¿y qué era que estaban tocando? La Juga, y llegó y se quedó parada y dice: “Ay! Que cosa tan sabrosa y tan linda, ¿no? Y con su niño aquí bailaba pa’ [para] ya’ [allá] y bailaba pa’ [para] ca’ [acá]. Pero como ella iba huyendo, ¿sí? Entonces bailó media mano y les dijo: Bendecida sea esta música, por eso quedó bendita y quedó la juga.

Y ahora el duende no se ve más nada porque la cosa está católicamente. Al duende ahora no lo vemos porque ahora hay mucha religión. (Nota de campo del 15.03.2019)

Según esta historia narrada por el maestro, la música tradicional del Pacífico fue creada por el duende.

Para el maestro Pacho el duende es un espíritu que habita en el Pacífico a quien le gusta la música, la fiesta, el baile y el licor, pero no representa ninguna amenaza. La iglesia Católica, a diferencia del maestro, considera al duende como un espíritu maligno, el ‘diablo’, pues incita al pecado a través de los placeres carnales.

Mientras que para el maestro Pacho la música y la danza conducen a momentos de conexión espiritual; la iglesia católica, durante siglos, condenó a la música tradicional y a los instrumentos musicales por considerarlos una amenaza para el adoctrinamiento y una representación del diablo y el ‘mal’.

Así, cuando el maestro Pacho menciona al 'enemigo' se refiere a la visión de la iglesia Católica y los colonizadores, pero no la suya.

El maestro reconoce un vínculo entre la iglesia y el duende, pues afirma que gracias a la religión católica este espíritu ha desaparecido y que gracias a la Virgen la música dejó de ser condenada.

Dentro de este relato el maestro también menciona un momento puntual que fue el de la 'redención del mundo', cuando la Virgen estaba huyendo con el niño Jesús. La Virgen escuchó los sonidos de la música tradicional y se sintió atraída por estos, se detuvo a bailar junto con el niño y decidió bendecir la música, bendijo el ritmo tradicional que tocaban en ese momento que era la *juga*.

Así, con la bendición de la Virgen, la música y los instrumentos tradicionales no serían más una invención del duende y podrían hacer parte de las celebraciones religiosas.

Esta historia pone en evidencia la cosmología del Pacífico. Se entrecruzan humanos, duendes y santos, el punto de encuentro es la música. Logran un pacto que posibilita la supervivencia de los ritmos e instrumentos tradicionales, que pierden su conexión con el duende, con un ente maligno según la iglesia. De esta forma el repertorio musical logra, no sólo perdurar, sino también entrar a la iglesia y hacer parte de las celebraciones Católicas.

Un aspecto que resalto de esta narración del maestro Pacho es que la Virgen María no solamente se sintió atraída por los sonidos, sino que decidió bailar con el niño entre los brazos. Aquí, podemos ver la imagen de una Virgen totalmente humanizada, atraída por los placeres terrenales, una santa que no está distante de sus fieles, al contrario, se aproxima a ellos a través de la danza.

Más adelante en la conversación con el maestro menciona:

Pacho: El duende si lo he visto, ese es bajitico, con un sombrero grande. Pero hombre que sepa tocar más que ese no hay, eso es una biblia, él es el que sabe. Ximenita, donde está la música está el duende. Él ahora se ha retirado porque hay mucho bautizo, mucha agua bendita, y él dice que esas son turbulencias. Si él nos sale aquí a nosotros, no le vaya a decir señor, no, así no me diga, dígame amigo. (Nota de campo del 15.03.2019).

El maestro no solamente conoce las historias del duende, sino que, lo ha visto en persona. Nuevamente, establece una conexión entre la música y este ser mitológico quien, según su expresión: 'es una biblia' en conocimientos

musicales, es un experto intérprete de marimba. Pero según este relato, el duende y la Iglesia Católica no son compatibles: celebraciones como los bautizos y el agua bendita lo ahuyentan.

Estas historias relatan, a manera de mitos y leyendas, los procesos de resistencia llevados a cabo por los africanos que llegaron al Pacífico colombiano quienes, pese a las condiciones impuestas por la Corona española, encontraron la forma de continuar con sus tradiciones, venerar a los santos a través de la música y el baile, y recrear en un nuevo territorio las memorias que cargaban en sus cuerpos (Wade 2002).

De igual forma, esta resistencia permitió que los dioses africanos pudieran ser venerados tras la imagen de santos católicos. Los rituales y celebraciones de adoración se modificaron en su estructura e incorporaron elementos que encuentran eco en religiones como el Candomblé de Brasil y la Santería en Cuba.

Ahora bien en países como Ecuador, Venezuela, Colombia, Perú o Panamá, las huellas de africanía en las prácticas religiosas con tradición colonial no se expresan de modo explícito como en Brasil o en países del Caribe. El enmascaramiento de las deidades africanas detrás de los santos católicos en tanto que facilitó a los descendientes de africanos el profesar públicamente tal religión, les allanó el camino para articular creencias, elementos éticos y estéticos de sus memorias ancestrales. (Friedemann 2007: 193)

Un claro ejemplo de las huellas de africanía presente actualmente en las celebraciones religiosas del Pacífico es la fiesta de la Inmaculada:

La patrona de Guapi, la Inmaculada o Purísima Concepción, es festejada cada 8 de diciembre con una espectacular celebración acuática. Las festividades comienzan la noche anterior – con el río iluminado por incontables antorchas en numerosas balsadas con adornos de hojas de palma y bulbos de luces de colores -. La tripulación de estas balsadas toca frenéticamente los instrumentos tradicionales de la región: el cununo, el bombo y el guasá, y cantan arrullos en honor a la Virgen. Con esta ceremonia, la gente de Guapi recrea la llegada de la Virgen Inmaculada al pueblo, una leyenda que se ha transmitido por varias generaciones. Una vez un bote quedó atrapado por el mal clima y las fuertes tormentas en mar abierto, al sur de Guapi. Temiendo por sus vidas, los marineros comenzaron a rezar a la estatua de la Virgen que llevaban en el barco y prometieron llevarla a tierra y adorarla en el primer pueblo al que pudieran llegar, si los libraba sin daño de este peligro. Al romper el alba, la tormenta se había calmado. Los marineros llegaron a Guapi y llevaron la estatua a una pequeña capilla para adorarla. Cuando salían, les fue imposible levantar la estatua, pues la virgen de pronto comenzó a pesar demasiado (Oslender 2008: 160).

Esta leyenda expone varios aspectos particulares: como primer aspecto destaco la llegada de la Virgen por el agua. La Inmaculada arribó a Guapi en una embarcación, por este motivo, cada año se recrea nuevamente su llegada en las *balsadas* – pequeñas embarcaciones construidas en guadua/bambú y decoradas con flores y luces. También, el trayecto del río por donde pasa la Virgen es decorado con luces y adornos.

Otro aspecto importante es la presencia y participación de los instrumentos musicales, las voces y la danza. Cada *balsada* transporta a músicos que interpretan, cantan y le bailan a la Virgen para honrarla y venerarla. Este aspecto difiere bastante de las festividades convencionales celebradas por la Iglesia Católica.

Por último, otro aspecto que destaco es el de la importancia de la oralidad para que esta celebración continúe viva. Generación tras generación la fiesta de la Inmaculada se realiza gracias a las memorias de sus habitantes: los cantos, la forma de construir las balsadas, la decoración, las danzas, los vestuarios, entre otros elementos que hacen parte de este ritual, son aprendidos por las nuevas generaciones gracias a la transferencia de conocimientos de los mayores a los más jóvenes.

Durante los meses previos a la celebración, la comunidad se une para organizar todos los preparativos de la fiesta. Jóvenes y mayores trabajan de la mano para que el 8 de diciembre la Virgen de la Inmaculada pueda ser venerada en Guapi.

La Inmaculada o Purísima Concepción, es adornada, vestida de colores blanco y azul, es transportada por el río. A ella le cantan y bailan junto con tambores y marimbas. La Inmaculada fue la protectora de los marineros que estaban perdidos en mar abierto.

La Inmaculada también es patrona del estado de Bahia, Brasil, principal región para la práctica del Candomblé. En el día 8 de diciembre se celebra a la Virgen y, al mismo tiempo, a *Oxum* (*Ochun*), diosa africana de la fertilidad y del agua dulce. Al pensar en un posible paralelo entre el Catolicismo y el Candomblé de Brasil o la Santería en Cuba, encontramos también a la figura de *Iemanjá*.

Iemanjá embodies the overwhelming power of water, the fact that third quarters of our planet is covered by the ocean, the nurturing of humanity through water and fishes. Her colours are light blue, white and silver, like the sea, the foam and

reflections on waves. She loves coconut from the palms we see on beaches. Iemanjá is the mother of all orixás and, hence, of all humanity (Graeff 2016: 316).

Diversos elementos conectan a la Inmaculada con *Oxum* y *Iemanjá*. El agua. La presencia del mar y el río, las procesiones acuáticas, las ofrendas arrojadas al agua, la protección que brindan a los navegantes, son aspectos semejantes que las vinculan. Todas femeninas, madres, protectoras y guardianas de quienes las veneran. También, el color azul y blanco empleado para los vestuarios y decoración, el canto y el baile para venerarlas.

A partir de estos elementos en común es posible crear conjeturas en relación a los procesos de resistencia que llevaron a cabo los africanos esclavizados, quienes, tal vez, continuaban adorando a sus diosas *Oxum* o *Iemanjá* tras la imagen de la Inmaculada.

Durante la realización del trabajo de campo en Guapi, participé de dos celebraciones religiosas: la fiesta de San José (2019) y la fiesta de Adiós Enero (2020).

La fiesta de San José se celebra cada año el día 19 de marzo. En Guapi se realizan desfiles a cargo de los niños y niñas del colegio – Institución Educativa San José.

Desde tempranas horas de la mañana, los niños y niñas del colegio, así como la comunidad en general, se congregan en la iglesia del pueblo desde donde parte el desfile. Es una procesión solemne encabezada por la banda de guerra de los niños y niñas. Cargan la estatua de San José decorado y adornado especialmente para la celebración. Detrás de la estatua, formados en filas de manera organizada, están niños y niñas del colegio vestidos con trajes tradicionales: las mujeres con faldas largas y coloridas, sombreros y pañuelos, y los hombres, con pantalones y camisas que combinan con el vestuario femenino, sombreros y pañuelos; ellos y ellas van bailando al ritmo de la música tradicional. Delante de los bailarines va un grupo de músicos que acompaña el recorrido de la procesión, cargan e interpretan los instrumentos tradicionales: bombos, cununos, guasás y voces.

Así, con música y danza tradicional del Pacífico colombiano se lleva a cabo la procesión para celebrar el día de San José, la comunidad se organiza a lado y lado del desfile y caminan junto a los niños y niñas del colegio.

El desfile atraviesa todo el pueblo y termina en el colegio, donde los niños y niñas reciben un refrigerio y continúan tocando y bailando los ritmos tradicionales.



Fotografías del archivo de la investigadora. Fiesta a San José. Guapi. 19.03.2019.

La celebración de Adiós Enero se realiza todos los años durante nueve días consecutivos antes de terminar el mes de enero, es decir, desde el 23 hasta el 31 de enero. Es la primera novena del año que se realiza con el Niño Dios nacido.

El día de ayer estuve en la novena del niño Dios. Esta novena “Adiós Enero” la celebran al niño Dios que ha nacido. Durante nueve días las personas se reúnen en casas de familias diferentes para rezar la novena. Tienen una imagen del niño Dios recién nacido y mientras las personas cantan arrullos con bombos, cununos, marimba y guasá otros cargan el niño Dios y bailan y caminan por la casa con él. Me impresiona la fuerza con la que tocan y cantan las personas. Hombres y mujeres son muy fuertes, y se nota la fuerza con la que tocan los tambores, esto produce unos sonidos muy potentes y penetrantes. Los cantos igual, cantan con mucha potencia, parece que desgarraran sus voces.

En estos momentos la gente es muy alegre, parece que ellos se aferran a su fe en Dios para aguantar las situaciones tan complejas de vida. Cantan y tocan con mucha fe a Dios, todas las canciones son para el niño Dios, le cantan con mucha devoción. Es extraño ver como por un lado está una fe tan fuerte y por otro lado ver cómo se agreden entre ellos.

En la novena del día de ayer estuvo el alcalde de Guapi. Maye me lo presentó, él invitó a asistir a las novenas de los próximos días y estuvo participando. Eso me produjo miedo porque él es objetivo militar. No sucedió nada y después de un momento él salió acompañado por sus escoltas. Nosotras, Maye, dos amigas

de Maye y yo, regresamos como a las 11 pm, nos acompañaron hasta la casa dos hombres grandes. Fue la segunda noche que salí a la calle, siempre estoy alerta e intranquila. (Nota de campo del 26.01.2020).





Fotografías del archivo de la investigadora. Fiesta Adiós Enero. Guapi. 31.01.2020.

De este relato recién presentado destaco algunos puntos. En primer lugar, me impactó el hecho de que las personas toman la imagen del Niño Dios y bailan con él, caminan, le besan el rostro, lo levantan en sus brazos. A partir de estas acciones concretas reflexiono sobre cómo Dios y los demás santos venerados están realmente cercanos a las personas, no son figuras distantes e inalcanzables. Una actividad tan cotidiana como el baile es posible realizarla con la imagen del niño Dios sin que esto signifique profanar su fe, por el contrario, demuestra la alegría y el agradecimiento por sentir a un Dios cercano, que protege y guía a sus hijos. Ser hijo de Dios es motivo de celebración, de fiesta y baile.

Tanto los africanos como los afroamericanos del Pacífico Colombiano viven y piensan globalmente, no hay separación entre lo sagrado y lo profano. Se constata que los ritos son sociales, subrayan las relaciones entre el individuo y el grupo social o las relaciones entre lo humano y lo trascendente (Motta 2005: 158).

La relación entre lo humano y lo trascendente, entre los vivos y los ancestros no encuentra fronteras divisorias, al contrario, se cruzan, se

atraviesan, se encuentran y la vida transita en armonía entre el mundo terrenal y el espiritual.

Otro aspecto que resultó impactante para mí fue la fuerza y la potencia con la que tocaban los instrumentos y realizaban los cantos. Tanto hombres como mujeres participaron activamente de la celebración. Con la fuerza de sus cuerpos interpretaron los instrumentos y cantaron, sus expresiones faciales y corporales, el sudor y el calor que emanaba de sus cuerpos en movimiento intensificaron el momento. Se entregaron plenamente a esta celebración y adoración.

Igualmente me llama la atención cuando me detengo a pensar que, pese a las condiciones sociales tan complejas que atraviesan las comunidades del Pacífico, la fe continúa fuerte, las personas se entregan y confían plenamente en Dios, y estos cantos parecieran expresar un grito de fe y de fervor.

Destaco también de esta nota de campo la constante sensación de intranquilidad al estar fuera de la casa. El temor por estar cerca del alcalde de Guapi, quien al ser objetivo militar está amenazado de muerte y debe movilizarse permanentemente con escoltas. La desconfianza que sentí al salir en las noches, tener que regresar a la casa acompañada por ‘hombres grandes’ que pudieran ‘escoltarnos’ a Maye, sus amigas y a mí. Como ya fue discutido anteriormente, la situación social y política del Pacífico colombiano es bastante compleja y obliga a permanecer alerta mientras se está ahí.

Todas estas huellas presentes en las celebraciones Católicas del Pacífico colombiano, en este caso particular en Guapi, demuestran que, tras siglos de persecución, castigos y prohibiciones, la Iglesia Católica no logró eliminar en su totalidad las creencias, celebraciones y rituales que traían los africanos esclavizados.

La lucha de resistencia que emprendieron las comunidades afrocolombianas trajo como consecuencia la transformación de la rígida estructura del Catolicismo. Para las comunidades del Pacífico colombiano, los santos a quienes veneran, aunque correspondan a las imágenes impuestas por la religión Católica, son santos que están próximos a ellos, a quienes les rinden ofrendas, con quienes bailan y cantan. Así como la Virgen María quien se detuvo a bailar en el relato que narró el maestro Pacho.

El momento de conexión espiritual, en el que se congregan en torno a su fe, es una celebración, una fiesta, en la que bailan, cantan, tocan tambores y marimbas, preparan comidas tradicionales, toman bebidas propias de la región.

De la misma forma en que Dios y los santos son seres cercanos a las personas, así mismo los ancestros, los muertos y espíritus hacen parte del día a día. Las celebraciones de nacimiento y muerte son otras de las huellas provenientes del continente africano que, al igual que en las celebraciones religiosas, se han permeado de elementos no convencionales del culto católico.

2.3.1 Entre dos dimensiones: vida y muerte

En el Pacífico colombiano, cuando una persona muere, sea niño/a o adulto, se le rinde homenaje a través de diferentes rituales. En el caso de los adultos, al morir, sus familiares y amigos se reúnen durante nueve noches – novena – para rezar y cantar ‘alabaos’.

Durante la realización del trabajo de campo en el 2020, tuve la oportunidad de asistir al velorio del tío de la maestra Nany, el señor Apolinar. Aunque ya había asistido a rituales fúnebres de personas del Pacífico en la ciudad de Cali, esta era la primera vez que presenciaba un velorio en el Pacífico colombiano.

Nany, sobrina del señor que falleció, organizó el velorio y nos invitó a Maye y a mí. Llegamos pasadas las 8 de la noche. Había muchísima gente afuera de la casa, sentados en sillas en la calle, había también una carpa en la calle.

Nany nos había guardado un lugar adentro de la sala donde estaba el muerto. Al entrar, saludamos primero a la viuda, tía de Nany, quien estaba en su cuarto. Un cuarto muy pequeño. Ella estaba muy triste y no quería comer la comida que le habían dado.

Después, Maye y yo nos sentamos en la sala donde estaban las cantadoras.

En un primer momento las mujeres oraban y decían oraciones: Padre nuestro, Ave María...y después cantos, lo intercalaban. Después, creo yo que terminaron un Rosario, entonces siguieron sólo con los cantos de los alabaos.

Los cantos los hacen con mucha potencia, parecen gritos de dolor, ellas muy conmovidas, algunas llorando. Es un momento muy fuerte.

Muchas mujeres, aunque yo no lo percibí inicialmente, estaban borrachas, después comenzaron a repartir aguardiente, agua aromática, café y bananas. Las mujeres estaban peleando por el trago y se ponían en una actitud muy agresiva.

Todo me impactó, fue la primera vez que yo estaba en un ritual fúnebre en el Pacífico, escuchar los cantos tan fuertes y de dolor, tantas mujeres, aproximadamente 30 mujeres cantando de forma muy potente en una sala muy

pequeña donde sus voces retumbaban. Ellas, bastante expresivas y agresivas pelearon porque querían aguardiente, tomaban muchísimo.

Yo tenía miedo, pero no por el ritual sino por las actitudes agresivas y porque la situación en el Pacífico está muy tensa, la guerra y los enfrentamientos ocurren todos los días en los pueblos que están a los lados de los ríos.

Comencé a sentir dolor de cabeza y ganas de vomitar, yo soy muy sensible a los rituales espirituales, entonces siento que me afectó. También, el lugar era muy pequeño, hacía mucho calor, aunque afuera caía un diluvio, el aire estaba concentrado y encerrado, se sentía el olor del aliento de las personas, el olor a aguardiente y mucha humedad. Eso también me afectó.

Una de las mujeres comenzó a cantar canciones románticas, diferentes a los alabaos, ella estaba borracha y se puso de pie. Cantaba junto al ataúd, mirando al muerto, y golpeaba suavemente el ataúd. Lloraba mucho y cantaba con mucha fuerza.

Ella, en medio de su borrachera, se incomodó porque me vio grabando. Yo guardé la cámara inmediatamente, pero Nany, quien también estaba muy agresiva, me dijo que no la guardara, que ella había organizado todo el velorio y que se hacía lo que ella decía. Todo me parecía muy tenso.

Así transcurrieron más de tres horas, desde las ocho hasta pasadas las 11 pm. Yo, desde hacía rato, sentía que me quería ir, todo me impactaba, tenía miedo, sentía mucha agresividad, pensaba que en cualquier momento todo podía salir de control (Nota de campo del 20.01.2020).

Este ritual fúnebre vivenciado durante el trabajo de campo fue el primero y el único que presencié durante la realización de la investigación. A pesar de haber asistido a otros velorios en la ciudad de Cali, considero que esta experiencia de campo fue bastante impactante.

Después de este acontecimiento, considero que los rituales fúnebres son momentos muy íntimos de la familia y las personas cercanas al difunto. Mi presencia logró perturbar a los demás asistentes quienes, en su mayoría, se encontraban bajo el efecto del alcohol.

A pesar de haber sido invitada por la sobrina y organizadora del ritual, la maestra Nany, mi posición de investigadora, 'blanca', de la ciudad, provocaba incomodidad entre los asistentes desde mi percepción, aunque nadie, con excepción de la mujer que cantaba junto al ataúd, demostró alguna molestia.

Los funerales para las personas adultas son una tradición que ha perdurado a lo largo de los años. Este ritual fúnebre inicia desde que la persona se encuentra enferma.

Elver Paz⁵¹: El muerto cae enfermo y la gente lo acompaña, empieza la gente a rezar, viene la vecina, trae por ejemplo guarapo, trae viche, trae cualquier cosa, y en torno a ese muerto que está agonizando la gente empieza a rezar, pero

⁵¹ Elver, a pesar de ser muy joven, es un conocedor de las tradiciones espirituales del Pacífico, especialmente, los rituales mortuorios. Seminarista, creció con sus abuelos y su abuela fue rezandera y cantadora de alabaos. De ella aprendió las oraciones, cantos y el fervor a Dios.

también hace conversa, esperando que se vaya pues. Y ahí está todo mundo acompañando, antes de morir. Eso no es uno, eso es un poco de gente, los más cercanos al difunto, la familia, los amigos. Es como si estuviera en un hospital y la gente le fuera a hacer visita pero que se amanecieran con él ahí, porque el que se está muriendo tiene que sentirse acompañado también, entonces uno lo acompaña tanto en presencia como espiritualmente. (Entrevista el 31.01.2020, Guapi).

La comunidad, amigos y familiares se unen en torno a esta persona que está falleciendo, se encuentran en su casa, llevan alimentos y bebidas y acompañan a la familia quien se prepara para ver morir a un ser querido. Como dice Elver, es un acompañamiento no sólo físico sino espiritual, se congregan con el propósito de brindar apoyo a familiares y ayudar a que el alma de esta persona pueda partir con tranquilidad hacia la muerte.

Elver Paz: Y ya cuando el fallece, que es lo que pasa, los que están ahí ya tienen todo arreglado, ya está el que va a hacer la tumba, ya está el que va a rezar la novena, nos congrega. Así como cuando uno nace hay felicidad y nos congrega la vida, así mismo nos congrega la muerte. Quien baña al muerto, quien lo acomoda. (Entrevista el 31.01.2020, Guapi).

Cuando Elver dice “hacer la tumba” se refiere a un altar que se construye con sábanas blancas de fondo; flores, sean naturales o de plástico, generalmente de color morado; cintas moradas o negras; entre otros elementos decorativos. En este altar se ubica el ataúd con la persona fallecida para realizar su velorio.

Dos elementos que deben ir en la tumba son: una mariposa negra que elaboran, puede ser con papel y se pone en la parte de arriba del ataúd y un vaso de agua que debe ir debajo del difunto.

Elver Paz: Después la tumba, se hace, para el velorio solamente la tumba lleva lo que es la mariposa negra, una mariposa negra arriba, tiene que estar la mariposa, desde la hora que muere, una mariposa negra, uno la hace, la elabora, simulando una mariposa negra pue'. Y debajo del muerto se pone un vaso con agua, cosas de acá de la cultura, el alma viene a beber de esa agua, el alma se murió con sed, viene y toma de su agua, uno va mirando, el vaso va bajando de verdad. (Entrevista el 31.01.2020, Guapi).

Elver me aclara que, aunque esta es la celebración que se realiza en Guapi, en los demás pueblos del Pacífico colombiano los rituales mortuorios tienen, en rasgos generales, la misma estructura y elementos representativos.

Elver Paz: Viene ya el velorio, ahora sigue el velorio. La gente en Guapi y en todo el Pacífico es muy generosa: el vecino lleva el café, la vecina lleva el azúcar, el otro consiguió los panes, y así se va. Y si hay gallina se mata gallina pa' [para] la gente que viene de lejos, más que una tristeza es como la alegría de poder despedir a otro y es una forma de poder cerrar un duelo. Por eso la gente, por ejemplo, en la novena, después de haberlo enterrado, viene la novena, rezarle nueve días a una persona, y eso es uno acompañando a la familia, y aunque la gente está adolorida por su muerto, es muy bonito porque toda la noche la gente cantando alabaos, salves, pasiones, y el tema ¿cuál es? El difunto, y salen historias muy bonitas, incluso que los familiares no saben, pero los amigos y los que vivieron con ellos sí, y eso reconforta al doliente, hasta lo hacen reír a uno. (Entrevista el 31.01.2020, Guapi).

Durante el velorio el cadáver aún está en su casa. Al día siguiente de su muerte, después de la noche de velación, se entierra a la persona y se realiza una misa en su honor en la iglesia católica del pueblo. Al salir de la misa los asistentes se dirigen a la casa del difunto para dar inicio a la novena.

Durante nueve noches consecutivas los asistentes, sin falta, se encuentran alrededor de las 7-8 pm para dar inicio al ritual, siempre en la casa del difunto y se prolonga hasta alrededor de la media noche. Cada una de las acciones que ahí ocurren se realizan con el principal objetivo de limpiar el alma del difunto para que pueda llegar al cielo. Por esto se ora y se canta.

Elver Paz: Y ya viene lo que es la novena, empieza la novena, la misa en la iglesia, y ahora si viene la novena, son nueve días rezando por esa persona y esos nueve días esa persona no está sola, esos nueve días la familia está acompañada por los vecinos, por los familiares, por los amigos, por los parientes. Por lo general el velorio empieza a las 8 el rezo, ¿porque empieza a las 8 el rezo? Primero es la misa y después empieza el rezo, la gente se va a rezar a la iglesia, o si no se espera en la casa hasta que sean las 8 de la noche. Ahora por cuestiones de orden público las misas se están haciendo a las 6 quiere decir que a las 7 todo mundo ya está ahí listo para comenzar la novena, el rezo, el velorio. En la novena reza una señora, la rezandera, pero antes de empezar en la última noche el rezo que se ha venido haciendo todas las nueve noches en la casa, viene el cura, el padre, y el padre celebra la misa, así como la celebró el día del entierro, viene y la celebra con la familia en la casa, y después de la misa viene otra vez el rezo que se ha venido haciendo, se cantan los alivios, se cantan el alabao del rosario, y por ahí se va yendo la gente. (Entrevista el 31.01.2020, Guapi).

Las mujeres desempeñan un rol protagónico en los rituales fúnebres. Hijas, sobrinas, madres, amigas, son quienes están al tanto de cada detalle: la elaboración de la tumba, los alimentos y bebidas que se reparten a los asistentes, la realización de los cantos y oraciones son tareas que lideran las mujeres principalmente.

Un personaje de gran importancia para el ritual es la 'rezandera'. Ella es quien sabe cuáles oraciones se deben realizar en cada momento. Generalmente son mujeres mayores. Elver mencionó que cada vez hay menos mujeres rezanderas, lo que le genera preocupación, pues el centro del ritual es la oración.

Al llegar a la novena noche, "la última noche", el padre nuevamente celebra la misa, esta vez, en la casa de la persona fallecida. Al terminar la misa los asistentes continúan con las oraciones y los cantos al igual que los días anteriores.

Elver Paz: Entonces ya en la última noche, después del rezo y todo, también otra vez vuelve a congregarse, así como congregó durante todas las nueve noches, el día del velorio, el día de la muerte, y del padecimiento de su enfermedad, así también congrega la última noche. La última noche es como el cierre, digamos, y se vuelve a reunir la gente a organizar la tumba, a armar la tumba, con todas sus nueve velas que son las nueve noches, con el luto de las velas, pero entonces esas velas cuando se llegan las 12 de la noche en Guapi, porque depende del lugar, aunque es lo mismo pero cada pueblo tiene su propia tradición, la gente a las 12 de la noche saca el luto, hay gente que se priva, se desmaya cuando están sacando el luto, porque para nosotros cuando se saca el luto es cuando se va el alma totalmente. Para nosotros el alma está desde el día que muere hasta el día del velorio. Hay un alabao que dice "auxilio piden las almas adentro del purgatorio, ellas saldrán [saldrán] de allá el día de su velorio" y desde el día del velorio el alma está ahí en la casa, porque la gente siente que se shhh [sonidos] se movió algo [...] El alma está con uno todas esas nueve noches, entonces, a las 12 de la noche que se saca el luto uno dice: se fue de una vez, ya se fue para siempre. Mire que dice un alabao "a la una en punto, muy serenamente, se despide esta alma, adiós para siempre". Y la gente se priva, se desmaya, la familia ahí es donde siente. (Entrevista el 31.01.2020, Guapi).

En la última noche, nuevamente se hace la tumba con cada uno de los elementos que lo conforman y con nueve velas, una vela por cada noche. Al llegar a la media noche se "saca el luto", es decir, se retiran todos los elementos de color negro que se habían puesto en la tumba. Este es uno de los momentos más profundos del ritual, pues, el alma de la persona fallecida, quien los había acompañado durante los nueve días posteriores a su muerte, está limpia y libre de pecado y puede ahora marcharse al cielo.

La intensidad de este momento provoca tristeza en los seres queridos, algunos llegan a desmayarse y perder la conciencia. En el velorio de la última noche el alma descansa y se marcha para siempre.

Elver Paz: Y cuando termina la novena, lo más duro es la hora de la levantada de la tumba, porque a las 12 se levanta el luto, cuando se dice la hora de levantar la tumba se saca todo lo blanco, ya se sacó lo negro, a las 5 de la mañana vamos a sacar todo, vea, le digo una cosa, que esa es otra tristeza, y si el muerto es de uno, ¡ay hermanita!, si el muerto es de uno da más tristeza todavía. Entonces cuando levanta la tumba queda la casa como en la pasión de Cristo y la soledad de María, eso es solo, y ahí es donde el doliente si siente la soledad, porque ya se fue el muerto, ya se despidieron todos, la gente no está más, ahí es donde viene el vacío, esa casa se siente grandísima. (Entrevista el 31.01.2020, Guapi).

Según esta narración de Elver en la última noche de la novena ocurren dos momentos importantes: cuando se “saca” o se “levanta” el luto, es decir se retiran los elementos negros a la media noche y, después, a las 5 am se “levanta” la tumba, esto significa que se retiran los elementos blancos y todo lo demás que hacía parte del altar que habían construido.

Al “levantar la tumba” se da por terminado el ritual, las personas que habían asistido durante las nueve noches se marchan y el sentimiento de soledad se apodera de la familia, sin la compañía de sus amigos y sin el alma de la persona que falleció.

Ahora, un elemento protagonista de los rituales fúnebres son los cantos de los alabaos.

Elver Paz: Un alabao es una lágrima cantada, para mí, eso es un alabao. Es un canto que solamente se da en el momento en que una persona fallece, una persona adulta. Se da también, cuando se hacen los alumbrados de los santos. En un velorio se canta alabao. El alabao puede ser una salve, puede ser una letanía cantada, puede ser a los santos, es el que se canta en semana santa, lo que llamamos pasiones, y puede ser a los muertos, o a la misma muerte, porque hasta a la misma muerte se le canta. (Entrevista el 31.01.2020, Guapi).

Los alabaos son cantos responsoriales a capela que se realizan tanto para los difuntos como para los santos en sus celebraciones o ‘alumbrados’⁵². Sus letras son, en algunas ocasiones, oraciones que hacen parte de la liturgia

⁵² También se le conoce como ‘alumbrados’ a las celebraciones de los santos, literalmente se alumbró al santo con las velas que se encienden de ahí su nombre.

católica. También se escriben alabaos a partir de reflexiones sobre la vida, la muerte, o acontecimientos de la vida cotidiana.

Los alabaos se han dividido en dos grupos: (alabaos mayores y menores). Los alabaos mayores son dedicados a Dios y Jesucristo y los alabaos menores a todos los Santos y demás temáticas cotidianas o creaciones. El alabao pertenece a las comunidades afrodescendientes del pacífico colombiano, a su tradición musical vocal genuina que marca su historia y que se mantiene viva como una expresión de identidad cultural (Valencia *apud*. Arango, 2014: 35).

Los alabaos son cantos de pregunta y respuesta, quien realiza la pregunta se le conoce como *entonadora* y quienes responden son los *respondedores/respondedoras*. Como lo mencioné anteriormente, las mujeres son protagonistas en los rituales mortuorios, sin embargo, también los hombres pueden ser entonadores o hacer parte del coro que responde.

Las melodías de los alabaos presentan una fuerte influencia del canto gregoriano que arribó al nuevo continente con los españoles y se diseminó a lo largo de Colombia gracias a la campaña evangelizadora del momento. Algunos investigadores que indagan sobre las influencias del alabao afirman:

En cuanto a España se refiere, la tradición religiosa católica ha sido pródiga en cantos, salmos, himnos, alabanzas a Dios y a los santos ampliamente difundidos en himnarios y cantorales que son interpretados por grupos corales acompañados de armonios, pianos y otros instrumentos durante las ceremonias religiosas. Además, los versos de las estrofas y coros de los *alabaos*, en la mayoría de los casos son romances y coplas de la antigua poesía popular hispánica recitada por juglares y trovadores desde el siglo XII, muchos de los cuales se cantan actualmente con leves modificaciones fonéticas y grafemáticas que al final de cuentas no alteran el mensaje ni la estructura literaria.

El aporte africano en este sentido lo podemos sintetizar en dos aspectos: en el África negra ha habido desde tiempos inmemoriales personas destinadas a la actualización de acontecimientos o gestas importantes del acontecer histórico de sus respectivos pueblos. Por lo general son recitadores o músicos ambulantes que en esa región del mundo se denominan "griots". Entre estos personajes hay también cuenteros que acompañan su lenguaje popular de gestos, sonidos y movimientos corporales para hacer más gracioso o inteligible el mensaje que se quiere transmitir.

El segundo aspecto heredado que, a nuestro juicio, constituyen herencia de África es lo relacionado con la polifonía o actuación coral a varias voces con la mayor energía posible, lo cual provoca falta de claridad al pronunciar palabras, más conocida en el medio como "afonía" (Córdoba, De Córdoba 1998: 58-59).

Así, el resultado de este proceso sincrético desemboca en los alabaos creados en el Pacífico colombiano, transmitidos y conservados gracias a la oralidad.

Estos cantos no sólo hacen parte del ritual sino que lo intensifican: la potencia de las voces, la expresividad de rostros y cuerpos, el llanto, los gritos de dolor, en muchas ocasiones el estado de embriaguez de las *entonadoras* y *respondedoras*; también, el espacio donde se realiza el ritual, la tumba, los largos momentos de oración, la cantidad de personas participando; todos estos factores hacen del ritual fúnebre un momento de transe en el que personas, ancestros y santos se congregan para despedir a un ser querido que parte del plano terrenal y lo ayudan para su transición al mundo espiritual.

Especialmente la fuerza de las voces de las cantadoras hace que este momento fúnebre sea intenso y profundo.

Elas [las cantadoras] cantaban con mucha potencia, con toda la fuerza de sus cuerpos, gritaban, el espacio era pequeño y a mí me dolían los oídos, por momentos sentía que no quería estar más ahí, me daban ganas de llorar, realmente me conmovió y sentí una energía de dolor muy profunda. Creo que con la vibración que producen sus voces están verdaderamente ‘empujando’ al alma de esta persona hacia otra dimensión (Nota de campo del 20.01.2020).

Así como para los adultos se realizan rituales fúnebres con las especificidades recién mencionadas, de igual forma, al morir un niño o niña las familias se congregan para despedir a este espíritu quien aún es un ángel. A este ritual se le conoce como *chigualo* o *gualy*.

El *chigualo* o *gualy*, a diferencia de las novenas realizadas para adultos, son momentos de alegría, risas y juegos.

Elver Paz: Un chigualo es una fiesta, un chigualo es lo contrario a un velorio, a una última noche, todo lo opuesto. En un velorio hay dolor, hay tristeza, hay llanto, porque se perdió un ser querido. En un chigualo se vela a un niño, y para nosotros, ¿por qué hay alegría? porque no podemos negar que tenemos una marca en la espalda y es la marca de una historia de esclavitud y de miseria. Para los viejos, cuando un niño nacía muerto, era gran alegría y gozo, porque era uno que había nacido libre, era alguien que no iba a tener cadenas, un niño que no tuvo acá [señala la espalda] la marca de la carimba, un niño que no tuvo latigazos, es una alegría, es alguien que es libre. Que pasa, ese niño nació libre entonces vamos a celebrarlo, vamos a celebrar, entonces en lugar de llanto hay felicidad. La mamá del niño no puede llorar, nadie puede llorar en esa casa. Y mire hace cuanto fue la esclavitud, y todavía nosotros nos sentimos felices cuando se mure un niño. (Entrevista el 31.01.2020, Guapi).

La alegría de los *chigualos* se remonta al momento de la colonia. Cuando el niño o niña nacía muerto era motivo de celebración, pues, como narra Elver,

era un ser que no estaría sometido bajo el yugo de la esclavitud, su integridad como persona no sería violentada y su alma permanecería libre.

De igual forma el ritual del *chigualo* difiere al ritual fúnebre de los adultos. En un *chigualo* prevalece la alegría, las risas, el juego. Al niño o niña se le viste de blanco y se adorna con corona, plantas, entre otros elementos que representan su pureza.

Elver Paz: Al niño se le coloca una palmita en la mano de pureza, una coronita blanca, porque es un rey, es un príncipe, es un ángel. Su vestidura toda blanca porque es una persona pura, que no conoció la maldad, no conoció el pecado, se le coloca una florcita acá en la boca, en fin... (Entrevista el 31.01.2020, Guapi).

Cada uno de estos elementos que decoran al bebé tienen un simbolismo dentro del ritual. Cada una de las acciones que se realizan tienen un significado y un propósito específico.

El vestido blanco y la corona nos recuerdan que se trata de un ángel que ha venido del cielo y que regresa a él "libre de pecado". El blanco simboliza la pureza y la corona le impone una jerarquía frente al mundo de los vivos. Los ojos del infante deben permanecer abiertos ya que mientras se hace el *gualy*, él está en su recorrido al cielo y debe observar ese camino y el mundo de los vivos que va a dejar. Por eso se aseguran de ofrecer una "fiesta" llena de baile, cantos y alegría, para que el niño o la niña regresen al cielo con una imagen alegre y positiva de lo que dejaron en este mundo. Es la misma razón por la cual se le rodea con utensilios de trabajo; se trata de que el niño sea consciente de que a este mundo se viene a trabajar y cuáles son los valores que importan (Arango, 2014: 35-36).

Arango (2014) al igual que Elver (2020), explican cada uno de los significados que adquieren los objetos que se utilizan para decorar al niño o niña. Ambos hablan de pureza, de superioridad de esta alma por tratarse de un ángel. Destaco el hecho mencionado por Arango (2014) en el que explica por qué se le deben abrir los ojos al infante, pues, este espíritu que los acompaña durante la realización del ritual, debe ver la alegría del mundo terrenal en su trayecto al cielo. Así mismo, se le presentan las actividades cotidianas que se realizan en esta dimensión a través de las herramientas de trabajo.

Esta representación material, con objetos que decoran al cuerpo del infante y su simbolismo, ponen en evidencia la constante conexión entre espíritus

y vivos. Pese a que el niño/a ha fallecido, su alma los acompaña y le presentan cómo es la vida en la tierra, cuáles son las actividades y valores que se infunden.

Dependiendo del lugar se pueden realizar *chigualos* hasta que los niños tienen siete años de edad, o incluso 12, esto varía de acuerdo a las tradiciones de cada pueblo.

Elver Paz: Hay unos que dicen que después de los doce años ya no se le hace chigualo, porque ya está en la adolescencia, ya no es niño. Otros hasta los siete todavía lo chigualean. Pero si es un niño que no mamó de la leche de su madre, para nosotros ese niño se fue derecho. Pero si mama de la leche de la madre, es angelito, pero no como el otro, ¿ya? (Entrevista el 31.01.2020, Guapi).

Elver menciona la diferencia que existe entre un bebé que no alcanzó a tomar leche de su madre y un bebé que sí tomó. Ambos continúan siendo ángeles, pero aquel que no bebió del seno de su madre es totalmente puro y regresa inmediatamente al cielo.

Durante la celebración del chigualo los familiares y amigos se congregan el día que murió el niño o niña y realizan cantos y juegos. Elver describe uno de los juegos que es una ronda:

Elver Paz: [...] y empieza lo que ya es el chigualo, entonces en el chigualo van bundes, el bunde es un canto de adoración, uno conocido es la ronda del florón. Entonces está todo el mundo en una fila, se pegan todos de los pies, pero todas las personas se sientan en un círculo, y pegan todos los pies de tal manera que quede un espacio circular, los pies también hacen un círculo, y la persona que va a buscar el florón se mete en ese círculo. Y entonces empieza uno, los cantadores o cantadoras [canta]: “el florón está en mis manos, en mis manos está el florón, y aquí vengo a despedirlo, por este otro callejón”. Entonces el que tiene el florón se lo muestra, el florón es lo que tiene el niño en la boca, el que tiene el florón se lo muestra, y le dice [canta]: “conócelo bien señor buscador, dando vueltas va por el callejón”. Cuando entonces empieza todo el mundo a mover los pies, de tal manera que por debajo de los pies uno se va pasando el florón. Pero hay una cosa que uno emboba al que lo está buscando, y es que todos hacen al mismo tiempo como que lo tienen. Entonces esta se lo pasa al de acá, o si uno quiere, si uno es ágil jugando, es que hay que saberlo jugar, porque si uno es ágil jugando el florón, yo puedo tener el florón en la mano, este clavito es el florón [ejemplo con un clavo], entonces todo el mundo está así [demuestra con su cuerpo sentado en el piso y sus piernas flexionadas formando una especie de túnel], entonces si yo tengo el florón y lo estoy mostrando, a la hora de entregarlo todo el mundo tiene las manos acá debajo [debajo de las piernas], ¿qué yo hago para envoltarlo? Entonces uno tiene que saberlo jugar. Entonces si yo tengo el florón, cuando dicen: ya se fue el florón por el callejón, uno que hace: uno el florón ¡tau! lo coloca aquí [debajo de las piernas] y hace como que ¡prun! se lo pasó al otro. O puede hacer las dos cosas, manda las dos manos pa’ los dos lados y a uno de ellos puede cogerlo, se lo puede dar a uno de los dos, o lo puede tener acá debajo. Pero cuando el ya empieza a buscarlo por otro lado yo llego y se lo paso a este, de tal manera que él no... entonces cuando empieza

la revuelta del florón empieza la gente: ¡mamá eh! ¡mamá he! se va la voluta pal Iscuandé; ¡mamá eh! ... un chigualo es una cosa... ya en Guapi no muere muchacho [risas], antes si moría. (Entrevista el 31.01.2020, Guapi).

En esta ronda que describe Elver, las personas se sientan en el piso formando un círculo, con sus piernas flexionadas y juntas se pasan unas a otras el 'florón' – la flor que se pone en la boca del niño o niña que ha muerto. Esto lo hacen de forma disimulada con el propósito de esconderlo, mientras otra persona, desde afuera del círculo lo busca. Al tiempo que juegan la ronda, realizan cantos generalmente en ritmo de bunde, ritmo tradicional del Pacífico colombiano que se interpreta en momentos de adoración.

El chigualo, a diferencia de la novena de velación para adultos, solo se realiza el día en el que el niño muere, no es necesario hacer cantos de alabaos, rezos o llorar pues se trata de un alma pura que llega al cielo.

Elver Paz: Por él no hay que rezar porque es un ángel, él va santico, derechito al cielo, no hay nada que hacer por un niño, sólo el día que muere...no hay ni aniversario...no hay nada de eso, un ángel es un ángel y se fue derechito, no hay que llorarlo, no hay nada que hacer (Entrevista el 31.01.2020, Guapi).

El acto de llorar ayuda a limpiar el alma de los muertos, por esto, en el caso de los niños, esto no es necesario, pues sus almas están libres de pecado.

Durante los *chigualos*, los niños y niñas que han muerto participan también de los juegos y rondas que realizan sus familiares y amigos.

Elver Paz: Entonces el chigualo, en el chigualo hay rondas, en el chigualo se saca al niñito de la caja de la cuna, porque uno le hace su cuna al niño, y ahí lo mete, lo sacan a jugar, porque al pelaito lo entierran chumbao.

MX: ¿Qué es chumbao?

Elver Paz: chumbao es como momificarlo, sólo con mantillas lo envuelven, y a uno cuando está pequeño... en Guapi a todo muchacho lo chumban, y si se muere el muchacho pues muere chumbao. A uno lo chumban para que los huesos aprieten y vayan pegando más ligero y que el muchacho pueda correr, pueda gatear más rápido. Y si se muere pues también se entierra chumbadito. Otras no lo chumban y lo visten de ángel...depende de la familia... en mi casa a los que murieron, mi abuela los chumbó a todos, en mi casa nomás murieron dos muchachos (Entrevista el 31.01.2020, Guapi).

Al niño o niña que muere le construyen una 'cuna', una especie de caja, puede ser de madera, en la que lo acuestan y decoran. El niño/a al estar 'chumbao' se le puede cargar y maniobrar con facilidad, pues según las

explicaciones de Elver, chumbar significa envolver el cuerpo en mantas, de manera que quede “momificado”, rígido, de esta forma puede ser manipulado y cargado por los asistentes del ritual.

Otra de las diferencias que existen entre un *chigualo* y un velorio para un adulto es la presencia de instrumentos musicales. Mientras que en un velorio los cantos de los alabaos se realizan a capela, en un *chigualo* se pueden interpretar instrumentos de percusión e incluso la marimba, pues se trata de una celebración, una fiesta.

Elver Paz: Eso es una cosa sabrosa [el *chigualo*]. El bombo se guinda en la casa. Pa' [para] *chigualiar* a un muchacho el bombo no va a estar en el piso, el bombo se guinda [cuelga] de una madre, de una viga grande. Todo se guinda, todo... el cununo es el único que queda en el piso, porque él como va parado solo, y todo el mundo canta... (Entrevista el 31.01.2020, Guapi).

En los *chigualos*, los instrumentos musicales, además de interpretar músicas y acompañar los cantos de celebración, también desempeñan una función específica dentro del ritual.

Las comunidades del Pacífico colombiano tienen la creencia de que, al velar a un niño o niña, su energía y fuerza vital los acompaña durante el momento del ritual. Por esto, los asistentes pueden sentirse fortalecidos, enérgicos, e incluso las mujeres que asisten pueden quedar fértiles después de participar de un *chigualo* (Birenbaum, 2009). Así mismo, esa energía presente en el ritual puede atraer seres y energías malignas. El bombo es, entonces, el instrumento encargado de ahuyentar el peligro que pueda provenir de estos seres oscuros. Birenbaum (2009) explica:

Pero esa concentración de energía vital puede atraer a seres malignos como la tunda desde la selva al *chigualo*, que amenaza robar los niños congregados adentro. Para protegerlos, el bombo produce un sonido que llena una circunferencia espacial que irradia de la casa del *chigualo*, que funciona para ahuyentar a esos seres malignos. Esta función muestra la fundamental liminalidad de los seres humanos en su equilibrio entre la naturaleza y la divinidad, el espíritu y el alma: es ese mismo sonido del bombo que, en un *chigualo*, ayuda a concentrar la energía vital-espiritual en los cantos y juegos de fecundidad, pero por ser un sonido humano, funciona también para contrarrestar los excesos de fuerza vital-natural que se manifiestan en forma de la tunda y los otros monstruos afines (Birenbaum 2009: 27).

La 'tunda' es un espíritu que habita en la selva y atrae a los niños/as para que estos se pierdan. Durante los *chigualos*, la tunda es atraída por la energía del alma del niño o niña que falleció; sin embargo, el bombo, con la potencia de su sonido, emite una vibración capaz de ahuyentar a este espíritu maligno.

Los rituales fúnebres, tanto los velorios para adultos como los *chigualos* o *gualy*, son claras representaciones de la cosmología del Pacífico colombiano (Birenbaum 2019). Elementos del catolicismo se conjugaron con las tradiciones y creencias que trajeron los africanos al nuevo continente.

Pese a años de prohibiciones y condenas por parte de los evangelizadores europeos, las luchas de resistencia demostraron la adaptación y supervivencia de las comunidades afro dentro de un nuevo entorno. La astucia empleada para continuar venerando a sus santos y muertos ha permitido que en la actualidad cada uno de estos rituales y celebraciones se continúen practicando; su pensamiento flexible les permitió adoptar la doctrina católica como herramienta que posibilitó la continuidad de sus prácticas espirituales.

Así, cada uno de los seres que habitan el territorio geográfico, colectivo y espiritual interfiere y afecta en la vida de los demás. Resulta difícil de comprender la cosmología del Pacífico colombiano si no se realiza un acercamiento profundo y sensible capaz de expandirse hacia los diferentes niveles de existencia que se entrecruzan en un mismo espacio físico.

El hombre africano tradicional está sumergido en el cosmos, en la comunidad, participa del linaje de sus antepasados, de su universo ecológico y todo esto está en los fundamentos de su ser. Es una especie de intensidad, conectada con diferentes niveles de relaciones. De esta trama de intercambios extrae el principio de su existencia. (Le Breton 2002: 25)

Al igual que el hombre africano que menciona Le Breton (2002), las comunidades del Pacífico comprenden su existencia a partir de la interacción total entre los seres que habitan el lugar: cosmos, personas, ancestros, universo ecológico, seres mitológicos, santos y objetos. Cada uno de estos seres repercute al interior del territorio y es determinante en la construcción de las relaciones que establecen los individuos.

Mi acercamiento al Pacífico poco a poco me fue exigiendo una 'metamorfosis' (Ingold 2002), donde mi visión de investigadora pudiera entrar

armónicamente a dialogar con seres que no han hecho parte de mi universo; con creencias que resultaban ajenas y desconocidas y, de cierta manera, me generaron temor y un poco de desconfianza.

To perceive this system as a cosmology requires that we observers take a further step, this time out of the worlds of culture in which the lives of all other humans are said to be confined. What the anthropologist calls a cosmology is, for the people themselves, a lifeworld. (Ingold 2002: 14)

Entrar al territorio del Pacífico colombiano requiere desarrollar un 'conocimiento sensible' (Graeff 2018), ser intuitivos y empáticos (Ingold 2002) con formas de existencia o 'cosmologías' totalizantes, donde las fronteras entre cuerpo y espíritu, vida y muerte, individuo y colectivo, persona y ecosistema se desvanecen. El territorio del Pacífico colombiano exige una expansión del propio cuerpo y espíritu de quien desee acercarse.

Cada uno de los rituales, celebraciones espirituales, fiestas y demás encuentros que giran en torno a la música han sido transmitidos generación tras generación gracias a la oralidad, al cuerpo y al momento de encuentro de la comunidad donde se cristaliza la transferencia de saberes.

Uno de los objetivos propuestos para esta investigación fue analizar los procesos de transmisión y aprendizaje de la práctica musical desde un enfoque tradicional.

**III CAPÍTULO - TRANSMISIÓN DE UNA PRÁCTICA: CUERPO, VOZ,
MÍMESIS Y PERFORMANCE**

3 Procesos de transmisión de las Músicas de Marimba de Chonta del Pacífico sur Colombiano

Como ha sido discutido previamente, la preservación de las músicas tradicionales del Pacífico colombiano ha dependido, casi que exclusivamente, del momento presente de su presentación. El performance, se entiende como un encuentro de cuerpos, voces, memorias y seres que se interceptan en un lapso de tiempo para recrear saberes intergeneracionales, saberes que desdibujan las fronteras temporales: provienen del pasado, se manifiestan en el presente y se proyectan en el futuro.

3.1 El Cuerpo

Primeramente, propongo reflexionar en torno al cuerpo: individual y colectivo; tangible e intangible; humano y espiritual; maestro y aprendiz. Cuerpo como elemento supremo para la preservación y transmisión de epistemologías locales (Oslender 2011). Cuerpos pertenecientes a un territorio particular, tanto físico como simbólico. Cuerpos portadores de historias, cosmovisiones y relaciones ontológicas (PCN 2018; Escobar 2018).

Para abordar esta discusión contextualizo con algunas ideas presentadas en el primer capítulo. La palabra que sintetiza el punto de partida de la investigación es: encuentros. Encuentro con humanos y no-humanos; con un territorio; con cuerpos; con espíritus; con realidades sociales. Pero todo inició con un encuentro conmigo misma.

En enero del 2018 me mudé de Cali, Colombia a Weimar, Alemania. Un viaje que emprendí sola para dar inicio a mis estudios doctorales. Mi mayor miedo en ese momento era el frío, aunque varios otros miedos también me habitaban: la soledad, el no poderme comunicar, sufrir alguna enfermedad o accidente, la lejanía física con mi esposo y familia.

Al llegar a Weimar, ciudad que visitaba por segunda vez, hubo un primer elemento que no había considerado y que me impactó profundamente: el silencio.

Cali, así como muchas ciudades de Colombia es un lugar ruidoso: las personas hablan fuerte; escuchan música con volumen alto; los vendedores que caminan por las calles ofrecen sus productos empleando micrófonos y gritando con voces muy potentes; el ruido de los carros y motos es constante; las permanentes construcciones y reparaciones de infraestructura; las personas que conversan en las calles. Al ser una ciudad de temperatura cálida, las ventanas en las casas permanecen abiertas y el ruido entra libremente a todos los lugares.

Weimar es un lugar en extremo diferente, aún más en el invierno de enero. Desde mi percepción, mi impresión fue la de llegar a un lugar 'detenido en el tiempo', 'congelado', casi literalmente.

Esta forma de percibir Weimar se debió al silencio que habitaba en cada uno de los lugares y que me parecía extraño. Las personas hablaban a volumen muy bajo; los autos y buses eran muy silenciosos; por el frío de la estación invernal, las personas no se detenían en las calles a conversar. Mientras tanto yo, en mi apartamento, aislada del poco o inexistente ruido gracias a la protección de dos vidrios que deben tener las ventanas para que el frío permanezca afuera. En muchas ocasiones abrí las ventanas, a pesar del frío, para intentar escuchar algo, pero fue aún más sorprendente: los árboles pierden sus hojas en invierno, así que el viento, que generalmente mece las hojas de los árboles y se producen sonidos, tampoco emitía ningún tipo de sonido, pues no había hojas para mecer.

Esta falta de ruido-sonidos me generaba la sensación de haber llegado a un lugar detenido en el tiempo. Para aumentar aún más esta sensación, en el lugar donde vivía había un pequeño lago que se había congelado en su superficie y los peces que estaban dentro permanecían inmóviles, 'detenidos' en el agua, invernando hasta que la primavera regresara.

Cada situación que experimentaba y sentía a través de mi cuerpo me fue introduciendo hacia un lugar muy diferente al mío, "el cuerpo es nuestro medio general de poseer un mundo" (Merleau-Ponty 1993: 163). Poco a poco, y siendo mi cuerpo un mediador, comprendía este nuevo entorno al que había llegado y lo iba convirtiendo en mi propio mundo.

Esta situación de ‘poseer’ un nuevo mundo ocurrió de forma paulatina y me fue llevando hacia una reflexión interna sobre mi propio cuerpo. El silencio sirvió de canal de comunicación entre mi cuerpo y el nuevo entorno al que había llegado.

Este silencio, que permanecía todo el tiempo y estaba prácticamente en todos los lugares de Weimar, me condujo hacia una escucha de mi ser fisiológico. A pesar de ser de un lugar en Colombia donde el contacto físico-corporal es común: se toca el cuerpo del otro, es común saludar con abrazos, el baile se da en la cotidianidad; nunca me había detenido a escuchar mi propio cuerpo.

En Weimar, sumergida en el silencio profundo de todos los días en mi apartamento, comencé a escuchar los sonidos que provenían de mis órganos: sonidos respiratorios, los sonidos del corazón palpitando, los sonidos digestivos, e incluso, pude escuchar los sonidos de mi sangre circulando. Aunque en un primer momento esto me pareció un tanto perturbador, esta escucha me fue guiando hacia un reconocimiento profundo de mi ser, mi existencia en el mundo. Cada uno de mis sentidos: visión, audición, tacto, gusto y olfato me presentaban un mundo ajeno a mí que poco a poco fui haciendo mío.

Esta conciencia corporal, que partió por la escucha de sonidos fisiológicos, me condujo hacia reflexiones en torno a mi existencia, a la forma de relacionarme conmigo misma y con los demás, a la comprensión de mi cuerpo y a comprender mi interacción con otros seres vivos y lugares. “La existencia corpórea, que pasa a través de mí sin mi complicidad, no es más que el bosquejo de una verdadera presencia en el mundo” (Merleau-Ponty 1993: 182).

El tomar conciencia de mi presencia en el mundo nuevo que habitaba – aún de manera superficial – fue un preámbulo para lo que ocurrió durante el trabajo de campo, en el que debí agudizar mi sensibilidad para lograr un acercamiento profundo con personas que también me presentaron otro mundo y otras realidades.

Así, y de acuerdo con Le Breton “El “cuerpo” no es una frontera, un átomo, sino el elemento indiscernible de un conjunto simbólico. No hay asperezas entre la carne del hombre y la carne del mundo” (2002:18).

El cuerpo, en su totalidad – emociones, miedos, herencias, aprendizajes, creencias, sentimientos, gestos, entre otros – se entreteje con el mundo que

habita, su existencia permanece en un constante diálogo con su entorno, las fronteras entre uno y otro – cuerpo y mundo – se desdibujan para convertirse en un todo.

Mi existencia depende del territorio que habito. Paradójicamente, mientras vivía en mi ciudad de origen, Cali, ciudad donde el contacto y la cercanía física con el otro es habitual y ocurre de manera espontánea, no había logrado una consciencia sobre mi cuerpo y mi existencia.

Al llegar a Alemania, un lugar bastante diferente al que estaba acostumbrada, una serie de circunstancias me llevaron a reflexiones en torno a mí: el silencio me abrió camino a una conversación con mi cuerpo, conversación que inició con la escucha de sonidos fisiológicos y gradualmente me fueron conduciendo a escuchas de mi ser en su complejidad.

O corpo é, portanto, não a morada provisória de algo superior – uma alma imortal, o universal, o pensamento – mas aquilo que deixa uma trajetória dinâmica através da qual aprendemos a registrar e a ser sensíveis àquilo de que é feito o mundo.⁵³ (Latour 1999).

Así, lejos de ser una unidad inmóvil, mi cuerpo se reconstruye, se transforma, se adapta y dialoga con el mundo que habita. Esto me define tanto como ser individual como ser colectivo; como ser material y ser simbólico.

3.1.1 Entrelazamiento de cuerpos: mimesis

Estas reflexiones sirvieron de preparación para mi encuentro con el Pacífico, la comunidad y, en especial, con los maestros.

Intentar aprender una práctica musical desde una experiencia corporal exige desarrollar destrezas sensoriales y habilidades que se vinculan directamente a la corporalidad: observar los movimientos físicos, imitarlos, interpretar gestos – respiraciones, miradas. En esto consistió el reto para aprender a interpretar las músicas tradicionales del Pacífico colombiano.

⁵³ El cuerpo no es, pues, la morada provisional de algo superior -un alma inmortal, lo universal, el pensamiento-, sino aquello que deja una trayectoria dinámica a través de la cual aprendemos a registrar y ser sensibles a lo que el mundo está hecho. (Traducción de la investigadora).

El cuerpo, más allá de encarnar saberes, memorias y herencias, participa activamente en los procesos de preservación de las prácticas culturales.

A partir de mi experiencia personal en el Pacífico colombiano, diferencio tres roles desempeñados por el cuerpo: cuerpo como portador del conocimiento, cuerpo como medio de transmisión y cuerpo como herramienta de preservación.

Para explicar la función que desempeña el cuerpo en el momento de transmisión y aprendizaje de las músicas tradicionales, narro a continuación mi proceso personal de aprender al lado del maestro Pacho⁵⁴.

Para sintetizar este relato me enfocaré en exponer las herramientas que el maestro me proporcionó en las clases: primera herramienta pedagógica “míreme”.



Fotografía del archivo de la investigadora. Casa del maestro Pacho, Vereda Sansón-Guapi. 22.01.2020. Clase con el maestro.

En un primer momento la palabra míreme no era suficiente para poder entender, yo quería que él me hablara de frases o al menos de las partes de los ritmos, las partes de las melodías de la marimba, que me explicara en palabras las características de los ritmos tradicionales, como currulao, bambuco, bunde,

⁵⁴ Aunque ya había recibido clases de música tradicional del Pacífico colombiano con reconocidos maestros como Hugo Candelario González, estas siempre sucedieron en la ciudad y con metodologías influenciadas por la perspectiva occidental: escritura musical, descripción de frases, melodías, armonías, dinámicas, entre otros.

entre otros. Pero nada de esto sucedió, la única palabra que él me decía era “míreme”.

En un primer momento sentí que era imposible para mí aprender a tocar un instrumento de esta forma. Comencé a crear una cantidad de pensamientos que justificaban el por qué no lograba tocar: no crecí en medio de la tradición del Pacífico, nunca he aprendido a través de la tradición oral, necesito algo escrito que me indique lo que debo hacer, necesito entender las frases, ciclos, armonías, figuras rítmicas, no soy percusionista. La sensación que prevalecía era de frustración y cansancio.

El maestro Francisco se limitaba a observarme, como no podía tocar bien, él, solamente movía su cabeza de un lado a otro dándome a entender que no lo estaba logrando. Yo quería saber dónde estaba mi error, cuáles placas de la marimba estaba tocando mal y en qué momento. Pero cuando él veía que yo estaba mal, me quitaba las baquetas de las manos y me decía nuevamente “míreme”. Así transcurrieron unas largas horas.

Finalmente, después de momentos de frustración, comencé a avanzar. Poco a poco fui realizando los ritmos en el bombo y la marimba, cuando no salían del todo bien, el maestro Francisco comenzó a implementar una segunda herramienta pedagógica: un gesto.

Este gesto consistía en que el maestro, cuando veía que estaba tocando de forma equivocada, se paraba frente a mí y del instrumento, tomaba el otro extremo de las baquetas, sin yo soltarlas de mis manos, y me ayudaba a realizar el movimiento o, tocaba a manera de espejo frente a mí. Él guiaba el movimiento que yo debía hacer, y los dos, juntos, realizábamos los ritmos. Cuando el maestro sentía que los movimientos de mis manos estaban seguros, soltaba las baquetas y me dejaba seguir sola.



Fotografía del archivo de la investigadora. Casa del maestro Pacho, Vereda Sansón-Guapi. 22.01.2020. Clase con el maestro.

Así transcurrieron varias semanas de clases hasta que logré tocar junto con el maestro Francisco y el maestro Genaro.

A simple vista la palabra “míreme” y un gesto no son suficientes para aprender a tocar un instrumento musical, pero los resultados demostraron lo contrario. Al detenerme a reflexionar sobre el proceso de enseñanza y aprendizaje que experimenté al lado del maestro Francisco, comencé a comprender, desde mi propio cuerpo, el significado de lo que conocemos como tradición oral. Siendo aún más específica experimenté un proceso de aprendizaje corporal, un “acto de transferencia” (Taylor 2008) en el que el cuerpo del maestro, como única herramienta, se extralimitó de sí mismo y logró que mi cuerpo entendiera lo que debía hacer. Es un proceso mimético, en el que el cuerpo es el medio que transmite y recibe el conocimiento a través de los movimientos reiterativos, a través de la imitación y la sensibilidad.

Aunque en un inicio me enfoqué únicamente en las herramientas que me había ofrecido de forma explícita el maestro: “míreme” y su gesto particular; poco a poco fui entendiendo los saberes que estaban siendo transmitidos a través de su cuerpo: Las respiraciones del maestro me comenzaron a indicar los momentos en los que iniciaban las “frases”; los movimientos corporales, aunque suaves, me indicaban en qué momento debía intensificar el volumen y en qué

momento debía tocar más bajo, estaba entendiendo las “dinámicas”; la forma de mirarme y la forma de mirar al maestro Genaro me indicaban que se acercaba el final, o el paso a una sección diferente, lograba entender la “forma” de la canción; cuando su rostro estaba muy serio yo entendía que estaba tocando mal las placas de la marimba, estaba cometiendo errores en la “melodía” y “armonía” y cuando sonreía significaba que todo estaba bien.

El cuerpo, resultó ser el único medio para que en cuestión de semanas yo lograra interpretar junto con los maestros algunos ritmos y canciones, obviamente en un nivel básico.

La ausencia de palabras escritas y habladas no fue impedimento para que una persona como yo, ajena a la tradición, aprendiera a interpretar instrumentos y ritmos tradicionales. El desafío consistió en tomar conciencia de cada uno de los sutiles gestos que el maestro expresaba en su cuerpo, pues con cada expresión me estaba compartiendo los conocimientos que él había adquirido de igual forma.

Mi previo entrenamiento adquirido en Weimar, cuando el silencio me condujo a una reflexión profunda en torno a mi cuerpo, me preparó para el encuentro con el maestro Pacho.

En este caso en particular – las músicas tradicionales del Pacífico colombiano – los procesos de transmisión y la oralidad toman como protagonista al cuerpo. Aunque las palabras son pocas, es el cuerpo de las “autoridades” quien habla a través de los gestos y los movimientos.

Así, el proceso de aprendizaje de música tradicional del Pacífico demanda una comprensión holística, tanto de las acciones corporales de los maestros y maestras, como una sensibilización al territorio y las realidades.

Son estos componentes, “la carne del hombre y la carne del mundo” (Le Breton 2002:18), de manera indisoluble, que determinan la transmisión de las epistemologías locales que habitan única y exclusivamente en los cuerpos, en las memorias individuales y colectivas de las comunidades del Pacífico colombiano.

Cada gesto expresado por el maestro me abrió el camino hacia una práctica musical, pero también, me condujo gradualmente hacia una comprensión de su ser. En ese sentido y de acuerdo con Merleau-Ponty:

La comunicación o la comprensión de los gestos se logra con la reciprocidad de mis intenciones y de los gestos del otro, de mis gestos y de las intenciones legibles en la conducta del otro. Todo ocurre como si la intención del otro habitara mi cuerpo, o como si mis intenciones habitaran el suyo. El gesto del que soy testigo dibuja en punteado un objeto intencional. Este objeto pasa a ser actual y se comprende por entero cuando los poderes de mi cuerpo se ajustan al mismo y lo recubren. El gesto está delante de mí como una pregunta, me indica ciertos puntos sensibles del mundo, en los que me invita a reunirme con él. La comunicación se lleva a cabo cuando mi conducta encuentra en este camino su propio camino. Hay una confirmación del otro por mí y de mí por el otro (Merleau-Ponty 1993: 202).

La efectiva comunicación establecida entre el maestro y yo dependió de la comprensión mutua de nuestros gestos: sus gestos que transmitían conocimientos y mis gestos que expresaban un saber que iba adquiriendo, estos, se entrelazaron en un permanente diálogo. Así, las intenciones del maestro habitaron en mí y mis intenciones habitaron en él; los saberes portados en su cuerpo lograron hacer parte del mío, así como los míos en el suyo.

La música – “objeto intencional” – fue conducida a través de cada gesto del maestro hacia mí; mi cuerpo, a su vez, receptor, ‘recubrió’ a la música como un saber que estaba siendo transmitido. El maestro me presentó sus gestos, cada gesto portaba un mensaje el cual comprendí desde la sensibilidad, así fue como logré encontrarme con sus saberes, cada saber me confirmó el ser que habitaba ese cuerpo. Así logramos comunicarnos. “Es por mi cuerpo que comprendo al otro, como es por mi cuerpo que percibo «cosas»”. (Merleau-Ponty 1993: 203).

Al reflexionar sobre el proceso de transmisión de saberes que experimenté al lado del maestro Pacho entiendo cómo las personas que viven en entornos donde prevalece la oralidad, logran mantener en una constante comunicación con su cuerpo y el cuerpo de los demás.

Esto es una habilidad innata que tenemos todos los seres vivos, sin embargo, debido al frenético movimiento de los centros urbanos, en algunas ocasiones nuestra sensibilidad y ritmos naturales se ven opacados por los ritmos y condiciones que impone el mundo moderno: individualismo, aislamiento, inmediatez.

En las comunidades donde predomina la oralidad como mecanismo de transferencia de saberes, los individuos son sensibles a las variaciones del entorno: los niveles del mar y de los ríos indican los momentos de pesca; los períodos de la luna indica el momento de siembra y recolección; las lluvias, la

humedad, el calor, entre otros elementos, son fenómenos emitidos por el medio ambiente y percibidos por cada uno de los sentidos.

Estas habilidades se logran a través de una alta sensibilidad corporal, conocer mi propio cuerpo me posibilita sentir y comprender el cuerpo del otro, acercarme a él; así mismo, mi cuerpo es sensible a los cambios que se dan en mi entorno, los incorporo y reacciono de manera coherente.

Acercarme y conectarme con el cuerpo del maestro me condujo hacia la comprensión de las estructuras musicales: dinámicas, frases, melodías, armonías, ritmos, entre otros. Sin la implementación de palabras – habladas o escritas – el cuerpo, con su gestualidad y expresividad, fue el canal principal para la transmisión de saberes.

Pese a los momentos de frustración, la conexión que establecimos entre el maestro y yo, el estar en una disposición receptiva y el flexibilizar mis metodologías, me regresó hacia formas de aprendizaje orgánicas en los individuos: la sensibilidad corporal y la imitación.

Para el maestro, quien aprendió de igual manera bajo la guía de sus padres y demás familiares músicos, y para quien la música tradicional permeó cada uno de los momentos de su vida, resulta simple entablar una comunicación desprovista de palabras.

En mi caso, atravesé por diferentes etapas: primero una reflexión sobre mi existencia corporal en Weimar; después, la frustración en el momento que me enfrenté al maestro y sus enseñanzas; luego, una sensibilización hacia el cuerpo del otro; finalmente, la incorporación de los conocimientos transmitidos por el maestro.

Como recién lo mencioné, son los movimientos reiterativos los que conducen a un aprendizaje eficaz. Repetir constantemente patrones rítmicos, cantos y movimientos, teniendo como modelo al maestro, permitieron la consecución del objetivo.

A falta de cualquier tipo de recurso pedagógico escrito – partituras, textos, gráficas – el cuerpo del maestro se proyecta como un único mecanismo de enseñanza. Así, el aprendizaje depende de la imitación: es un proceso mimético.

“Aprendemos por mimetismo formas de saber práctico, ao longo de processos que implicam o corpo e os sentidos⁵⁵” (Wulf 2016: 556).

Este aprendizaje mimético implica cuerpo y sentidos, es decir, exige la interacción con el otro, interacción que se logra con un acercamiento corpóreo-sensorial. Mi acercamiento al maestro Francisco fue el punto de partida para un proceso de transmisión de saberes.

Ambos – el maestro y yo – construimos un canal por el que fueron transmitidos conocimientos referentes a las músicas tradicionales, sin embargo, mi interpretación musical se transformó debido a una serie de factores: mi background musical, mis conocimientos adquiridos durante mi formación académica, mis habilidades físicas; también, por mi carga subjetiva, las emociones que permearon mi aprendizaje.

Es decir que, a pesar de existir un contacto directo entre maestro y aprendiz, el aprendizaje mimético implica una transformación de lo aprendido.

Esses processos [miméticos] mostram-se particularmente importantes por ocasião das transferências culturais de uma geração para a seguinte. Com efeito, eles implicam metamorfoses necessárias à preservação de formas de vida, de saber, de arte e de técnica. Os processos miméticos não geram simplesmente métodos de cópia de mundos já simbolicamente interpretados. Poder-se-ia dizer que o ser humano recolhe as “marcas” desses mundos e as assimila. Pelo fato de transformarem o mundo dado originalmente, as relações miméticas comportam sempre um aspecto criador. Decorre daí uma dinâmica cultural entre as gerações e as culturas, que constantemente produz algo de novo.⁵⁶ (Wulf 2016: 557).

Tanto los saberes relacionados a la música, como otra serie de epistemologías que involucran a las comunidades del Pacífico y su desarrollo social, son transmitidos a través de aprendizajes miméticos, es decir, las transferencias culturales se originan gracias a la interacción entre individuos.

⁵⁵ Aprendemos por mimetismo formas de conocimiento práctico, a través de procesos que implican el cuerpo y los sentidos (Traducción de la investigadora).

⁵⁶ Estos procesos [miméticos] son especialmente importantes durante las transferencias culturales de una generación a otra. Implican la metamorfosis necesaria para conservar las formas de vida, el conocimiento, el arte y la técnica. Los procesos miméticos no se limitan a generar métodos para copiar mundos ya interpretados simbólicamente. Podría decirse que el ser humano recoge las "marcas" de estos mundos y las asimila. Dado que transforman el mundo originalmente dado, las relaciones miméticas tienen siempre un aspecto creativo. Esto da lugar a una dinámica cultural entre generaciones y culturas que produce constantemente algo nuevo. (Traducción de la investigadora).

Sin embargo, cada individuo que actúa como receptor de la información que ha sido transferida a través de procesos miméticos, a su vez, la transforma y la recrea. No se limita a hacer una copia exacta del conocimiento adquirido, lo asimila y lo modifica de acuerdo a sus propias experiencias.

Así, tanto la música tradicional del Pacífico, como sus prácticas culturales, en términos generales, permanecen en una constante renovación, son permanentemente actuales. Mientras se replican se transforman.

Al hablar sobre las tradiciones musicales del Pacífico colombiano y sobre sus prácticas culturales en términos generales, nos referimos a saberes que vienen desde épocas anteriores y que, aún hoy en día, conservan gran cantidad de elementos que nos remontan al pasado. Sin embargo, estos saberes no se han quedado 'congelados' en un momento histórico. Al tratarse de una práctica cultural viva, que hace parte del cotidiano de las comunidades, su transformación es inevitable.

Los procesos miméticos implican cambios, las "marcas" de esos mundos llegan a habitar nuevos cuerpos, pero no de forma pasiva, es decir, cada individuo se apropia del conocimiento adquirido y a su vez lo transmite con elementos nuevos.

Un claro ejemplo de esta situación es la música del Pacífico. Hoy en día existen diferentes propuestas musicales que, partiendo de los saberes tradicionales de maestros y maestras, se han transformado a partir de las influencias musicales que han recibido las nuevas generaciones.

Esas transformaciones pueden ser sutiles o profundas, sin embargo, independientemente del resultado, los nuevos repertorios mantienen un vínculo que los conduce a las tradiciones musicales de un lugar específico.

En el aprendizaje mimético, cuando se trata de música, diversos factores intervienen en la transformación de esas "marcas" que fueron recogidas de los maestros y re-creadas en los aprendices: desde técnicas de interpretación, habilidades motoras, conocimientos musicales, hasta la creatividad y sensibilidad propia de cada músico.

Así, el proceso mimético no conlleva a la transmisión de saberes de manera estática y rígida, por el contrario, se abre a la renovación y constante creación.

3.2 Cuerpos ritualísticos

Al pensar en los rituales del Pacífico colombiano: celebraciones religiosas, rituales fúnebres, festividades, entre otros, la mimesis nuevamente toma protagonismo.

Los rituales, al igual que las músicas tradicionales, han sido una constante en la vida cotidiana de las comunidades del Pacífico. Rituales que, como lo vimos en capítulos anteriores, cargan un fuerte simbolismo en cada una de sus estructuras de representación.

Las celebraciones a los santos, las despedidas a quienes mueren, las fiestas de las comunidades, presentan una estructura claramente definida, que se 'repite' en cada ocasión. Por ejemplo, en los velorios para los adultos una serie de elementos están presentes de manera constante: es una celebración de nueve días, se realizan cantos liderados por mujeres, se construye una tumba con adornos particulares, entre otros.

Sin embargo, los rituales son constantemente renovados y esto es lo que ha garantizado su preservación. Al igual que la música y demás prácticas culturales, los eventos rituales se transfieren a través del aprendizaje mimético.

Durante a representação dos rituais, os participantes referem-se simultânea e diretamente ao que fazem os outros participantes. As coisas ocorrem de maneira essencialmente mimética, por meio dos sentidos, dos movimentos do corpo, de uma relação comum com as palavras, os sons, a língua e a música. Uma ordenação ou um acontecimento total só pode existir se a coordenação e a regulação minuciosa de todas as ações rituais tiverem sido bem orquestradas. A encenação é a condição *sine qua non*. Mas o elemento decisivo é a representação, na qual todas as ações rituais devem ser coordenadas. Se faltar essa coordenação, produz-se um efeito cômico, e o ritual não dá certo. Em nome da harmonia, as ações devem estar em uma relação mimética umas com as outras. Se isso ocorrer, cria-se um fluxo de energias entre os participantes, e a

experiência é sentida como intensa, agradável e criadora de união⁵⁷. (Wulf 2016: 562).

En el Pacífico colombiano, el comportamiento de las personas que asisten a los rituales fúnebres está en concordancia con los demás participantes y, aunque cada ritual trae consigo una inevitable transformación, existen una 'reglas' que están presentes y son claramente identificables. Estas 'reglas' obedecen a acciones coordinadas que son ejecutadas por los asistentes.

El comportamiento de cada individuo, el repertorio de los cantos, la participación de la comunidad, y cada componente que se recrea en un ritual fúnebre, obedece a comportamientos aprendidos de forma mimética. Aquí, la colectividad desempeña un rol central en este cruce de saberes: los saberes individuales se coordinan armónicamente con los del colectivo, se realizan las acciones y se logra el objetivo del ritual.

Pese a existir unas 'reglas' que son conocidas por los asistentes, la realización de un ritual ocurre de manera orgánica. Estas 'reglas' no se conciben como una especie de libreto rígido al que se deban ceñir, por el contrario, son unas pautas que garantizan que el ritual ocurra con éxito.

El ritual fúnebre, con cada una de sus características, logra objetivos profundos para la comunidad, para la familia del difunto y, en especial, para la persona que falleció: se acompaña su alma para que logre trascender de una dimensión terrenal a una espiritual; se limpia de pecados al fallecido para que así pueda alcanzar el cielo junto a Dios; se acompaña a la familia para que pueda superar la pérdida y despedirse de su ser querido. Es en ese momento cuando un ritual ha sido realizado con éxito.

⁵⁷ Durante la realización de los rituales, los participantes se refieren simultánea y directamente a lo que hacen los demás participantes. Todo ocurre de manera esencialmente mimética, por medio de los sentidos, los movimientos del cuerpo, una relación común con las palabras, los sonidos, el lenguaje y la música. Un evento ordenado o total sólo puede existir si la coordinación y la regulación minuciosa de todas las acciones rituales han sido bien orquestadas. La puesta en escena es la condición sine qua non. Pero el elemento decisivo es la representación, en la que deben coordinarse todas las acciones rituales. Si falta esta coordinación, se produce un efecto cómico y el ritual no funciona. Para que el ritual sea armónico las acciones deben estar en relación mimética entre sí. Si esto ocurre, se crea un flujo de energías entre los participantes, y la experiencia se siente intensa, agradable y creadora de unidad (Traducción de la investigadora).

El flujo de energías que circula en el espacio – que es real para cada uno de los asistentes –, más, los momentos de intensidad emocional que experimentan durante la realización del ritual, conlleva a sentimientos de unidad, de fuerza colectiva y estrecha los lazos entre la comunidad (Blacking 1973). Cada uno de los rituales que se realizan en el Pacífico colombiano posibilitan la catarsis colectiva lo que favorece la estabilidad social.

Así, cada acción emitida por un individuo al interior de su comunidad hace parte de su aprendizaje mimético. Los rituales se fortalecen y se preservan con cada nueva representación, con cada individuo que alberga en su memoria un saber adquirido y transmitido a través de la interacción con el colectivo al que pertenece.

En el Pacífico colombiano los saberes transportados en los cuerpos y en las memorias, son exteriorizados gracias a las voces de los individuos. Estas voces, narran las historias que no han sido escritas, sin embargo, perduran en el imaginario colectivo. La historia de las comunidades es recordada y reconstruida en cada nuevo acontecimiento, en cada nuevo ritual.

A dimensão sincrônica ressalta a importância dos processos miméticos na realização imediata dos rituais, ao passo que a dimensão diacrônica caracteriza seu aspecto histórico. Os rituais sempre fazem referência a rituais que já aconteceram, dos quais os protagonistas atuais já participaram ou ouviram falar. Por isso a dimensão histórica constitui uma condição prévia: uma ação ritual implica uma referência mimética a um ritual anterior. Uma vez que este último aconteceu por mimetismo, o que se evidencia é o “vestígio” de um ritual passado, adaptado ao contexto atual⁵⁸ (Wulf 2016: 562).

Es decir que, un ritual no podría perdurar sin la confluencia de las dimensiones sincrónicas y diacrónicas. La dimensión sincrónica es el momento presente de su realización, aquí ocurre la transmisión de saberes a través de los procesos miméticos. La dimensión diacrónica está constituida por la historia que,

⁵⁸ La dimensión sincrónica destaca la importancia de los procesos miméticos en la realización inmediata de los rituales, mientras que la dimensión diacrónica caracteriza su aspecto histórico. Los rituales siempre hacen referencia a rituales que ya han sucedido, de los que los actuales protagonistas ya han participado o han oído hablar. Por tanto, la dimensión histórica constituye una condición previa: una acción ritual implica una referencia mimética a un ritual anterior. Como esto último ocurrió por mimetismo, lo que se hace evidente es el "vestigio" de un ritual pasado, adaptado al contexto actual (Traducción de la investigadora).

aunque no se registra en objetos materiales, es real y continúa latente en cada uno de los habitantes del Pacífico.

Cada nuevo ritual se ancla al pasado, a rituales que sucedieron previamente. A su vez, se transforma en el presente, en cada nueva representación que se ajusta a las condiciones impuestas por el contexto.

Así, rituales fúnebres, celebraciones para los santos y fiestas del Pacífico colombiano permanecen en conexión con el pasado mientras se reconfiguran en el presente: pueden ocurrir en centros urbanos lejanos al territorio; pueden involucrar a personas ajenas a la tradición; se pueden modificar los escenarios de representación; pueden incluir repertorios e instrumentos musicales no convencionales; entre otro tipo de transformaciones. A pesar de esto, los objetivos se cumplen, así, se valida el ritual.

Para las comunidades del Pacífico los rituales son un canal que posibilita liberar emociones de dolor, rabia, frustración y desesperanza que son provocados por el contexto de violencia que los rodea. Cuando una persona muere en condiciones violentas, la rabia se agudiza y el mecanismo de mayor eficacia para calmar emociones desbordadas es un ritual.

En estas circunstancias, el ritual no sólo cumple con sus objetivos anteriormente mencionados, sino que también, honra la vida de la persona fallecida y sana (hasta cierto punto) la ira de amigos y familiares. Aquí, el ritual se convierte en un poderoso mecanismo que canaliza emociones y genera sentimientos de unión colectiva, de fuerza y de esperanza. Al mismo tiempo, la comunidad tendrá la certeza que el alma de la persona fallecida, podrá estar en un lugar de paz.⁵⁹

⁵⁹ El pasado 13 de junio del 2021 fue asesinado en la ciudad de Cali el músico del Pacífico, Harold Angulo Vencé, conocido como Junior Jein. En medio de una ola de violencia extrema desatada en Colombia desde el 28 de abril, día en el que inició el paro nacional, y siendo Cali una de las ciudades más cruelmente afectadas, el líder social y músico Junior Jein fue víctima de asesinato cuando llegaba a tocar en un bar de la ciudad. La extensa comunidad del Pacífico que vive actualmente en Cali recibió un profundo golpe pues, veían en Junior Jein, no sólo al artista, sino que él representaba la voz de quienes no tienen la oportunidad de ser escuchados. En medio de la tercera ola de contagios del COVID-19, las personas se congregaron en la Plaza de Toros de la ciudad de Cali para despedir al artista, cantar alabos e interpretar las músicas tradicionales del Pacífico. El ritual mortuario, pese a no realizarse de igual forma que en el Pacífico, posibilitó el encuentro de la comunidad, las personas desahogaron sus tristezas con los cantos, se apoyaron unos a otros, honraron a Junior Jein, acompañaron a la familia y se unieron solidariamente, de cierta forma encontraron consuelo en la unión colectiva. Más información en: <https://www.cali24horas.com/junior-jein-sera-despedido-en-buenaventura-y-plaza-de-toros-de-cali-2/> (Recuperado el 22-06.2021).

Independientemente de la forma como se lleve a cabo el ritual, ya sea dentro del territorio o fuera de este; sea siguiendo fielmente el modelo tradicional o no; los saberes que fueron aprendidos por sus portadores son exteriorizados y se encuentran con las memorias colectivas en un momento de gran significación. Estos saberes, adquiridos gracias al aprendizaje mimético de cada individuo, desembocan en la realización de un ritual que encierra una carga simbólica y trascendental independientemente del lugar y las circunstancias.

Así, los rituales aprendidos y recreados a través de procesos miméticos están sujetos inevitablemente al cambio y a las transformaciones; sin embargo, su simbolismo y trascendencia para las personas y las comunidades involucradas no se verá afectada.

De acordo com as exigências, pode ocorrer uma variação em relação às figurações rituais anteriores. Graças a essa relação mimética entre o mundo atual e um mundo passado, é estabelecida uma continuidade histórica que legitima o agir ritual, mesmo quando ele constitui um desvio em relação ao modelo. A referência mimética não significa que o ritual seja imitado com exatidão a cada vez. A referência mimética é a “assimilação”, ou seja, a repetição de uma ação semelhante que não seria possível se a ação ritual anterior não tivesse acontecido. Em certos casos, ela acarreta um distanciamento crítico em relação à perspectiva escolhida para o ritual, sem, no entanto, torná-la supérflua⁶⁰. (Wulf 2016: 562)

La continuidad histórica que menciona Wulf (2016) es la que permite que, pese a las transformaciones, los rituales continúen siendo relevantes para los individuos, quienes crearán inevitablemente conexiones con recuerdos y vivencias pasadas. El aprendizaje mimético del ritual abre camino a la “asimilación” de saberes, saberes que necesitan de una nueva vivencia, un nuevo ritual para ser transmitidos y recreados. Pese a las transformaciones, el ritual continuará siendo necesario.

No sólo los rituales, sino también las prácticas musicales y demás componentes que abarca la tradición cultural del Pacífico involucran

⁶⁰ Según las exigencias, puede producirse una variación en relación con las figuraciones rituales anteriores. Gracias a esta relación mimética entre el mundo presente y un mundo pasado, se establece una continuidad histórica que legitima la acción ritual, incluso cuando constituye una desviación del modelo. La referencia mimética no significa que el ritual se imite exactamente cada vez. La referencia mimética es la "asimilación", es decir, la repetición de una acción similar que no sería posible si la acción ritual anterior no hubiera tenido lugar. En algunos casos, supone un distanciamento crítico de la perspectiva elegida para el ritual, sin que por ello sea superfluo (Traducción de la investigadora).

directamente procesos miméticos para su transmisión y aprendizaje. Imitar comportamientos, gestos, movimientos, cantos, es un mecanismo efectivo que posibilita la preservación de las epistemologías locales y su transferencia generacional.

La memoria traslada esos saberes a través del tiempo y de los lugares para ser nuevamente emitidos por la voz. Son saberes compartidos que dependen de la colectividad, pues, una práctica cultural sólo puede permanecer viva en el encuentro con otros, con aquellos para quienes cobra valor.

Nuevamente el cuerpo se ubica en el centro de las prácticas culturales del Pacífico colombiano, un cuerpo que encarna historias y que habla a través de sus gestos y su voz. La voz, a su vez, entendida como una expansión del cuerpo, con el peso, el calor y el volumen, posibilita una recepción colectiva del mensaje transferido (Zumthor 2002).

Así como el aprendizaje mimético atraviesa los procesos de transmisión de prácticas culturales, la oralidad y la voz, son, sin duda, otro mecanismo que posibilita la transferencia de saberes en el Pacífico colombiano.

3.3 La Oralidad

La voz, así como los cuerpos de la gran mayoría de las personas del Pacífico colombiano, es fuerte y de gran potencia. Al estar en el Pacífico, las conversaciones, risas, cantos, se pueden escuchar a grandes distancias. En el paisaje sonoro (Schafer 2011) del Pacífico la voz siempre está presente.

Los cantos, poesías, declamaciones, coplas, décimas⁶¹, mitos y leyendas relatan las historias de la región⁶². Sin embargo, este discurso oral ha sido deslegitimizado ante las instituciones de poder. Más allá de invisibilizar a las comunidades por no ajustarse a los estándares de participación colectiva dentro de un modelo creado por el estado, la exclusión política se acentúa y se desvirtúa a la oralidad como mecanismo de comunicación.

La reconstrucción y re-significación de las memorias colectivas en el Pacífico colombiano ocurren por medio de la tradición oral, de ahí su trascendencia para el desarrollo contemporáneo como sociedad. “Aquí la oralidad afropacífico se ubica en el lugar del saber y del ser, no es solamente el eje de la memoria, sino como eje de su permanencia y proyección al futuro” (Motta 2005: 192).

El saber – epistemologías – y el ser – existencia – fluyen orgánicamente a través de la palabra hablada. La oralidad entonces, no sólo reconstruye las memorias, sino que les garantiza su subsistencia.

Así, la tradición oral como portadora de historia local, de valores morales y reglas sociales, y como transmisora de una visión territorial y espacial, adquiere un significado importante en la lucha por el reconocimiento de los derechos territoriales y culturales de las comunidades afrocolombianas. Más que una expresión abstracta, la tradición oral viene a cumplir un papel activo en el proceso de concientización de las comunidades rurales en el Pacífico colombiano. (Oslender 2003: 226)

Según lo expuesto por Oslender (2003), la oralidad es entonces un mecanismo de resistencia empleado por las comunidades en el Pacífico

⁶¹ Indudablemente la décima es la estructura poética de mayor fuerza en el Pacífico. [...] El decimero trabaja con la historia o la cotidianidad, con lo concreto o con lo simbólico. Por su temática pueden ser ‘a lo divino’ (asuntos religiosos) o a lo ‘humano’. [...] Las décimas ‘a lo humano’ pueden usarse para porfía, normatividad (sic) de relaciones generacionales, interpersonales, enamoramiento, relatos de sucesos históricos, fabulación, crítica y protesta social. [...] Los decimeros son en cierta medida una especie de conciencia colectiva, críticos e historiadores de sucesos locales, nacionales y a veces internacionales, fabuladores y cantadores del amor y el desamor, de la fortuna y reveses de la suerte (Pedrosa y Vanín, 1994, *Apud*. Oslender 2003)

⁶² En la cultura afropacífico los géneros orales como la décima, los romances, la retahíla o la ensaladilla, los cuentos, la poesía, las coplas, los arrullos o cantos de cuna, las jugas, los alabados, salves de alabanza o pasión, los cantos de boga, los chistes, las leyendas y relatos, los mitos y fantasmagorías, las narraciones históricas y didácticas, adivinanzas y desates, proverbios y refranes, las rondas, los chigualos – gualí o cantos de angelito los bundes, las loas y canciones, constituyen la riqueza oral rítmica, de rima, de repetición, de métrica, en contextos cantados y contados (Motta 2005: 216).

colombiano. Esta resistencia apunta hacia un reconocimiento, hacia un proceso de concientización sobre su territorio y cultura. Aquí entonces, la tradición oral no se concibe únicamente desde la reconstrucción nostálgica de memorias, sino, como una herramienta subversiva que legitima el discurso colectivo.

Así, atadas a las palabras, las comunidades del Pacífico luchan por un reconocimiento de su “saber y ser” (Motta, 2005) en medio de sistemas de dominación que desconocen las diversas formas de existencia y las realidades particulares.

Si recordar es un acto de resistencia contra procesos de olvido, entonces la articulación de historia local, de formas locales de conocimiento y aprendizaje constituye una herramienta importante para desafiar representaciones dominantes que homogeneizan e invisibilizan las diferencias culturales y políticas de un grupo social. La tradición oral puede considerarse, entonces, como “sitio de resistencia” en el sentido de que re-construye las memorias colectivas de comunidades negras que, a la vez, se movilizan por la acción de movimientos sociales (Oslender 2003: 228).

Entonces, se trata de reconocer en la tradición oral su poder de relatar la historia, de transmitir conocimiento y de ser una herramienta eficaz de aprendizaje. Es un mecanismo legítimo y eficaz que se consolida en la palabra hablada. La tradición oral es el “sitio de resistencia” que lucha por el reconocimiento de saberes, de comunidades y de individuos que comparten un mismo territorio.

Diferentes investigadores que discuten en relación a la tradición oral y su importancia para las comunidades del Pacífico colombiano (Escobar 2018; Motta 1997, 2005; Oslender 2003; Patiño 2013) realizan planteamientos en los que no sólo reconocen el valor de la palabra hablada sino que, sus discursos, se suman a la lucha por el reconocimiento de la oralidad ante instituciones gubernamentales que han invisibilizado la historia oral de las comunidades del litoral Pacífico. Esto es, una lucha política.

En Colombia, los modelos de dominación hegemónicos se han perpetuado bajo sistemas estandarizados que excluyen a las comunidades rurales, a los indígenas, a los afrocolombianos, a la población que vive en lugares marginados, entre otra serie de grupos sociales que han sido vulnerados durante décadas.

Estos grupos, en la mayoría de las ocasiones, no tienen posibilidades de participación ciudadana por no contar con herramientas de comunicación que sean compatibles con los modelos hegemónicos dominantes. Sus voces no han tenido cabida en el sistema de gobernabilidad de Colombia⁶³, agudizando cada vez más su aislamiento.

Durante las últimas décadas, miembros de comunidades y también, investigadores de diferentes áreas, han venido trabajando para validar y dar cabida a los saberes orales-corporales dentro de instituciones gubernamentales y académicas.

Esto, pensado con el propósito de eliminar barreras que invisibilicen no solamente saberes, sino, individuos y sus realidades. “Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção de inclusão considera como o “outro””⁶⁴ (De Sousa Santos, 2007: 71).

El “otro” no tiene cabida en espacios diferentes a los propios, es decir, el individuo que no encaja en los modelos imperantes impuestos por la sociedad permanece relegado y oculto.

Boaventura de Sousa Santos, expone las dicotomías que se han erguido en lo que él denomina el “pensamento abissal” (2007), pensamiento que “se destaca pela capacidade de produzir e radicalizar distinções” (De Sousa Santos, 2007: 72).

O pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal. Consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que estas últimas fundamentam as primeiras. As distinções invisíveis são estabelecidas por meio de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o “deste lado da linha” e o “do outro lado da linha”. A divisão é tal que “o outro lado da linha” desaparece como realidade, torna-se inexistente e é mesmo produzido como

⁶³ Esta situación es compleja y nos remite a análisis y discusiones detalladas desde perspectivas políticas, sociológicas y antropológicas. En esta investigación no ahondaremos en este asunto para no desviar el foco de interés.

⁶⁴ Todo lo que se produce como inexistente está radicalmente excluido porque queda fuera del universo que el propio concepto de inclusión considera como el “otro” (Traducción de la investigadora).

inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer modo de ser relevante ou compreensível (De Sousa Santos, 2007: 71)⁶⁵.

Esta visión dicotómica imposibilita una co-presencia de ambos lados de la línea, es decir, un lado elimina al otro, lo que inmediatamente conduce a la inexistencia de una realidad social. Claramente, el lado de la línea que es relevante es el pensamiento moderno occidental.

De Sousa Santos discute sobre diferentes dicotomías que se erguen de “este lado de la línea”, y que el pensamiento occidental califica como verdadero o falso: ciencia como verdadero versus la filosofía y teología como falso. Sin embargo, tanto la ciencia como la filosofía y la teología existen dentro de “este lado de la línea”.

Del “otro lado de la línea” ubica a las formas de conocimiento que ni siquiera son visibles para el pensamiento occidental, esto es:

Refiro-me aos conhecimentos populares, leigos, plebeus, camponeses ou indígenas do outro lado da linha, que desaparecem como conhecimentos relevantes ou comensuráveis por se encontrarem para além do universo do verdadeiro e do falso. É inimaginável aplicar-lhes não só a distinção científica entre verdadeiro e falso, mas também as verdades inverificáveis da filosofia e da teologia, que constituem o outro conhecimento aceitável deste lado da linha. Do outro lado não há conhecimento real; existem crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos intuitivos ou subjetivos, que na melhor das hipóteses podem se tornar objeto ou matéria-prima de investigações científicas⁶⁶ (De Sousa Santos, 2007: 72-73).

Así, los pensamientos creados al interior de comunidades rurales, campesinas, populares, no son concebidas como realidades, es decir, ni siquiera existen dentro de lo que se puede catalogar como verdadero o falso al estar

⁶⁵ El pensamiento occidental moderno es un pensamiento abisal. Consiste en un sistema de distinciones visibles e invisibles, estas últimas apuntalan las primeras. Las distinciones invisibles se establecen mediante líneas radicales que dividen la realidad social en dos universos distintos: "este lado de la línea" y "el otro lado de la línea". La división es tal que "el otro lado de la línea" desaparece como realidad, se vuelve inexistente e incluso se produce como inexistente. Inexistencia significa no existir bajo ningún modo de ser relevante o comprensible. (Traducción de la investigadora).

⁶⁶ Me refiero al conocimiento popular, laico, plebeyo, campesino o indígena del otro lado de la línea, que desaparece como conocimiento relevante o comensurable porque se encuentra más allá del universo de lo verdadero y lo falso. Es inimaginable aplicarles no sólo la distinción científica entre lo verdadero y lo falso, sino también las verdades no verificables de la filosofía y la teología, que constituyen el otro conocimiento aceptable a este lado de la línea. Del otro lado no hay conocimiento real; hay creencias, opiniones, magia, idolatría, entendimientos intuitivos o subjetivos, que en el mejor de los casos pueden convertirse en objeto o materia prima de investigaciones científicas. (Traducción de la investigadora).

construidos a partir de creencias, opiniones, magia. Su único momento de visibilidad es cuando pasan a engrosar el material de investigadores legitimados por el pensamiento científico.

Esto sucede en las comunidades del Pacífico colombiano, a las epistemologías locales no se les permite entablar un diálogo con las esferas dominantes, sus discursos son invalidados y tachados de supersticiosos, irreales, o en el mejor de los casos, de románticos. Así, los individuos y las comunidades a las que pertenecen continúan permaneciendo ignorados dentro de una concepción de nación 'plural y diversa'.

Esta invisibilidad en la que permanecen comunidades del Pacífico, así como indígenas, campesinos y demás población marginada en Colombia, se acrecienta aún más por no tornar sus epistemologías un producto legible y material, esto es, por sustentarse en la intangibilidad de la oralidad como herramienta principal de comunicación.

En el litoral Pacífico colombiano, como ha sido discutido previamente, su población es mayoritariamente afrocolombiana. La oralidad cruza transversalmente por todas las esferas de la sociedad: política, económica, social, cultural, espiritual, entre otras. Así, la palabra hablada cobra valor y es respetada en la cotidianidad de las comunidades.

La palabra es dotada de poder y credibilidad al ser concebida como una forma de expresión que representa al individuo.

E, pois, nas sociedades orais que não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre o homem e a Palavra é mais forte. Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é. A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra⁶⁷. (Hampaté Bâ 2010: 168).

Así, la palabra se convierte en una extensión del individuo que la profiere, la palabra representa al mismo sujeto. La construcción de relaciones sociales parte entonces del encuentro de palabras, un encuentro directo con el ser.

⁶⁷ Por tanto, es en las sociedades orales donde no sólo está más desarrollada la función de la memoria, sino que también es más fuerte el vínculo entre el hombre y la Palabra. Donde no hay escritura, el hombre está atado a la palabra que pronuncia. Está obligado a ello. Él es la palabra, y la palabra da testimonio de lo que es. La propia cohesión de la sociedad se basa en el valor y el respeto de la palabra. (Traducción de la investigadora).

Al encontrarme con el maestro Pacho, el diálogo que construimos atravesó diferentes etapas. Nuestras primeras conversaciones fueron un poco más difíciles por varios aspectos: me resultaba complejo entender su acento, él modifica palabras de la lengua castellana o no las pronuncia completamente; también, manteníamos una cierta distancia entre él y yo pues recién nos estábamos conociendo.

Después, nuestra comunicación mejoró bastante, yo me fui familiarizando con su forma de hablar y fui entendiendo los refranes que constantemente utiliza para explicar sus ideas metafóricamente; poco a poco sentíamos más confianza el uno hacia el otro. Finalmente, el maestro y yo logramos entablar una relación afectuosa, cercana, entre amigos, sin la barrera que muchas veces se establece entre investigador-investigado.

El diálogo entre el maestro y yo me condujo hacia una comprensión general de formas de vida, conocimientos musicales, relaciones espirituales y cosmovisiones. En el Pacífico colombiano, así como en otras regiones con población afro, la comprensión del mundo no se divide por categorías, la comprensión de un fenómeno no excluye al otro. Por el contrario, es una visión totalizante, donde todos los elementos están interactuando en una sinergia indivisible.

El etnólogo Malí, Hampaté Bâ (2010), estudia a la oralidad, su significado y trascendencia para culturas del continente africano y afirma:

A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial⁶⁸ (Hampaté Bâ 2010: 169).

⁶⁸ La tradición oral es la gran escala de la vida, y recupera y relata todos los aspectos de la misma. Puede parecer caótico a quienes no descubren su secreto y desconcertar a la mentalidad cartesiana acostumbrada a separar todo en categorías bien definidas. De hecho, en la tradición oral, lo espiritual y lo material no están disociados. Al pasar de lo esotérico a lo exotérico, la tradición oral consigue ponerse al alcance de los hombres, hablarles según el entendimiento humano, revelarse según las aptitudes humanas. Es a la vez religión, conocimiento, ciencia natural, iniciación al arte, historia, diversión y recreación, ya que cada detalle nos permite siempre volver a la Unidad primordial. (Traducción de la investigadora).

Así, la tradición oral abarca a la vida en su totalidad sin desvincular a ninguno de sus componentes. Esto puede resultar difícil para quienes han desarrollado su comprensión del mundo a través de dualismos o visiones categóricas en las que el saber se ve fraccionado y disociado en cada uno de sus elementos, en palabras de Sousa Santos (2007) para quienes se posicionan de “este lado de la línea”.

Al contrario, en numerosas tradiciones africanas, no es posible comprender el mundo sin desarrollar una visión integradora que reúna a cada uno de los componentes que constituyen un todo.

La tradición oral se construye en un vínculo estrecho con las memorias, el cuerpo y la voz. Las memorias albergan las epistemologías propias de cada territorio y cada individuo; el cuerpo, es quien almacena y traslada temporal y espacialmente estas memorias y, la voz, como una extensión del cuerpo, exterioriza estas memorias a través de las palabras.

El intercambio social exige un correlato de gestos y cuerpos, una presencia de voces y acentos, marcas de la respiración y las pasiones, toda una jerarquía de informaciones complementarias, necesarias para interpretar un mensaje más allá del simple enunciado: rituales de ruego y de saludo, registros de expresión elegidos, matices agregados por la entonación, los movimientos de la cara (Certeau 1999: 260).

Nuevamente, y en diálogo con lo propuesto por Merleau-Ponty (1993), nos remitimos a los gestos. Para Certeau (1999), los gestos participan directamente en la comunicación oral entre los individuos. Aquí, las respiraciones, pasiones, movimientos de la cara, expresan informaciones complementarias que acompañan el discurso oral, acompañan a la voz y posibilitan la interpretación de un mensaje.

Mientras que Merleau-Ponty (1993), encuentra en los gestos la posibilidad de construir un diálogo que se entabla de manera corporal, y que, sólo al ‘habitar el cuerpo del otro’, la comunicación será comprensible.

La oralidad, que toma como sustento a la palabra y, el cuerpo, con la expresividad de sus gestos, significan las vías de comunicación para comunidades donde los sistemas de escritura no tienen mayor relevancia. Esto ocurre en el Pacífico colombiano.

Las formas de comunicación desarrolladas en el Pacífico obedecen a metodologías efectivas que funcionan para un entorno determinado. Es decir, al realizar un análisis del contexto del Pacífico colombiano: geografía selvática, algunos lugares sin sistemas de electricidad y acueducto, familias numerosas, actividades económicas vinculadas a la caza, agricultura, minería y pesca, entre otra serie de factores presentes en la realidad de sus comunidades, resulta totalmente coherente posicionar al cuerpo y la voz como herramientas prácticas de comunicación que se adecuan a las exigencias del entorno.

Los individuos del Pacífico, en sus tareas cotidianas, deben adentrarse a espacios en los que su principal herramienta es el cuerpo: para pescar, para sembrar o recolectar frutos, para ir tras algún animal, para sumergirse en los ríos o mares, para profundizarse en las minas. Cada una de estas actividades implica despojarse de cualquier objeto que no sea exclusivamente necesario para la labor.

Varas y redes de pesca, herramientas de minería y agricultura, armas para la caza, canastos de recolección, entre otros, son los únicos objetos que acompañan a las personas en el Pacífico mientras realizan su jornada de trabajo.

En medio de estas condiciones impuestas por el entorno, la palabra escrita no tiene cabida, cada información es registrada y guardada en la memoria. La comunicación con el otro ocurre oral y corporalmente, la audición se agudiza, no sólo para escucharse entre personas, sino, para escuchar a la naturaleza, esto es de suma importancia.

Escuchar cada uno de los mensajes transmitidos por el mar, los ríos, la tierra, el cielo, en viento, puede alertar ante una situación de riesgo. Por ejemplo, las crecidas repentinas de los ríos, los derrumbes al interior de las minas, las mareas fuertes, tormentas, entre otra serie de fenómenos naturales que podrían amenazar la vida de las personas pueden ser prevenidos.

El maestro Francisco es un auténtico '*storyteller*'. Una conversación con el maestro capta toda la atención de quien lo escucha. Su voz, mirada, movimientos corporales, así como su forma de narrar, las pausas, sonidos onomatopéyicos, entre otros recursos que emplea, hacen que quien lo escucha logre encontrarse con lugares y personajes que el maestro carga en sus memorias.

Durante el trabajo de campo realizado a inicios del 2020 fueron bastantes historias que el maestro narró mientras no estábamos tocando los instrumentos. Una de estas narraciones me hizo reflexionar en torno a su expresividad corporal.

Hoy visitamos al maestro Pacho, tenía muchísimas ganas de verlo y conversar con él. Cuando me vio llegar en la lancha me saludó desde su casa cariñosamente, me dijo “Ximenita, usted me dijo que volvía y volvió. Con usted es a lo serio”. Me bajé de la lancha y entré hasta su casa, él me daba la mano para ayudarme a subir las escaleras. Comenzamos a conversar, después de un año de no vernos había muchas historias que él quería contarme y yo también tenía todas las ganas de escucharlo. Le pregunté por la familia, por la esposa, por el trabajo, los instrumentos, si le habían encargado bastantes y él me dijo que casi no, que estaba muy difícil trabajar. Le pregunté que cómo iba la caza de los animales a lo que me respondió con una de sus maravillosas historias: Ximenita, yo no volví a cazar. Yo muy sorprendida le pregunté ¿por qué?, ¿qué había pasado? Y comenzó su historia. Me dijo que hacía unos pocos meses él se había ido a la selva a cazar, estaba buscando un venado. Eran aproximadamente las 8 de la noche y había luna nueva. Me dijo que era importante cazar en luna nueva para que todo estuviera muy oscuro y los animales no pudieran ver a los cazadores, mientras que el cazador, sólo alcanza a ver el brillo de los ojos de su presa. En medio de la oscuridad vio los ojos de un venado que brillaban, apuntó con su escopeta y le disparó. Cuando sonó el disparo el venado se asustó y salió corriendo y gritando, el venado decía: “mamá, mamá, mamá”. El maestro me dijo: “¡Por Dios Ximenita!, ¿a qué ser voy a matar?”. Cuando el maestro escuchó los gritos del venado se impactó mucho y se regresó para su casa. Ese fue el último día que salió a cazar. (Nota de campo, 15.01.2019)

De esta narración destaco la expresividad corporal del maestro, aunque no la describí en la nota de campo, fue, entre varios aspectos, algo que me impresionó. Cuando el maestro comienza con su narración, parece que su cuerpo viajara al momento y al lugar exacto donde ocurrió. Inmediatamente el comienza a mover su cuerpo como si estuviera caminando en medio de la selva, un poco agachado, pisando con cuidado y lentamente. Sus ojos parecen que estuvieran viendo en la oscuridad. Los gestos que hacía con su mirada y rostro daban la sensación que era difícil ver en ese momento. Cuando vio al venado, sus ojos se sobresaltaron, se abrieron aún más, y se quedaron viendo fijamente un punto. Luego, inmediatamente sus ojos cambiaron, estaba hablando en ese momento de la mirada del venado, una mirada tranquila y noble. Luego, con su cuerpo imita el momento de coger el arma – una escopeta –, con cuidado y precisión apuntarle al animal y, finalmente disparar.

Su cuerpo está totalmente actuando ese recuerdo. Imita con su voz el sonido del disparo, y luego cambia el tono para imitar la voz del venado que gritaba “mamá, mamá, mamá”. Yo, a través de su relato, pude transportarme junto con el maestro a ese espacio y escuchar los gritos del venado.

El cuerpo y su voz recrearon el momento. Como si se tratara de una actuación, el maestro dramatizó los personajes del relato – el cazador y el venado. Con los sonidos que realizó recreó el ambiente; sus movimientos corporales me mostraron su habilidad para caminar en la selva durante la noche; con cada uno de sus gestos pude identificar a los personajes y sus emociones. El maestro logró dibujar a través de su cuerpo y su voz la escena y nos condujo a ese momento a quienes lo escuchábamos.

Así como esta breve historia del cazador y el venado ocurrieron todas las conversaciones con el maestro Pacho. Su cuerpo es un instrumento que representa a los personajes que aparecen en sus historias; su voz, a través de las palabras, dibuja lugares, situaciones y emociones.

Hoy en día muchos lugares del Pacífico colombiano no tienen un sistema de electricidad. Por esto, electrodomésticos como televisores, smartphones o computadores no han penetrado en la intimidad de las familias, dando lugar a las narraciones orales como forma de encuentro familiar y esparcimiento. Personajes de leyendas, mitos, décimas, poemas, y demás géneros orales llegan a escena cuando la tecnología no invade con ruido e imágenes hipnóticas.

Así, alrededor del cuerpo y la voz se construye la comunicación en el Pacífico colombiano. La no materialización de las palabras en libros o cualquier otro tipo de registro físico permite que los personajes, historias y demás epistemologías sean flexibles, muten según la imaginación y la memoria de quien los porta. Son saberes libres que se transforman al igual que los individuos y el territorio al que pertenecen.

Para conseguir una comprensión de las comunidades del Pacífico colombiano, sus individuos y el territorio que los alberga es entonces necesario realizar un encuentro corporal, vivo, real, que me permita apropiarme, sentir y experimentar, cada una de las complejidades del entorno; al mismo tiempo, que sea coherente con los mecanismos de comunicación que las comunidades han construido. “Ya se trate del cuerpo del otro o del mío propio, no dispongo de ningún otro medio de conocer el cuerpo humano más que el de vivirlo, eso es,

recogerlo por mi cuenta como el drama que lo atraviesa y confundirme con él” (Merleau-Ponty 1993: 215).

Al emprender un proceso de aprendizaje con comunidades e individuos que se relacionan armónicamente desde su corporeidad, el reto consiste en adaptarme y realizar una transformación que me permita acercarme empáticamente al otro (Ingold 2002). Que mi conocimiento y experiencias previas no obstaculicen el proceso de intercambio de saberes.

Pese a que este tipo de vivencias pueden llevarnos a enfrentar choques personales profundos, así como a cuestionarnos sobre nuestra posición como investigadores, es ahí donde se encuentra la complejidad y el valor: el reto es permitir que mi mundo se conmueva al conocer el mundo del otro.

Así, la mimesis, el cuerpo, la oralidad y la voz crean una especie de esfera indisoluble que participa en cada uno de los procesos de transmisión de epistemologías en el Pacífico colombiano. Específicamente cuando abordamos saberes que involucran a las prácticas culturales, cada uno de estos componentes se alinean en un momento puntual que es el performance.

3.4 Performance

Tenía muchas expectativas para el día de hoy, pocas veces se pueden reunir los maestros y maestras. Todo lo planeamos ayer en la casa del maestro Pacho. Aquí en Guapi es mejor no planear con tanta antelación las actividades, pueden pasar muchos factores que terminan con los planes. Junto con la maestra Nany pensamos en los preparativos, las personas que invitaríamos, lo que íbamos a comprar para preparar el almuerzo, la lancha, el lanchero... todo para poder regresar hoy donde el maestro Pacho, pero esta vez con maestras cantadoras y estudiantes de la escuela de Nany. Sería un encuentro entre maestros, maestras y los jóvenes músicos de Guapi. Hoy, desde temprano en la mañana dejé listo mi equipaje: maletas con cámaras, trípodes, baterías cargadas, y todas las cosas personales que siempre cargo. La idea era salir a las 10 am, pero como siempre pasa, nos retrasamos y sólo logramos salir al medio día. En la mañana la maestra Nany fue con las niñas de la escuela al centro para comprar el pescado seco, los plátanos, y todos los demás ingredientes para preparar el almuerzo. Después de mucha espera llegaron. Estaba la maestra Nany con cuatro jóvenes de la escuela, la maestra María y la maestra Juana. Cuando finalmente todo estaba listo, nos montamos en la lancha y salimos junto con Alcides, quien también nos acompañó y fue quien manejó la lancha. Cuando llegamos a donde el maestro Pacho él nos recibió con mucha alegría, él dice que siempre permanece solo en su casa y que tener visita y compañía lo hace feliz.

Inmediatamente que llegamos el maestro Pacho llamó al maestro Genaro para que también participara del encuentro. Todos en la casa comenzamos a

organizar. Yo saqué mis cámaras y las organicé, las maestras sacaron todos los ingredientes y comenzaron a cocinar. El maestro Pacho consiguió un coco de una palmera de su casa para la sopa. Después de un rato de conversar, el maestro Pacho alistó los tambores, el bombo y los cununos y les templó las pieles. Comenzamos a tocar.

Las maestras Nany, María y Juana se encargaron del almuerzo. Ellas desde la cocina también cantaban y bailaban mientras preparaban el fogón de leña y todos los ingredientes. En medio de los cantos, los chistes, los refranes, las décimas y las risas estuvo listo el almuerzo: *“un tapao de pescado seco con plátano y banano”*. Se llama *tapao* porque la olla donde se prepara el caldo se tapa con hojas de plátano que, junto con la leña dan un sabor delicioso. El almuerzo estuvo listo muy rápido, las maestras son expertas cocineras así que no se demoraron mucho tiempo y todo quedó riquísimo. Durante el almuerzo nadie tocó, todos comíamos y conversábamos. Como no hay mesa, comimos con el plato sobre las piernas, unos en el suelo y otros en sillas.

Después de almorzar comenzó la música. Todos ubicados alrededor de la marimba y del marimbero, el maestro Genaro. El maestro Pacho interpretaba el bombo, los dos estudiantes hombres interpretaron cada uno un cununo; las niñas, las maestras y yo, cada una teníamos un guasá y cantamos.

El maestro Genaro lideraba, sin decir nada, sólo tocaba y los demás lo seguíamos. Algunas veces las maestras decían el nombre de una canción, o simplemente la comenzaban a cantar y los maestros las seguían. En medio de las canciones nadie decía nada, pero todos sabían qué hacer y en qué momento. Algunas veces sonaban cortes en los tambores; en otros momentos las dinámicas se cambiaban, se tocaba más fuerte o más suave; y de un momento a otro todos entendían que era el final de una canción y terminaban todos juntos. Yo debía estar muy atenta para no equivocarme, pero fui viendo como los movimientos corporales y los rostros iban indicando todo lo que se debía hacer. Pasaron varias horas seguidas de música, la alegría de todos los que estábamos compartiendo era evidente. Hacía mucho calor y todos sudábamos. Inmediatamente se terminaba una canción comenzábamos otra, y así, durante toda la tarde.

En medio de la alegría a mí me comenzó a preocupar una situación. La casa del maestro Pacho, donde yo me caí el año pasado, estaba moviéndose mucho por el movimiento de todos. Las maderas vibraban, el techo sonaba y toda la casa se balanceaba de un lado a otro, también, al ritmo de la música. Yo le dije a la maestra Nany: parece que la casa del maestro se va a caer, pero ella me respondió: “tranquila, eso no pasa nada”. Aunque yo tenía miedo, sólo veía el techo y las paredes de madera y pensaba ¿en qué momento todo esto se viene al piso? Esto es algo frecuente en el Pacífico, en medio de las fiestas, muchas casas se han caído porque son de palafito construidas con madera. Pero nadie más se preocupaba, o al menos no mostraban ninguna preocupación.

Seguimos tocando en medio del calor, una canción tras otra, sin parar. Muchas canciones repiten sus frases una y otra vez, tenía la sensación de estar envuelta en un movimiento circular. Durante muchos momentos, las personas cerraban sus ojos y seguían tocando y cantando sin parar, su postura se me asemejaba al momento de orar. La repetición de las frases causaba la sensación de estar diciendo oraciones, todos juntos, al mismo tiempo. Sentí que experimentaba un momento catártico junto a todos los que estábamos reunidos, los gestos de alegría, los movimientos fuertes, los cantos, las expresiones faciales, el sonido de la marimba, los sonidos profundos de los tambores, en especial el bombo del maestro Pacho que parece que retumba en toda la selva. Cuando todo quedaba en silencio, sólo se escuchaba el río.

Este fue un momento ritual, un momento de conversación con los santos y los ancestros. Pudimos liberar emociones y, en mi caso, tuve un sentimiento de profundo agradecimiento por ese encuentro, por estar con esas personas, por poderlos escuchar. Después, al finalizar, nos montamos en la lancha y regresamos por el río (Nota de campo, 16.01.2019).



Fotografía del archivo de la investigadora. Casa del maestro Pacho, Vereda Sansón-Guapi.
16.01.2020. Preparación del pescado.



Fotografía del archivo de la investigadora. Casa del maestro Pacho, Vereda Sansón-Guapi.
16.01.2020. Maestras Nany, Juana y María.



Fotografía del archivo de la investigadora. Casa del maestro Pacho, Vereda Sansón-Guapi.
16.01.2020. Maestras María y Juana.



Fotografía del archivo de la investigadora. Casa del maestro Pacho, Vereda Sansón-Guapi.
16.01.2020.



Fotografía del archivo de la investigadora. Regreso por el río Guapi. 16.01.2020.

Esta narración que acabo de presentar fue un performance. Transcurrió en el tiempo y se desvaneció en él. Cada uno de los momentos que experimentamos, cada sensación, miedo, emoción, hizo parte de un fragmento de la existencia de quienes estábamos ahí. El tiempo transcurrió y el performance terminó. Quedó registrado en las memorias de cada uno y en la memoria del colectivo que formamos.

Sin embargo, cada una de estas memorias será sometida a constantes transformaciones en cada nuevo performance. El performance, por tratarse de un fragmento temporal, permanece vivo y existe a través del individuo “Hence, all the values, knowledge, memory of a cultural practice are not only expressed, but constituted and continually actualized by human action, that is, by performance” (Graeff 2014: 10).

Al analizar el performance que acabo de relatar, varios asuntos llaman la atención. El momento que esperábamos ansiosamente cada uno de los participantes y para el que nos habíamos preparado con antelación era el momento de tocar todos juntos al lado de los maestros y maestras. De cierta forma, cada uno de los asistentes podíamos imaginar lo que sucedería, esto,

gracias a las experiencias pasadas que nos dibujaban una especie de escena que sería representada y que de una u otra forma ya conocíamos.

Sin embargo, cada performance trae situaciones nuevas, reacciones que no se pueden prever, emociones que emanan gracias al momento y que por este motivo no se pueden predecir. Este performance fue un momento de encuentro colectivo, por esto, cada vivencia, experiencia, emoción y reacción personal, estuvo sujeta al comportamiento de los individuos que participaron. Mi percepción del momento estuvo mediada por el colectivo que me rodeaba para esa ocasión.

El encuentro en la casa del maestro Pacho fue más allá de una reunión de músicos, maestras y maestros. Desde una experiencia personal, el performance me condujo a momentos de reflexión e introspección. Independientemente de seguir o no alguna religión o creencia espiritual, este tipo de vivencias pueden conducir a situaciones difíciles de entender desde el pensamiento racional y, para cada uno de los asistentes traerá significados totalmente diferentes.

Nuestro encuentro significó un momento ritual en el que, reunidos en torno a la música, la energía colectiva del performance posibilitó conexiones profundas. Las memorias de cada uno de los asistentes nos condujeron a acciones puntuales que fueron necesarias para la construcción del rito: cantos, danzas, toques de instrumentos.

Sin embargo, más allá de estas acciones, un ritual posibilita la creación de vínculos entre los individuos y seres pertenecientes a otros niveles de existencia: ancestros, santos, espíritus.

As performances rituais, cerimoniais e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemónicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, dentre os outros, além de procedimentos, técnicas, que em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance⁶⁹ (Leda 2003: 67).

⁶⁹ Los performances rituales, ceremoniales y festivos, por ejemplo, son ambientes fértiles de memoria con vastos repertorios de reservas mnemónicas, acciones cinéticas, patrones, técnicas y procedimientos culturales residuales recreados, restaurados y expresados en y por el cuerpo. Los ritos transmiten y consolidan conocimientos estéticos, filosóficos y metafísicos, entre otros, además de procedimientos, técnicas que, en su marco simbólico, ya sea en los modos de presentación, en los aparatos y convenciones que esculpen el performance (Traducción de la investigadora).

Estos saberes estéticos, filosóficos y metafísicos son creados a partir de la subjetividad de cada individuo, sin embargo, llegan a hacer parte de las creencias colectivas, es decir, cada experiencia vivida y encarnada individualmente es exteriorizada, y así, adquiere valor para una comunidad que la encuentra verdadera y portadora de significado.

En los performances rituales el cuerpo, como portador del conocimiento, se ubica en una posición central. Movimientos, acciones, comportamientos, gestos – “vastos repertorios de reservas nemónicas” (Leda 2003) – que realizaron los maestros y maestras sirvieron de guía para quienes, desde la falta de experiencia o el desconocimiento, participamos del performance. Así, tanto expertos como personas sin el conocimiento suficiente, pueden de igual forma compartir en un mismo ritual, pues, el cuerpo de quien lidera actúa también como agente de enseñanza.

El performance ritual que surge en medio de una práctica musical en el Pacífico colombiano no se asemeja a un edificio impenetrable, al contrario, abre puertas y caminos para quienes, desde el interés personal, desean aprender sobre la cosmovisión de sus comunidades.

Un aspecto que me llamó la atención durante el performance que compartimos con maestros y maestras fue la postura y actitud de oración que expresaban con sus cuerpos. Durante muchos momentos, los maestros y maestras cerraban sus ojos, miraban hacia arriba, se abrazaban, y realizaban gestos que se asemejan a los momentos de adoración que se experimentan durante rituales religiosos o espirituales.

Aún sin el propósito específico de adorar a los santos, o de conversar con los ancestros, el performance conduce a momentos trascendentales de conexión con dimensiones espirituales. El cuerpo y espíritu de quienes participan se entrega por completo a un momento de profundidad emocional, de catarsis, de encuentro, así se construye una comunicación con seres que habitan otros planos de realidad.

Los performances rituales hacen parte del día a día de las comunidades del Pacífico colombiano. Ya sea que se trate de celebraciones religiosas, fiestas, rituales fúnebres, o cualquier otro tipo de performance, los individuos permanecen en comunicación constante con seres espirituales. Esto, al igual que en otros lugares donde también hay una marcada influencia de la herencia

africana, nos refleja la necesidad de una “complementariedad cósmica” (Leda 2003), un estilo de vida que transita entre el plano terrenal y espiritual.

Em quase todas as religiões africanas os espíritos dos principais ancestrados, quando venerados através do transe, voltam à terra para dividir sua sabedoria com seu povo. Nessas culturas, os rituais acontecem em arenas, procissões ou de ambas as formas, complementarmente. Nesses espaços, devotos tocam tambores, dançam e cantam em honra aos deuses e ancestrados⁷⁰ (Ligiéro 2011: 135).

Durante los performances rituales que ocurren en el Pacífico colombiano, se interpretan tambores, se baila y canta en honor a Dios, a los santos y demás espíritus. De esta forma, la música construye un puente que permite la comunicación entre el plano físico y el espiritual. Así, Dios, los santos y los ancestros participan de la vida en la comunidad, su sabiduría es transferida y se hacen presentes a través del transe al que conduce el performance.

Estudiar las artes performáticas abre una perspectiva hacia un nuevo saber, un saber que es incorporado, que muta y se adecua en cada nuevo contexto, el performance es un organismo vivo que porta y transmite información, es un canal de comunicación mediado por el cuerpo y la voz.

En la actualidad, diferentes investigadores han tomado al performance como materia de estudio; esto, no sólo por el conocimiento que encierra su práctica, sino también, con la intención de validar un saber que ha quedado por fuera de las instituciones académicas.

Como ha sido discutido anteriormente, instituciones académicas han desvirtuado y desconocido durante décadas a las formas de saber que no se materializan a través de las palabras escritas. Sin registros materiales, diversas epistemologías pertenecientes a comunidades alrededor del mundo, no han logrado llegar a posicionarse en las esferas de poder de la sociedad, lo que conduce al aniquilamiento de formas de pensar y sus individuos. “Subjugated knowledges have been erased because they are illegible; they exist, by and large,

⁷⁰ En casi todas las religiones africanas, los espíritus de los principales ancestros, cuando son venerados a través del transe, regresan a la tierra para compartir su sabiduría con su pueblo. En estas culturas, los rituales tienen lugar en arenas, procesiones o de ambas maneras, complementarmente. En estos espacios, los devotos tocan los tambores, bailan y cantan en honor a dioses y ancestros (Traducción de la investigadora).

as active bodies of meaning, outside of books, eluding the forces of inscription that would make them legible, and thereby legitimate” (Conquergood 2002: 146).

Este ha sido el caso de los performances. Saberes transportados y expresados con el cuerpo y la voz no han sido visibilizados dentro de la estructura de conocimiento impuesta desde el mundo occidental.

What gets squeezed out by this epistemic violence is the whole realm of complex, finely nuanced meaning that is embodied, tacit, intoned, gestured, improvised, coexperienced, covert—and all the more deeply meaningful because of its refusal to be spelled out. Dominant epistemologies that link knowing with seeing are not attuned to meanings that are masked, camouflaged, indirect, embedded, or hidden in context. The visual/verbal bias of Western regimes of knowledge blinds researchers to meanings that are expressed forcefully through intonation, silence, body tension, arched eyebrows, blank stares, and other protective arts of disguise and secrecy—what de Certeau called “the elocutionary experience of a fugitive communication” (Conquergood 2002: 146)

Esta violencia epistémica de la que habla Conquergood (2002), vinculada específicamente a los conocimientos incorporados, dialoga con el concepto propuesto por De Sousa Santos de “epistemicidio” (2007), consolidado en lo que él denomina la “superioridade abstrata do conhecimento científico⁷¹” (2007: 90).

Ambos investigadores cuestionan la invalidez que han tenido los saberes que se vinculan al cuerpo, a la oralidad y a otras formas diferentes a las legitimadas por el pensamiento occidental, claramente, el performance ha sido una de estas.

En las prácticas culturales del Pacífico colombiano, y en especial en performances vinculados a la música tradicional, las explicaciones y señales de lo que se debe hacer, en qué momento y de qué forma son expuestas en su totalidad por el cuerpo. La entonación, los silencios, la tensión o relajación corporal, las cejas arqueadas, las miradas, las sonrisas, cada uno de estos gestos comunica efectivamente mensajes que son comprendidos durante la realización de un performance y que, a su vez, marcan las pautas para los performances siguientes.

Con los estudios del performance se busca que saberes alternativos, intangibles, vinculados a los cuerpos de los individuos, puedan establecer un diálogo legítimo con los métodos científicos; así, no sólo se podrá expandir el

⁷¹ Superioridad abstracta del conocimiento científico (Traducción de la investigadora).

conocimiento, sino que también se le dará participación a individuos y comunidades que han permanecido ocultas bajo el pensamiento hegemónico.

The hegemony of textualism needs to be exposed and undermined. Transcription is not a transparent or politically innocent model for conceptualizing or engaging the world. The root metaphor of the text underpins the supremacy of Western knowledge systems by erasing the vast realm of human knowledge and meaningful action that is unlettered (Conquergood 2002: 147).

El reto de los investigadores será expandir la visión hacia un conocimiento que sea inclusivo y democrático, en el que diferentes actores, realidades, perspectivas, esto es, universos, puedan nutrirse y fortalecerse desde el conocimiento y la sensibilidad del otro. Para esto, deberán explorarse nuevas metodologías de estudio que se adapten de manera orgánica a cada contexto y se adecuen a cada situación en particular.

Estas metodologías deben posicionar al cuerpo y la voz en el centro de atención, pues, la gestualidad y la oralidad son los mecanismos de transferencia de información durante la realización del performance.

Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance. Como tal esse corpo/corpus não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa o ato reencenado. Daí a importância de ressaltarmos nas tradições performáticas sua natureza meta-constitutiva, nas quais o fazer não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente. O corpo, nessas tradições, não é, portanto, apenas a extensão de um saber reapresentado, e nem arquivo de uma cristalização estática. Ele é, sim, local de um saber em contínuo movimento de recriação formal, remissão e transformações perenes do *corpus* cultural⁷² (Leda, 2003: 78).

⁷² En las culturas predominantemente orales y gestuales, como las africanas e indígenas, por ejemplo, el cuerpo es, por excelencia, el lugar de la memoria, el cuerpo en performance, el cuerpo que es performance. Como tal, este cuerpo/*corpus* no sólo repite un hábito, sino que también instituye, interpreta y revisa el acto recreado. De ahí la importancia de destacar en las tradiciones performáticas su carácter metaconstitutivo, en el que el hacer no elude el acto de reflexión; el contenido se imbrica en la forma, la memoria se escribe en el cuerpo, que la registra, transmite y modifica dinámicamente. El cuerpo, en estas tradiciones, no es, por tanto, sólo la extensión de un conocimiento re-presentado, ni el archivo de una cristalización estática. Es, más bien, el lugar de un conocimiento en continuo movimiento de recreación formal, remisión y transformaciones perennes del *corpus* cultural (Traducción de la investigadora).

En el Pacífico colombiano el cuerpo se imbrica dentro de una red de informaciones que se entrelazan unas con otras: saberes relacionados a la música se conectan con los conocimientos vinculados al ecosistema; los conocimientos sobre el ecosistema conducen a saberes sobre botánica; los saberes sobre botánica se vinculan a las tradiciones rituales; y así, hasta formar una unidad epistémica total.

Durante el momento del performance, el cuerpo, dueño de esos saberes y memorias, conduce no sólo a una repetición de sus hábitos, sino que invita a indagar y reflexionar en torno a estos, mientras se representan, se reconstruyen y transforman. Así, el cuerpo no es un archivo con saberes e informaciones cristalizadas, sino un mediador, un canal de comunicación entre las memorias y el momento presente de su representación.

Por su carácter efímero y por ser un saber que está en constante movimiento, el estudio del performance representa un desafío para su abordaje desde el campo de la investigación académica. Una herramienta metodológica que, sin duda traerá significativos aportes, es el contacto personal y la participación activa del investigador dentro del performance que será estudiado. Esto es, involucrar su propio cuerpo, sentir, aprender, acercarse al otro y a sus memorias. "Proximity, not objectivity, becomes an epistemological point of departure and return" (Conquergood 2002: 149).

Un acercamiento respetuoso hacia el otro, sensible y delicado, puede abrir la puerta a un conocimiento que habita en el interior de los individuos, nos puede permitir encontrarnos con universos complejos y distantes. Impresionarme por la realidad del otro sólo se logrará a través de la proximidad y mi sensibilidad hacia su existencia.

Las prácticas performáticas del Pacífico colombiano encierran una cantidad de significados trascendentales para las comunidades y sus individuos. Esto exige del investigador tener tacto suficiente para poder ser invitado y participar sin generar la sensación de invadir un espacio. Aún más, cuando se trabaja con comunidades vulnerables y que viven sumergidas en situaciones sociales complejas.

El estudio del performance, pese a ser ignorado por el universo académico durante décadas, poco a poco se ha ido posicionando y ha ganado visibilidad.

Esto, gracias a investigadores que han indagado en torno a los saberes que habitan en el cuerpo y la voz.

En esa búsqueda reflexiva que nos aproxima a los saberes ágrafos que dependen del momento presente de su representación, esto es, los performances en sus más variadas modalidades, un aspecto que exige detenimiento es la voz.

Para Zumthor “a voz, em sua qualidade de emanção do corpo, é um motor essencial da energia coletiva⁷³” (2002: 63). Como recién lo discutimos, la oralidad, para las comunidades donde la escritura no prevalece como herramienta de registro de memorias, significa un canal de comunicación que transmite, enseña y recrea saberes.

Leda (2003), a partir de un estudio sobre diferentes performances de influencia afro en Brasil, como por ejemplo los Congados y el Candomblé Bahiano⁷⁴, propone el concepto de ‘oralitura’ para referirse al rol que desempeña la voz en tradiciones ágrafas.

A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominarei oralitura. [...] O significante oralitura, da forma como apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos vôlejos do corpo⁷⁵. (Leda, 2003: 76-77)

Este concepto de ‘oralitura’ no solamente se refiere a saberes transmitidos de manera verbal, sino a todo el amplio repertorio cultural que se plasma y se recrea a través de gestos, movimientos corporales y la voz.

⁷³ La voz, con su cualidad de emanar del cuerpo, es un motor esencial de la energía colectiva (Traducción de la investigadora).

⁷⁴ Más información en Leda (2013); (2003)

⁷⁵ Estos gestos, estas inscripciones y palimpsestos performativos, escritos por la voz y el cuerpo, los llamaré oralitura. [...] El significante oralitura, del modo en que lo presento, no nos remite unívocamente al repertorio de formas y procedimientos culturales de la tradición verbal, sino específicamente, a lo que en su desempeño indica la presencia de una huella residual, estilística, mnemónica, culturalmente constitutiva, inscrita en la escritura del cuerpo en movimiento y en la vocalidad. Como un trazo cinético, esta huella inscribe conocimientos, valores, conceptos, visiones del mundo y estilos. La oralitura es del ámbito del performance, su ancla; una grafía, un lenguaje ya sea dibujado en la letra performativa de la palabra o en los vaivenes del cuerpo (Traducción de la investigadora).

En el Pacífico colombiano ese repertorio cultural es bastante amplio y va más allá de las celebraciones rituales o fiestas de la comunidad en las que está presente la música. Acciones emprendidas por individuos podrían pensarse también como 'oralituras', por ejemplo: las actividades de pesca, el momento de siembra y recolección, el navegar por los ríos y mares, la caza, el corte de árboles, entre otra serie de actividades cotidianas que expresan las memorias pertenecientes a un lugar específico.

Cada una de esas actividades exponen un saber que está impreso en el cuerpo y en la voz, 'oralituras' que se localizan y se manifiestan en un territorio puntual. Esto, nos conduce a reflexionar sobre ¿en qué momento inicia y en qué momento termina un performace?

Pensar en un performance en el Pacífico colombiano, significa abarcar una amplia constelación de acciones y objetos: cantos, actuaciones, danzas, instrumentos musicales, vestuarios, adornos, entre otros.

Si nos regresamos al relato de campo que presenté al inicio de esta sección, se podría decir que el performance no se limitó únicamente al momento en el que se dio paso a la música. Fueron una serie de acontecimientos previos y posteriores que también hicieron parte: la preparación de los alimentos a cargo de las maestras, la organización de los instrumentos, los momentos de conversación con refranes y décimas, el viaje por el río. Es decir que el momento performance tuvo unos 'preliminares' y un 'cierre'.

El performance es construido gracias a una serie de acciones, es un flujo continuo de intercambios de saberes, que, en algunas ocasiones, resulta difícil limitar a un fragmento temporal específico.

Después de terminar nuestro encuentro con los maestros y maestras, después de experimentar sensaciones profundas de agradecimiento, tomamos la lancha y regresamos por el río. El movimiento y el sonido del agua, fue una especie de réplica metafórica de lo que había pasado durante el día.

Es decir que, aunque el momento que esperábamos, - el performance - sería cuando todos estuviéramos tocando juntos, los 'preliminares' y el 'cierre' fueron determinantes para que este transcurriera con éxito.

Los 'preliminares' nos prepararon tanto física como emocionalmente para lo que vendría, nos condujeron a estados de alegría y comunión previos al performance. Mientras que el 'cierre' calmó paulatinamente la sensación de

éxtasis colectivo que habíamos vivido, dejando en cada uno de los participantes el sentimiento de agradecimiento y unión grupal.

Mis comportamientos y reacciones estuvieron mediadas por los cuerpos de maestros y maestras quienes, desde el hacer, transmitieron sus saberes a quienes participábamos. En ese sentido, el performance es la exteriorización de conocimientos incorporados aprendidos socialmente (Taylor 2003), es un saber dinámico en permanente transformación, se modifica de acuerdo a las subjetividades de cada individuo y está en constante adaptación de acuerdo al contexto. Por esto, el performance es un organismo vivo, se transmite gracias al cuerpo y a la voz, es una forma de ser y de interactuar con el mundo que nos rodea.

Las representaciones del cuerpo y los saberes acerca del cuerpo son tributarios de un estado social, de una visión del mundo y, dentro de esta última, de una definición de la persona. El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo. (Le Breton, 2002: 13)

Analizar la música y los performances que se crean en torno a esta, permite acercarnos a la visión de mundo que tienen las comunidades del Pacífico colombiano, a sus individuos. La música tradicional es un componente dinámico que trasciende a la sociedad, dialoga con el ser, los fortalece y los conecta con dimensiones espirituales.

Cada uno de los elementos que se vinculan a las músicas tradicionales del Pacífico – tangibles e intangibles – forman la esencia de una práctica musical que ha sido transmitida y preservada a lo largo de los años gracias al cuerpo y la voz. Hoy en día, estas músicas y las manifestaciones que en torno a esta se entretajan han sido declaradas Patrimonio Intangible de la Humanidad.

Este proceso de patrimonialización ha provocado una cadena de replanteamientos sobre la manifestación musical, trayendo como consecuencia acciones que están encaminadas al fortalecimiento de la música y sus portadores, sin embargo, en muchas ocasiones estas medidas de preservación han ido en detrimento del proceso orgánico de la manifestación y del simbolismo que esta carga.

IV CAPÍTULO
MÚSICA, MEMORIA Y PATRIMONIO

4 Músicas de Marimba y Cantos Tradicionales del Pacífico sur Colombiano

4.1 Proceso de patrimonialización

Las músicas tradicionales del Pacífico colombiano cubren un amplio espectro: celebraciones, rituales, creencias, saberes y seres. Estos elementos, tangibles e intangibles, conforman un todo diverso que se sustenta sobre la práctica musical.

Esta compleja red de interconexiones ha sido declarada Patrimonio Inmaterial de la Humanidad en el año 2010 con el nombre de 'Músicas de Marimba y Cantos Tradicionales del Pacífico sur Colombiano'. Con la declaración se condujo al planteamiento de reflexiones, propuestas de trabajo, medidas y acciones que estuvieran enfocadas a fortalecer los procesos de salvaguardia, preservación y transmisión de las músicas tradicionales del Pacífico sur colombiano.

Sin embargo, después de 11 años de la declaratoria, se hace necesario reflexionar en torno a cada una de estas medidas y acciones: de qué forma han contribuido o no al desarrollo de la práctica, respetando la esencia de la música tradicional y sus procesos orgánicos de preservación.

En el año 2010 el Ministerio de Cultura de Colombia postuló ante la UNESCO a las 'Músicas de Marimba y Cantos Tradicionales del Pacífico sur Colombiano' con el propósito de que fueran incluidas dentro de la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Anterior a este momento y, gracias al trabajo del Grupo Gestor, conformado por representantes de las comunidades, investigadores e instituciones gubernamentales, se redactó el documento de Plan Especial de Salvaguardia (PES) como requerimiento obligatorio del proceso de postulación.

En dicho documento, entre varios otros puntos, se presenta el objetivo general del PES:

Recuperar y fortalecer la función social de las músicas de marimba y de los cantos tradicionales en las comunidades del Pacífico sur de Colombia como factor de desarrollo simbólico y material, mediante su conocimiento, práctica y

disfrute, a partir de la valoración de lo propio como manifestación identitaria (PES 2010: 28).

De este objetivo destaco el reconocimiento de la práctica musical desde su 'función social', es decir, las músicas tradicionales juegan un rol fundamental en el desarrollo de las comunidades. Aquí, no sólo se está reconociendo la música desde sus cualidades estéticas y riqueza sonora, sino que, posiciona a las Músicas de Marimba y a los Cantos Tradicionales como un componente indispensable para la sociedad.

Debido a este reconocimiento, los usos y funciones de la música: rituales, celebraciones, esparcimiento; así como cada una de las personas que se vinculan a la práctica: maestros, maestras, constructores – los portadores de la tradición –también están siendo reconocidos, su labor y la importancia de su quehacer para el correcto desarrollo de las comunidades.

Sin embargo, y pese a valiosos esfuerzos realizados por instituciones gubernamentales y la comunidad, aún es necesario analizar, a la luz de la práctica musical, las medidas tomadas que no se ajustan a las exigencias y particularidades de esta.

Para iniciar esta discusión partiré de quienes, desde una perspectiva personal, son la figura protagónica de la manifestación musical: las 'autoridades' (Aubert 2007), los maestros y las maestras, "one could say that in music as in all art, tradition implies the presence of an authority guaranteeing the persistence of pre-existing norms" (Id. 20).

En una tradición musical en la que prevalecen los procesos de transmisión orales, miméticos y corporales, el rol desempeñado por las autoridades es crucial para que los conocimientos puedan ser transmitidos de manera intergeneracional y logren persistir en la actualidad pese a la imperante sociedad globalizada.

Cada una de las epistemologías o saberes locales discutidos en los capítulos anteriores han sobrevivido gracias a procesos de transmisión oral liderados por los maestros y maestras. La práctica musical sigue un patrón de normas preestablecidas que necesitan ser enseñadas y aprendidas para poder permanecer en el tiempo.

Pero en este punto es donde justamente surge una amenaza para la práctica.

Hoy en día, gracias a los procesos de patrimonialización, la práctica musical ha llegado a escenarios fuera de sus territorios. A esto, se le suma el hecho de que personas externas a la práctica, sin el conocimiento y la sensibilidad necesarias, transmiten mensajes que en muchos casos tergiversan la información real. “But, when the internal authority which assured respect for the norms – particularly if religious – starts to decrease and disappear, it can be replenished by an authority that is external to the ethnic or artistic group in question” (Aubert 2007: 20).

Con la desaparición de los maestros y maestras la práctica estaría en peligro. La complejidad de los rituales y celebraciones, los objetos y su simbolismo, los cantos, toques, instrumentos, entre otros componentes de la tradición, podrían ser diseminados incorrectamente y la práctica podría verse transformada.

Así, la subsistencia de la práctica depende de la transmisión de conocimientos que realizan las autoridades, los “actos de transferencia” (Connerton 1989; Taylor 2008).

“Acts of transfer” transmit information, cultural memory, and collective identity from one generation or group to another through reiterated behaviors. That is to say that knowledge, albeit created, stored, and communicated through the embodied practice of individuals, nonetheless exceeds the limits of the individual body. It can be transferred to others. While no gestures are performed exactly the same way twice, this does not mean that people do not perform them again and again, often conveying what onlookers imagine is a supposedly stable meaning (Taylor, 2008: 92).

Los comportamientos reiterados realizados por maestros y maestras han permitido que la tradición continúe en la actualidad. Sus cuerpos se trascienden a sí mismos y logran transferir saberes y comportamientos a otros cuerpos, se convierten en transmisores de una tradición que ha dependido única y exclusivamente del momento vivo de su realización para su preservación.

A pesar de que cada momento en el que la manifestación musical adquiere vida es único, es decir, no encaja dentro de modelos rígidos de representación; existen ‘normas’ preestablecidas que deben seguirse, patrones

de comportamiento que son imitados y repetidos en cada uno de los rituales o celebraciones.

Así, los cuerpos de maestros y maestras – autoridades – se convierten en la base fundamental sobre la que se consolida la práctica cultural, ellos y ellas incorporan un conocimiento que heredaron de sus antepasados, lo replican en el presente y garantizan su preservación en el futuro.

Posterior a la declaratoria del 2010 han surgido nuevos actores. Cada vez más, personas ajenas a la tradición se han ido acercando paulatinamente a las músicas tradicionales, han llegado al territorio y se han interesado en aprender sobre la práctica cultural.

Muchas de estas personas lo hacen con el respeto y sensibilidad que se requiere para comprender la profundidad y el simbolismo de la práctica. Otras, se acercan a las músicas tradicionales con intereses monetarios, extrayendo conocimientos de manera superficial y diseminando en contextos lejanos al territorio informaciones que, en muchas ocasiones, no corresponden a la realidad. Esto representa no sólo un peligro para la existencia de la práctica cultural, sino que puede llegar a ser banalizada y tratada como un producto para comercializar.

The dissemination of new authorities in a social group means the dissemination of new social values and the transformation of cultural practices. [...] a fact that brings the consequence of changing and homogenizing the musical practice. (Graeff 2014: 15)

Estas nuevas autoridades pueden llegar a transformar los valores y las prácticas, y también, eventualmente, podrían ir en detrimento de la riqueza cultural y homogeneizar una tradición que por naturaleza es variable, creando modelos estandarizados de repertorios musicales, celebraciones, danzas y rituales.

Otra compleja problemática que surge con la aparición de las nuevas autoridades es el traslado de la práctica cultural a nuevos contextos distantes del territorio.

Las músicas tradicionales del Pacífico colombiano y el espacio físico al que pertenecen se han mantenido en una relación de interdependencia, una

simbiosis armónica en la que territorio y tradición se nutren y retroalimentan permanentemente.

De igual manera, cada uno de los componentes que hacen parte de la práctica cultural resultan difíciles de comprender cuando se presentan descontextualizados, corriendo el riesgo de ser banalizados.

Dances, rituals, songs, and other types of performance that require human bodies, energy, virtuosity, and intentionality cannot be objectified and locked away. They are always *in situ*; their meanings come from the context in which the actions take place. They cannot be moved without a thorough recontextualization (Taylor 2008: 94).

Las prácticas que requieren de cuerpos y lugares para ser recreadas, al momento de ser trasladadas necesitan procesos de recontextualización, es decir, cada uno de sus componentes: significados, símbolos, funciones, estructuras y objetos necesitan ser traducidos a los nuevos espectadores, así, se logrará un acercamiento real a la práctica cultural.

Una recontextualización cuidadosa no siempre es posible. Las músicas tradicionales del Pacífico colombiano han sido transportadas a diferentes escenarios como: festivales de música en diferentes ciudades de Colombia y en el exterior; sus repertorios han pasado a formar parte de la industria musical; algunas agrupaciones tienen como principal objetivo posicionarse en el mercado.

Aunque cada uno de estos nuevos escenarios representa, en muchos casos, visibilidad para la práctica cultural y conllevan al surgimiento de proyectos novedosos y creativos; también pueden llegar a convertirse en una amenaza cuando no se abordan con el cuidado y conocimiento necesario.

Regarding the material and the intangible usages of culture, ownership develops new implications when living heritage is used as a commodity within organized and public presentations of traditional performing arts. Festivals, events, and spectacles all over the world, which are attended live and can be seen in YouTube and different kinds of social media, have increased in number and also in local importance. The visual and audible senses of traditional performing arts are gaining increased space worldwide. Nevertheless, an unanswered question remains: is cultural heritage benefit from this development? (Pinto 2018: 102)

Diferentes prácticas culturales alrededor de mundo que han sido declaradas patrimonio intangible de la humanidad se enfrentan a la dicotomía

entre tradición versus modernidad. En la actualidad, la globalización, la velocidad en la que se transmite la información, las redes sociales, el carácter público de los acontecimientos, ha transformado vertiginosamente el desarrollo de las prácticas culturales.

Pinto (2018) se interroga sobre hasta qué punto puede ser beneficioso para la práctica cultural el hecho de llegar a diferentes espacios alrededor del mundo.

Un aspecto que claramente se verá transformado con la expansión de la práctica a diferentes escenarios es, justamente, la 'función social' de las músicas del Pacífico colombiano. Pese a ser el objetivo principal propuesto por el PES (2010), con la apertura de la práctica a diferentes escenarios se podría ir en contravía del plan de salvaguardia trazado.

En este punto, traigo de nuevo la figura de la autoridad. Resulta imposible frenar la circulación de información que transita velozmente alrededor del mundo, sin embargo, los maestros y maestras, quienes son portadores de saberes y conocimientos ancestrales, recrean en su día a día la función social de la práctica cultural. Sus intereses no están orientados hacia la búsqueda de reconocimiento externo, sino que, el patrimonio intangible del que han sido merecedores es parte de su cotidianidad.

Así, una medida que puede ayudar a contrarrestar la difusión de la práctica cultural de manera descontextualizada será el fortalecimiento y protección de las autoridades en sus territorios.

En el Pacífico colombiano, así como en algunos otros lugares del mundo, los maestros y maestras portadores de la tradición, no cuentan con herramientas suficientes que les permitan transmitir sus saberes en óptimas condiciones. En muchas ocasiones, su labor no tiene el reconocimiento que merece ante las instituciones gubernamentales, por esto, se ven enfrentados a complejas situaciones económicas; no cuentan con los materiales necesarios para transmitir sus saberes (instrumentos musicales); sus viviendas – lugares donde generalmente realizan la práctica cultural –, se encuentran en deplorables condiciones; no tienen los recursos económicos para adquirir las herramientas de construcción de los instrumentos, entre otra serie de dificultades que no contribuyen a la transmisión de sus saberes.

Durante la realización del trabajo de campo ocurrió un acontecimiento en particular que me hizo reflexionar sobre la precariedad en la que viven maestros y maestras, y hasta qué punto esto afecta a los procesos de preservación y transmisión de la práctica cultural.

Hoy estuve en la casa del maestro Pacho. Como de costumbre conversamos bastante, recibí clases, tomé fotografías y compartimos bastantes horas. Pero hoy sucedió algo diferente, sufrí un accidente en su casa. Después de haber tocado por un largo rato, quería hacer un registro en el fondo de su casa, al lado del fogón, pues tenía unos guasás que estaba ahumando. Mientras registraba su explicación sobre la construcción de los guasás, me fui acercando a unas tablas del piso de la casa que no estaban en buenas condiciones, el maestro me comenzó a decir: “ahí no Ximenita, ahí no Ximenita” pero yo ya estaba en medio de unas tablas podridas. En un instante las tablas de la casa se quebraron y como es de palafito yo me fui para abajo. Quedé debajo de la casa, caí de pie sobre tierra húmeda, habían muchos cangrejos a mi alrededor y yo sentía mucho ardor en mi cuerpo.

Al caer quedé paralizada y no atinaba a salir de ese lugar. Alcides, el señor que siempre me acompaña y maneja la lancha fue a buscarme y me dio la mano para ayudarme. Yo tenía la cámara colgada de mi cuello, vi que por el impacto se había salido la batería entonces la levanté del barro. Mi cuerpo estaba lleno de pequeños pedazos de madera podrida y húmeda, y no podía ver bien las heridas. De nuevo subí a la casa y lo primero que noté fue la tristeza del maestro, estaba profundamente avergonzado. Me trajo agua (agua de lluvia) para limpiar mi cuerpo y comenzamos a ver las heridas. Tenía raspones superficiales provocados por la madera podrida, me ardían mucho, estaban muy rojos y en algunos lugares con sangre. Me raspé ambos brazos, el abdomen y las manos. Sentí dolor en el hombro pero lo podía seguir moviendo así que no le presté atención. En mi maleta yo llevaba un líquido a base de hiervas que Maye me había dado, en realidad es un repelente, pero el maestro y Alcides me dijeron que como eran hiervas únicamente me lo podía aplicar en las heridas. Me lo apliqué y fue mucho peor, el ardor fue insoportable. El maestro encontró en medio de sus cosas un frasco de isodine, me fijé en su fecha de vencimiento y aún lo podía utilizar, así que me lo apliqué. Poco a poco me fue calmando. El hombro seguía doliendo cada vez más, pero no le presté atención.

La reacción del maestro me impactó, sacó un cigarrillo y se fue a su taller a fumar. Estaba muy triste y muy apenado. Yo apagué mis cámaras y me senté a conversar con él. Intenté decirle que no se sintiera mal, que no había sido su culpa, pero nada sirvió. Él estaba profundamente triste, me decía que se sentía muy avergonzado, que a él le da susto recibir personas en su casa precisamente por eso, por las condiciones en las que vive, porque le da miedo que alguien sufra un accidente. Me dijo que uno de sus mayores anhelos es poder mejorar la infraestructura de su casa, como en la época en la que vivía su padre junto con sus hermanos. Sus ojos estaban profundamente tristes y el siguió muy avergonzado. Después de un rato largo de conversar, intenté cambiar el tema de la conversación y me comenzó a hablar de sirenas, duendes, peces y la tunda. Logró animarse un poco. Al rato llegó su hermano, el maestro Genaro, le contó lo que había pasado, y nos pusimos a tocar los tres.

Cuando ya eran alrededor de las cinco de la tarde nos fuimos Alcides y yo, mi hombro cada vez dolía más⁷⁶. (Nota de campo, 15.03.2019)

Este accidente relatado me hizo reflexionar sobre algunos aspectos. En primer lugar, son lamentables las condiciones de vida que enfrentan muchos maestros y maestras en el Pacífico colombiano.

La casa del maestro Pacho no cuenta con sistema de electricidad ni acueducto, sin embargo, el problema aún más preocupante es la infraestructura. La casa de palafito⁷⁷ tiene sus maderas deterioradas por la humedad y antigüedad, el maestro y su familia saben de qué forma caminar y por donde se puede pasar, pero quienes llegamos de otros lugares podemos estar en riesgo si no se está atento. Estas deplorables condiciones no son coherentes con el trabajo que él ha emprendido a lo largo de su vida.

En segundo lugar, esta condición de vida afecta directamente a los procesos de transmisión y salvaguardia de la práctica cultural. El maestro Pacho generalmente permanece en el interior de su casa, alejado del ruido de Guapi. Para cualquier persona, sea del Pacífico o de otros lugares, que quiera aprender con él y su familia sobre la práctica cultural y específicamente sobre las músicas tradicionales debe, obligatoriamente, visitarlo en su casa. Pero debido a la pésima infraestructura, el maestro prefiere en muchas ocasiones no recibir a las personas y así evitar algún accidente.

El maestro Pacho y su familia son una referencia fundamental cuando se trata de las músicas de marimba, sin embargo, sus conocimientos permanecen aislados en el interior de su casa, esto representa un obstáculo para la transmisión y los procesos de enseñanza.

Así, la casa del maestro recrea no sólo un espacio físico sino un espacio simbólico en el que confluyen saberes, memorias, ancestros, humanos, no-humanos y música. Al mismo tiempo, la materialidad de la casa nos presenta un

⁷⁶ La situación con mi hombro se complicó un poco, pero el pequeño hospital de Guapi no tiene los equipos ni el personal adecuado para haberme realizado una radiografía. La única opción era regresar a Cali y terminar el trabajo de campo. Decidí quedarme, ver cómo iba evolucionando para tomar una decisión. Maye, quien sabe de remedios naturales me realizó masajes con hiervas todas las noches, y después del masaje quemaba una especie de tabaco justo sobre mi hombro, el humo del tabaco me producía una sensación de calor y bienestar. Tuve que inmovilizar mi hombro, amarrándolo con una tela, durante algunos días sentí mucho dolor y no lo podía mover. Poco a poco fui mejorando. Cuando regresé a Cali ya me sentía mucho mejor.

⁷⁷ En el primer capítulo – Encuentros – describo la casa del maestro.

espacio físico tangible, palpable, que, al no estar en óptimas condiciones, interfiere negativamente en la preservación y transmisión la práctica.

Este aspecto nos remite a la interdependencia que existe entre la materialidad y la inmaterialidad, el carácter tangible e intangible de la práctica.

Aunque las 'Músicas de Marimba y Cantos Tradicionales del Pacífico sur Colombiano' fueron declaradas Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, es clara la dependencia que existe con el carácter material de la práctica.

No solamente las casas de los maestros constituyen ese carácter material que, sin duda, es crucial para la práctica cultural; también, los instrumentos musicales, las imágenes de santos, utensilios de veneración, vestuarios, y demás objetos son esenciales para la representación.

Pero, ¿al hablar de dimensión intangible a qué específicamente nos estamos refiriendo?

4.2 Saberes Vs. Objetos

Tras años de discusión, finalmente en el 2003, la UNESCO crea la "Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Intangible". Este acontecimiento abrió camino a una nueva discusión en torno a las prácticas culturales, el significado y valor de lo inmaterial y su importancia para el desarrollo de las sociedades.

La UNESCO (2003) define:

Se entiende por "patrimonio cultural inmaterial" los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de

respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.⁷⁸

En esta definición propuesta por la UNESCO se ubican dentro de un mismo diálogo tanto elementos intangibles como tangibles: usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas por un lado, y por el otro, instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales.

Así, se reconoce el vínculo que existe entre el aspecto intangible y el tangible, una estrecha relación de reciprocidad, de necesidad mutua. Cada uno de los conocimientos y saberes – intangibles – de la práctica, solo pueden tornarse reales a través de objetos y herramientas – tangibles. Al mismo tiempo, los objetos materiales sólo pueden ser reconocidos como patrimonio tangible por el valor que adquieren para una sociedad determinada. “Objects, places, sites, landscapes, and the so-called tangible cultural heritage only become heritage when they are assigned with cultural values –which are intangible” (Graeff 2014: 5).

Así, los límites existentes entre uno y otro – tangible e intangible – cada vez se desdibujan más, pues no existe patrimonio tangible que carezca de valor y no es posible la existencia del patrimonio intangible sin la presencia de objetos materiales.

Ahora, una vez reconocido el valor de lo intangible la tarea consiste en crear mecanismos de preservación que se adecuen a cada una de las exigencias de estas prácticas culturales, pues, nos estamos remitiendo a un universo abstracto, algo transitorio, fugaz, que no se materializa en productos durables (Fonseca 2003).

Desde 1972, con la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Material⁷⁹ se otorga reconocimiento y valor a los objetos materiales – ‘productos durables’. Así, se da marcha a un momento histórico en el que monumentos, conjuntos, lugares, monumentos naturales, formaciones

⁷⁸ Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, UNESCO, París, 2003. Más información en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (Recuperado el 27.04.2021).

⁷⁹ Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural, UNESCO, París, 1972. Más información en: <https://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>. (Recuperado el 28.04.2021)

geológicas y lugares naturales adquieren valor universal (UNESCO, 1972) y deben ser preservados.

Para esto se inicia un trabajo articulado entre diferentes países del mundo que procuran crear medidas y acciones apropiadas para la preservación de dicho patrimonio. Sin embargo, aquello que ha perdurado de manera intangible en la humanidad aún no alcanzaba el reconocimiento necesario para trabajar en pro de su protección.

Esta situación revela un panorama que ha prevalecido a lo largo de la historia en el que sólo aquello que se materializa ha sido merecedor de reconocimiento mientras que, aquello que permanece en la memoria carece de valor por no haber sido de alguna forma registrado o materializado. Parece que sólo la historia que se ha escrito y archivado es verdadera; a diferencia de la historia de pueblos que ha perdurado en los cuerpos y memorias, esta parece ser efímera e incluso ha permanecido invisibilizada.

En el mundo occidental desarrollado – países del norte – se encuentra un elevado porcentaje de obras materiales que han sido patrimonializadas: catedrales, templos, edificaciones, entre otras (Agakawa and Smith 2009; Bouchenaki 2003; Graeff 2014; Taylor 2008). Las prácticas culturales de países subdesarrollados – sur -, a diferencia, han permanecido sin reconocimiento por tratarse, en muchas ocasiones, de saberes y conocimientos que no han sido registrados o materializados, perduran gracias a la oralidad y a las memorias colectivas.

Some in UNESCO argued that some societies do not have buildings they want to preserve – no Taj Mahals or Auschwitzes or cathedrals – and thus world heritage sites have been disproportionately located in the “First World”. These are signs of cultural power and capital, but underrepresented communities have defining practices and traditions that need crediting and safeguarding. Some are disappearing, while others are changing drastically. Without UNESCO’s development of a Convention to Safeguard Intangible Cultural Heritage, communities of practice could not make claims for recognition and support (Taylor 2008: 91).

Más allá de tratarse de una situación elitista de los países dominantes del “Primer Mundo”, las prácticas culturales intangibles, durante un largo tiempo, no gozaron de reconocimiento por parte de organizaciones como la UNESCO; esto se tradujo en falta de apoyo para desarrollar mecanismos que brindaran

herramientas para la preservación, así, algunas prácticas que se encontraban frágiles pudieron llegar a desaparecer o transformarse en sus modelos y estructuras.

Gracias a la Convención del 2003 este panorama inició un cambio paulatino, sin embargo, y pese a grandes esfuerzos, aún es necesario indagar y crear metodologías que se adapten a las realidades de cada una de esas prácticas para contribuir a una adecuada preservación del patrimonio intangible.

4.3 Música como Patrimonio Intangible

Desde una perspectiva musicológica no encontramos mayor diferencia. Repertorios musicales catalogados como 'música culta', mundialmente reconocidos, han sido registrados de manera escrita en partituras, esto es materializados; mientras que, músicas de tradiciones no europeas han quedado relegadas por ser transmitidas de forma oral, es decir, se preservan únicamente en las memorias de sus comunidades.

The belief that only a musical tradition based on writing, scholarship, and formal mastery can be of artistic complexity and sophistication, automatically relegates any oral musical practices tied to functional and to social components to an inferior level, even depriving them of any major value as sources of aesthetic or theoretical interest. A view of music based on a sharp dichotomy between these opposites has too often led to erroneous assumptions of this kind. It is here that a contemporary musicology committed to the study of living heritage must play its role (Pinto 2018: 40).

Más allá de no obtener reconocimiento por el hecho de ser música de tradición oral, esta dicotomía ha provocado que se creen juicios de valor en torno a las características estéticas de ambos repertorios. Música de tradición escrita es de mayor complejidad a diferencia de las músicas de tradición oral que son 'simples y poco interesantes'.

Esta idea errada que se ha creado sobre los diferentes repertorios aún perdura en la actualidad.

No solamente desde un enfoque de música y patrimonio nos remetimos a este panorama, también, desde una perspectiva académica se hace visible esta situación.

En algunos países de América Latina como el caso de Colombia, las escuelas de música y conservatorios han dejado de lado repertorios de músicas tradicionales, incluso de sus propios países, por considerarlas de menor valor estético y complejidad. Esto, no sólo provoca el desconocimiento de las tradiciones musicales, sino que, dificulta el fortalecimiento de procesos de investigación al interior de instituciones educativas que puedan contribuir en la transmisión y preservación de este patrimonio cultural⁸⁰.

Focusing only on what is written, for instance, can prevent the mind from appreciating living culture: that which is written stays the same, but what is living and human, constantly re-writes itself, continuously developing in new ways (Pinto 2018: 40, 41).

Además de la riqueza estética de las músicas de tradición oral, su constante re-escritura y transformación se logran gracias a la creatividad tanto individual como colectiva que surge en un momento de performance: aquello que no se materializa en un objeto se ve sujeto a una permanente renovación.

Este mérito intrínseco tanto de las músicas tradicionales como las demás prácticas culturales intangibles nos presenta dos caras de una misma moneda. Por un lado, está su valor al tratarse de una manifestación viva, en constante renovación; pero, al mismo tiempo corre el riesgo de tornarse efímera y desaparecer en el tiempo.

Pensar en métodos de preservación que se ajusten tanto a las exigencias del patrimonio tangible como intangible debe partir del conocimiento profundo de cada una de las prácticas.

Cultural heritage should speak through the values that people give it and not the other way round. Objects, collections, buildings, etc. become recognized as heritage when they express the value of society and so the tangible can only be understood and interpreted through the intangible. Society and values are thus intrinsically linked (Munjeri 2004: 13).

⁸⁰ Poco a poco este panorama ha ido cambiando en Colombia y cada vez más instituciones incluyen en sus programas académicos asignaturas relacionadas a las músicas tradicionales, tanto desde la interpretación como la investigación.

Los objetos inanimados son considerados bienes patrimoniales si a la sociedad a la que pertenecen le generan vínculos subjetivos, afectos, evocan memorias colectivas, sentido de identidad, poseen una carga simbólica que los trasciende como meros objetos materiales; esto es, el valor que las personas le otorgan.

Otro aspecto a considerar cuando se trata de patrimonio material es su temporalidad.

[...] the recognition that monuments, objects, and performances were endowed with meaning by virtue of their relation to the present. From the very beginning, preservationists understood that the purpose of historic preservation is not to make fossils of the past or past ways of life but to integrate safely into the present those parts of the past that continue to have meaning for the current age and may predictably resonate with meaning for future generations (Ruggles and Silverman 2009: 7).

Al referirnos a obras patrimoniales, sean estas de naturaleza tangible o intangible, generalmente nos remitimos al pasado: objetos, edificaciones, performances, prácticas culturales que surgieron en tiempos remotos. Sin embargo, su representación en el presente continúa resonando en la sociedad actual, su simbolismo y valor perduran a través de los años y son preservadas para garantizar su existencia en el futuro.

Pasado, presente y futuro dialogan, se interceptan de manera interactiva donde un objeto o performance se convierte en un canal cuya función es comunicar historias, emociones y símbolos que han repercutido en sociedades pasadas y continúan siendo relevantes para las sociedades contemporáneas. Así, tanto el patrimonio intangible como el tangible transmiten las narrativas propias de los territorios donde pertenecen.

Cuando nos referimos a música como patrimonio intangible nos remitimos a la dimensión temporal principalmente, pues, aunque pueda ser materializada o registrada en partituras, audios o grabaciones, los sonidos sólo se tornan reales en el tiempo presente, en el momento de su reproducción.

The intangible dimensions of music include the following:
Sound quality/timbre: instrumentation, amplification, playing and singing techniques, sonorous space (which instrument is played, how and where).
Music structures: melodic, harmonic, rhythmic systems, movement patterns.
Aesthetic values: evaluation of musicians and listeners about the performance, improvisation, individual and collective interpretation.

The interrelationship between music and other performance modes: in many traditions music becomes meaningless in the absence of dance or poetic content. Symbolism: meanings may be assigned to instruments (e.g. machete's feminine and seduction power), to sonorities (e.g. imitation of animals and sacred sounds) as well as to musical structures (e.g. orixás have their specific rhythm patterns). (Graeff 2014: 7).

Cada uno de estos aspectos presenta el vasto panorama cuando se trata de música y patrimonio intangible. Por tras del sonido se establecen conexiones tanto técnicas, como simbólicas y estéticas, que abarcan a la manifestación sonora desde su naturaleza inmaterial.

Hoy en día hablar sobre patrimonio intangible sigue siendo un tema reciente, y aún más, cuando nos referimos a música como patrimonio. A pesar de las investigaciones que se han venido realizando en los últimos años, aún es necesario ahondar en esta temática con el propósito no sólo de comprender su naturaleza, sino también, trabajar en mecanismos que permitan su preservación.

En la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial 2003 se especifica cada uno de los ámbitos que esta abarca:

a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; b) artes del espectáculo; c) usos sociales, rituales y actos festivos; d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; e) técnicas artesanales tradicionales. (UNESCO 2003)

Como se observa, en ninguno de estos ámbitos se menciona directamente a la música, sin embargo, cerca del 60% de las manifestaciones que están inscritas en el listado como Patrimonio Intangible se relacionan a esta de una u otra forma (De Oliveira Pinto 2018).

That music is absent as a topic in its own right in the definition of ICH and, at the same time, plays such an important role within all kinds of ICH, once again points to its ambiguous nature. Music is, so to speak, "undetectedly material" and, simultaneously and in apparently contradictory terms, "substantially intangible". Its fluidity and evanescence always come through in performance. Music can be perceived only in live time and is directly dependent on the real action of its producer. Because it benefits from specific social and cultural implications, music becomes a powerful vehicle for symbolic and conceptual contents. It is for all of these reasons that it seems unnecessary to create a special category for music in addition to the five categories of ICH already. (Pinto 2018: 50)

A pesar de su naturaleza ambigua, la música hace parte crucial de gran cantidad de prácticas culturales intangibles, pues, a pesar de ser indetectable materialmente, llega a cruzar transversalmente cada uno de los ámbitos propuestos por la UNESCO.

Por otro lado, por su carácter “sustancialmente intangible” necesita ser accionada a través de un medio físico: una persona, un instrumento o un objeto – para cobrar vida en el tiempo presente.

En diferentes lugares del mundo, repertorios musicales poseen una carga simbólica que los conecta directamente al territorio al que pertenecen, están en sintonía con personas específicas y resuenan en el imaginario de sus portadores; esto, al mismo tiempo que convierte a la música en una fuerte herramienta identitaria, también dificulta su comprensión en contextos ajenos al propio.

Por estas características no es necesario que la música esté de forma explícita en los ámbitos propuestos por la UNESCO, pues, en realidad, hace parte de una red de elementos que conforman gran cantidad de prácticas culturales, determinando las características propias de expresiones orales, performances, rituales, festividades, usos sociales, conocimientos relacionados con la naturaleza y el universo e incluso a las técnicas artesanales.

Para el caso del Pacífico colombiano, la UNESCO menciona puntualmente la música: ‘Músicas de Marimba y Cantos Tradicionales del Pacífico sur Colombiano’, es decir que, en esta declaratoria, se reconoce directamente la importancia de la música en su esencia intangible como elemento de coalición entre diferentes prácticas culturales que involucran de una u otra forma los ámbitos propuestos por la UNESCO así como también la función social de estas.

Esta dicotomía existente entre el carácter tangible e intangible parece entonces desvanecerse con las músicas tradicionales del Pacífico, pues, no sería posible la representación de las músicas y los cantos sin la participación directa de los objetos materiales.

Como hemos discutido, la música tradicional del Pacífico existe en un profundo vínculo con el territorio al que pertenece; cada uno de los elementos que proporciona el entorno, así como cada uno de los seres que cohabitan en este espacio participan directamente de la práctica cultural. Sin embargo, y pese a las problemáticas sociales anteriormente discutidas que se presentan en esta

región de Colombia, una gran cantidad de personas han tenido que migrar hacia otros territorios, alejándose de sus comunidades y sus prácticas culturales.

Pero entonces ¿qué ocurre con las músicas tradicionales cuando los procesos migratorios se acentúan por las problemáticas sociales? ¿Qué ocurre con los territorios que poco a poco se ven debilitados por la ausencia de los portadores culturales? ¿qué ocurre con los portadores culturales cuando llegan a nuevos lugares? ¿hasta qué punto se transforman las prácticas culturales en los nuevos territorios? ¿cómo son reinterpretadas y recreadas las epistemologías locales en entornos urbanos?

Para abordar estos interrogantes propongo articular los conceptos de memoria y territorio.

4.4 Memoria y Territorio

Cuando reflexionamos en torno a prácticas culturales como patrimonio intangible de la humanidad nos topamos con el concepto de memoria. Memorias que atraviesan océanos, que relatan historias pasadas, que ilustran diversos lugares, que describen a personas. Todas estas memorias se adhieren al cuerpo de sus portadores de manera intangible y, en muchas ocasiones, resultan imborrables pese a las mutaciones que trae el paso del tiempo.

Así, la memoria es también un concepto intangible, no se puede palpar en objetos materiales, y, gracias a esta, las músicas tradicionales del Pacífico colombiano continúan vigentes.

Tanto las memorias individuales como las memorias colectivas convergen en las prácticas culturales, aquí, estas trascienden y representan a cada una de las epistemologías locales que se transmiten generación tras generación gracias a la oralidad.

Esta oralidad garantiza la existencia de dichas memorias y, a su vez, las somete a un natural proceso de transformación gradual provocado por el transcurrir del tiempo. Las prácticas culturales intangibles, al estar vivas, son inevitablemente mutables, pues se transforman al igual que sus portadores y comunidades.

Así, memoria, oralidad y práctica cultural se articulan en una sinergia indisoluble, donde cada una coexiste en profunda relación con la otra.

Ahora bien, la palabra memoria puede evocarnos recuerdos, transportarnos a un momento que no es el momento presente, que no está más. Nos remite a una dimensión abstracta como lo es el tiempo. Pero, ¿dónde está la memoria? ¿es posible pensar que la memoria está en los espacios físicos? ¿en un momento del transcurrir del tiempo? ¿en los objetos inanimados? ¿en los registros históricos, fotográficos, en los videos o sonidos grabados?

Pierre Nora (1989) plantea una discusión en relación a la diferencia que existe entre memoria e historia: la primera viva y mutable; mientras la segunda inerte y fija.

Memory and history, far from being synonymous, appear now to be in fundamental opposition. Memory is life, borne by living societies founded in its name. It remains in permanent evolution, open to the dialectic of remembering and forgetting, unconscious of its successive deformations, vulnerable to manipulation and appropriation, susceptible to being long dormant and periodically revived. History, on the other hand, is the reconstruction, always problematic and incomplete, of what is no longer. Memory is a perpetually actual phenomenon, a bond tying us to the eternal present; history is a representation of the past. Memory, insofar as it is affective and magical, only accommodates those facts that suit it; it nourishes recollections that may be out of focus or telescopic, global or detached, particular or symbolic-responsive to each avenue of conveyance or phenomenal screen, to every censorship or projection. History, because it is an intellectual and secular production, calls for analysis and criticism. Memory installs remembrance within the sacred; history, always prosaic, releases it again. Memory is blind to all but the group it binds-which is to say, as Maurice Halbwachs has said, that there are as many memories as there are groups, that memory is by nature multiple and yet specific; collective, plural, and yet individual. History, on the other hand, belongs to everyone and to no one, whence its claim to universal authority. Memory takes root in the concrete, in spaces, gestures, images, and objects; history binds itself strictly to temporal continuities, to progressions and to relations between things. Memory is absolute, while history can only conceive the relative (Nora 1989: 8, 9).

Nora expone las diferencias entre memoria e historia. La memoria, constantemente recreada, transformada a partir de las subjetividades de los sujetos que la transportan. Construida a partir del diálogo permanente entre el recordar y el olvidar, no es posible recordar todo, así como no es posible olvidar todo, por esto, la memoria es un organismo vivo, en constante transformación, siempre actual y presente.

Por el contrario, la historia es estática, permanente, se fija al lente individual de quien la relata, al periodo temporal en el que se construye; de carácter universal y al mismo tiempo no pertenece a nadie.

If history widely shared, especially by different people in the same region, its interpretation is often quite diverse, even sometimes controversially so. The interpretation of history will always depend on the viewpoint of who is reporting it. (Pinto 2018: 100)

El carácter universal del que presume genera controversias cuando se enfrenta a visiones tanto individuales como colectivas; su naturaleza singular se contrapone a la pluralidad de las memorias que habitan cuerpos, espacios y momentos.

La historia permanece ‘momificada’ en registros materiales; mientras que la memoria es un organismo en constante transformación que vive de manera intangible en cada ser.

Así, conocer un territorio presupone un encuentro con las memorias de sus habitantes, tanto como individuos como seres colectivos. Las memorias de cada una de las personas que participaron de la investigación me acercaron al territorio del Pacífico, que en un momento parecía lejano a mí.

Mi cercanía con el maestro Pacho permitió que me encontrara con algunas de sus memorias, memorias que hasta ese momento me eran ajenas. Cada gesto, cada forma de reaccionar, cada palabra, cada movimiento, me ayudó a comprender no sólo la música, sino el territorio del que él hace parte.

Durante varias semanas de encuentros, cuando no era el momento de “clase”, el maestro narró gran cantidad de relatos de su vida cotidiana, cuando salía a buscar las maderas, pieles y demás materiales para la construcción de los instrumentos; la vida de su familia; los momentos de pesca; las celebraciones; sus creencias, entre muchos temas que podíamos conversar. Cada uno de esos relatos permitió que me acercara a él, a su vida, logré poco a poco ir entendiendo sus hábitos y formas de concebir la realidad; sus memorias me presentaron su pasado para poder comprender el presente.

Esa memoria individual del maestro Pacho – dueña de una práctica cultural – se encuentra esporádicamente con las memorias colectivas – sociales –, de las personas que habitan o han habitado el mismo territorio, todos se unen

en un momento de gran significancia, un performance, en el cual le rinden culto a una práctica que, pese a los años, aún posee una carga emotiva capaz de trascenderlos como individuos, pues genera sentimientos colectivos, de identidad, sentido de pertenencia, estrecha los lazos entre las personas de la comunidad y les posibilita la comunicación con su universo espiritual, “Both individual and social memory depend on a sense of shared recollection” (Taylor 2008:97).

Memorias individuales y memorias colectivas construyen un perpetuo presente, transmiten saberes, comportamientos, formas de relacionarse y, también, se convierten en las principales transmisoras de las prácticas culturales que se denominan patrimonio intangible.

Mientras que la historia habita en los museos, archivos, cementerios, libros, monumentos – “illusions of eternity” (Nora 1989); la memoria habita cuerpos cambiantes, “which has taken refuge in gestures and habits, in skills passed down by unspoken traditions, in the body's inherent self-knowledge, in unstudied reflexes and ingrained memories” (Nora 1989: 13).

Ahora bien, si entendemos que la memoria habita en los cuerpos – gestos y hábitos – de cada individuo, al tropezarnos con la realidad migratoria del Pacífico colombiano ¿qué ocurre con esos cuerpos desprovistos de su lugar-territorio al que pertenecen?

Las memorias, almacenadas en los cuerpos de cada uno de los habitantes del Pacífico, transportan consigo el territorio al que pertenecen, saberes, tradiciones, formas de relacionarse, comportamientos.

Durante la realización del trabajo de campo, al momento de conversar con los portadores de la práctica cultural que han migrado de la región por diversos motivos, un elemento en común salta a la vista: la nostalgia de un lugar físico que no habitan más. Comentarios que utilizaban para referirse a situaciones cotidianas me permitieron comprender que el territorio aún hace parte de ellos; el territorio está presente en sus memorias, constantemente es evocado de forma simbólica en comentarios como, por ejemplo: “soy hijo del río”.

Más allá de los sentimientos de nostalgia, la forma de interactuar en los nuevos lugares a los que llegan, refleja los comportamientos y hábitos provenientes del Pacífico colombiano. En estos “nuevos” lugares, replican sus celebraciones y fiestas para los santos; se reúnen en familias generalmente

numerosas; continúan venerando a sus ancestros; realizan los rituales mortuorios para despedir a sus seres queridos; preparan las comidas y bebidas propias del litoral; celebran los nacimientos, entre otra cantidad de acciones que directamente reflejan un vínculo permanente al territorio.

A partir de estas acciones concretas y el sentimiento de nostalgia que se hace presente de manera simbólica, es posible pensar que, a pesar de no habitar más el territorio geográfico del Pacífico colombiano, el territorio continúa habitando en ellos, en sus memorias, por esto, cada gesto y cada hábito (Nora 1989) refleja un espacio geográfico en el que no se encuentran más.

Los cuerpos de cada una de las personas provenientes del pacífico son *Les Lieux de Mémoire* – los lugares de la memoria –, en cada cuerpo habita una memoria y cada memoria carga un territorio. En ese sentido, y de acuerdo con Graeff, “[las tradiciones musicales] They do not exist in a geographical place, but in the bodies of its practitioners, being able to be carried and transmitted anywhere.” (2014: 15).

Los espacios viajan con las personas, los espacios también migran (Taylor 2008). Cada cuerpo, al llegar a un nuevo espacio, refleja los códigos y sistemas de transmisión y preservación que adquirió a través de la oralidad.

Si bien esta conjetura parece alentadora pues, al inferir que las memorias viajan con los individuos, logramos también visualizar una práctica cultural más allá de los territorios de origen. Pero, al mismo tiempo se hace explícita la fragilidad de esta práctica cultural por el estrecho vínculo que se construye entre territorio y memoria, es decir: la práctica cultural depende directamente de la reconstrucción de las memorias, y estas, a su vez, dependen del vínculo que construye el individuo con su territorio.

Es decir que, el territorio del Pacífico colombiano es la matriz de la práctica cultural: cada uno de los componentes que el territorio proporciona determinan la sobrevivencia de esta. Es necesario la existencia de los materiales físicos que ofrece la selva, así como también, de los mitos, creencias espirituales, cosmovisión, relaciones ontológicas (Escobar 2018; PCN 2018) que brotan naturalmente en el entorno específico del Pacífico.

De cierta forma el fenómeno migratorio que enfrenta la región ha permitido que la práctica cultural se replique en nuevos escenarios, lo que fortalece su transmisión y preservación; pero también, representa una amenaza por su

carácter efímero, depende exclusivamente de los procesos de transmisión oral para su permanencia.

Como lo mencionamos anteriormente, en este contexto de llegar a nuevos escenarios lejos de su lugar de origen, las ‘autoridades’ (Aubert 2007) desempeñan un rol crucial. Este personaje – ‘autoridad’ – puede transmitir la esencia de la práctica o puede transformarla si no posee el conocimiento y la sensibilidad necesaria.

En el intento de crear mecanismos de preservación para las Músicas y Cantos tradicionales del Pacífico sur Colombiano, que no dependan únicamente del papel de las autoridades, sus memorias y los procesos de oralidad, se ha venido trabajando en la elaboración de registros materiales que posibiliten la preservación de la práctica: publicaciones académicas, registros de audio y video, archivos, elaboración de documentales audiovisuales, transcripciones musicales, entre otros.

Sin embargo, estos esfuerzos no han sido suficientes para registrar la esencia de la práctica por tratarse de un fenómeno vivo y, en muchas ocasiones, llegan a chocar con la naturaleza de la misma, creando estándares homogéneos del performance tradicional.

4.5 Medidas de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Intangible

Sobre este asunto específico, cómo preservar el patrimonio tangible e intangible, algunos investigadores se han pronunciado.

The tangible cultural heritage, be it a monument, a historic city or a landscape, is easy to catalogue, and its protection consists mainly of conservation and restoration measures. Intangible heritage, on the other hand, consists of processes and practices and accordingly requires a different safeguarding approach and methodology to the tangible heritage. It is fragile by its very nature and therefore much more vulnerable than other forms of heritage because it hinges on actors and social and environmental conditions that are not subject to rapid change (Bouchenaki 2003: 9).

Esta dificultad para salvaguardar el patrimonio intangible, por tratarse de procesos y prácticas principalmente, exige diferentes metodologías pues, la

práctica cultural, involucra a personas, comunidades, condiciones sociales y ambientales que no resultan fáciles de catalogar y reunir en archivos.

Aunque esta tarea emprendida ha traído relevantes avances para la preservación del patrimonio intangible, codificar y materializar una práctica que se adhiere a los cuerpos de sus portadores y sus memorias, principalmente, podría paralizar su proceso evolutivo.

In order to safeguard intangible heritage, it needs also to be 'translated' from its oral form into some manifestation of materiality, be it archives, inventories, museums, audiovisual records. Although this might be regarded as 'freezing' intangible heritage into documents, it should be clear that this is only one aspect of safeguarding and will require great thoughtfulness and care with regard to the most appropriate methods and materials chosen for this task. (Bouchenaki 2003: 7)

En el caso de las músicas tradicionales del Pacífico colombiano, quienes han emprendido la tarea de 'traducir' los saberes que se han transmitido a través de la oralidad, generalmente han sido personas distantes al territorio, en la gran mayoría, académicos quienes realizan una reinterpretación de la práctica cultural y transcriben desde un lente parcializado y no los portadores de la tradición.

Encapsular en archivos o inventarios al patrimonio intangible podría ser contraproducente y, más aún, si este trabajo no ha sido realizado con el acompañamiento de los portadores de la tradición. Por esto, las metodologías que se encargan de 'traducir' los saberes orales en registros escritos y materiales deben estar acompañados de otras formas de preservar que sean congruentes al fenómeno tratado.

Sin duda alguna, el trabajo articulado entre portadores de la tradición, académicos, gestores culturales y demás actores involucrados en la salvaguardia del patrimonio intangible puede converger en la creación de metodologías que representen un sustancial aporte para la preservación de la práctica cultural. La suma de diferentes perspectivas y experiencias pueden confluir en la elaboración de un mecanismo real de preservación que se ajuste a las exigencias particulares de cada caso.

Hablando específicamente de Colombia las políticas de preservación del patrimonio intangible se elaboran principalmente desde el Ministerio de Cultura en diálogo con representantes de la UNESCO, sin embargo "UNESCO – not a

monolithic entity – Works with member states (national governments), not with communities or local cultural producers” (Taylor 2008: 96).

El trabajo desarticulado entre representantes de la UNESCO, gobiernos nacionales y portadores de la práctica cultural ha provocado la creación de políticas y medidas de preservación que no se ajustan a las necesidades de sus portadores y a las realidades del territorio.

Muchas de estas medidas de preservación se trazan desde las grandes ciudades de Colombia – Bogotá, Cali, Medellín – mientras que el trabajo al interior del territorio se ve debilitado o, en algunas ocasiones, es prácticamente nulo.

Cabe destacar que por parte del Ministerio de Cultura de Colombia se realizan propuestas y grandes esfuerzos para lograr un trabajo mancomunado en el que tengan cabida cada uno de los actores involucrados de la salvaguardia, pero, aún, prevalece la desconexión y las dificultades para llegar hasta el interior de los territorios.

Así, una participación colectiva de los diferentes actores más un abordaje interdisciplinario podría generar propuestas creativas que signifiquen un aporte real a la práctica. Sin duda alguna, los actores protagónicos serán los portadores de la tradición.

En la reflexión sobre la preservación del patrimonio y en el establecimiento de marcos que lo regulen deben intervenir directamente los depositarios de la memoria cultural, aquellos que afirman una tradición, aun si en la acción la problematizan y la transfiguran. De no ser así, corremos el riesgo de patrimonializar signos que se irán vaciando de contenido, y solamente nos quedarán lápidas frías que digan: “En este lugar, alguna vez se vivió”. (Cardona 2011: 145).

Esta acción de problematizar y transfigurar la práctica es inevitable cuando nos referimos al Pacífico colombiano. La globalización y los procesos migratorios han permeado las memorias de los portadores de la tradición.

No sólo al viajar a nuevos lugares, sino también, en sus territorios, los portadores conviven con influencias musicales de diferentes géneros y estilos; comparten escenarios con músicos formados en academia; experimentan con instrumentos diferentes a los tradicionales; es decir, se aproximan a otras formas

de creación musical que influyen su herencia cultural. Así, y de acuerdo con Cardona:

El patrimonio se convierte en una herencia instrumentada, pero no asegurada: una herencia que se pretende fijar en el tiempo, en vez de considerarse como un sistema mutable, que no termina de definirse, dado que quienes la crean no han muerto y aún siguen transformando su sentido (Cardona 2011: 135).

Al pretender fijar en el tiempo la práctica cultural, sea en archivos o cualquier otro tipo de registro material, se desconoce su carácter mutable al tratarse de un fenómeno vivo en constante transformación. El patrimonio intangible es flexible, se adapta, se transforma y re-construye constantemente de la mano de sus portadores y comunidades.

Intentar reconstruir las prácticas culturales, como si se tratasen de obras arqueológicas congeladas en el tiempo va en contravía de la realidad de las mismas. Sin embargo, elaborar catálogos y archivos puede, hasta cierto punto, capturar en el tiempo prácticas que corren el riesgo de desaparecer.

Así, los investigadores que se pronuncian sobre el patrimonio intangible – Bouchenaki 2003, Pinto 2018, Cardona 2011, Graeff 2014, Taylor 2008, entre otros – coinciden en afirmar que, aunque la acción de materializar la práctica cultural representará un aporte para los procesos de salvaguardia, es necesario realizar un esfuerzo complementario, pues los archivos y catálogos no logran abarcar por sí solos el significado intangible que carga el patrimonio.

Es necesario entonces trabajar en medidas de salvaguardia que prioricen el momento presente de la práctica cultural; que le den protagonismo a los cuerpos y memorias vivas de los portadores; que los portadores de la práctica sean quienes decidan cuales son los mecanismos más apropiados de preservación; que los maestros y maestras tengan una real incidencia en la construcción de políticas de salvaguardia.

Así, teniendo a los portadores como protagonistas, podrán elaborarse medidas que se ajusten a la práctica, sus portadores, territorios y realidades. “documents portray a very limited part of much broader and more dynamic cultural processes, which are carried out in and by human bodies collectively” (Graeff 2014: 4).

While the tangible cultural heritage is designed to survive long after the death of the person who produced or commissioned it, the fate of the intangible heritage is much more closely related to its creators as it depends in most cases on oral transmission. Therefore, the legal and administrative measures traditionally taken to protect material items of cultural heritage are not in most cases appropriate for safeguarding a heritage whose most significant components relate to particular systems of knowledge, values and the social and cultural context in which it is created (Bouchenaki 2003: 9).

Preservar el patrimonio cultural intangible significa dar prioridad a los procesos de transmisión oral, a diferencia del patrimonio cultural tangible que puede preservarse desde su propia naturaleza material. Así, el patrimonio intangible difícilmente puede sobrevivir tras la muerte de sus portadores y sin un territorio que cargue con los valores y símbolos de la práctica.

De esta forma, registros materiales, archivos y cualquier otro tipo de documentación física actuará sólo como complemento de preservación cuando se trata de una práctica intangible. El patrimonio intangible debe ser salvaguardado a partir del conocimiento y sensibilización con su naturaleza y un acercamiento a los contextos sociales en los que se desarrolla.

Teniendo claridad en este asunto – la limitación de los registros materiales cuando se habla de patrimonio intangible – los procesos de salvaguardia de las prácticas culturales deben enfocarse en fortalecer a los maestros y maestras para que sean ellos quienes continúen de forma natural replicando y transmitiendo sus saberes a las nuevas generaciones, “safeguarding intangible heritage involves collection, documentation and archiving as well as the protection and support of its bearers” (Bouchenaki 2003: 7).

Enfatizo aún más en la acción de proteger y apoyar a los portadores de la tradición sobre la construcción de archivos y documentación, sin desconocer que cada una de estas medidas suman y aportan a la salvaguardia de las prácticas culturales.

Varios investigadores coinciden en el hecho de priorizar la figura de maestros y maestras – ‘autoridades’ (Aubert 2007; Taylor 2008) – cuando se trabaja en la preservación del patrimonio intangible. Se trata entonces de dar prioridad a la vida, al movimiento, a la constante transformación de los cuerpos de individuos y la construcción de sus memorias colectivas.

Taylor (2008), quien es enfática al criticar algunas de las medidas propuestas por la UNESCO cuando se trata de patrimonio intangible expone:

The bureaucratic approach to safeguarding ICH is paradoxical. On the one hand, it legitimates the notion that cultural practices are valuable and need to be respected and cared for; on the other, the way the safeguards materialize and objectify the “live” fails to understand liveness itself. Still, I cling to my hope that something can be done to counter the predatory political and economic habits that deprive communities of their land, their practices, and their sense of identity. It is impossible, I believe, to safeguard intangible manifestations of cultural heritage without assuring that the stubbornly material human bodies, or “cultural bearers” in the language of UNESCO, retain the freedom to function fully within their meaning-making systems (Taylor 2008: 101).

Esta paradoja o contradicción se debe a la falta de coherencia entre, por un lugar, el valor que se le reconoce a la práctica cultural y, por el otro, los mecanismos que se han elaborado desde la institucionalidad para la salvaguardia, los cuales, según lo discutido, están en contravía de la realidad del carácter intangible.

Así, tanto los intereses económicos como las políticas culturales que giran en torno al patrimonio intangible no deben estar por encima de las epistemologías locales de las comunidades y sus portadores; no deben atentar contra el simbolismo y profundidad que encierra la práctica cultural y deben legitimar los procesos de oralidad como herramienta fehaciente de preservación y transmisión. Esto es, reconocer el carácter libre de la práctica y otorgar libertad a los portadores culturales para que sean ellos y ellas quienes tomen las decisiones sobre los mecanismos de salvaguardia que se ajusten a sus realidades y exigencias.

In this way heritage, heritage preservation and heritage materialization are taken for granted; each culture, each community has to institutionally define its own cultural heritage –according to governmental rules– in order to guarantee basic conditions of life (Graeff 2014: 11).

Siendo así, cada comunidad debe tener autonomía sobre su patrimonio, sobre sus mecanismos de preservación y materialización del mismo. Son los portadores culturales quienes conocen y están en permanente contacto con la práctica, por esto, podrán garantizar la permanencia y transmisión de saberes de manera intergeneracional.

4.6 Salvaguardia de las Músicas de Marimba y Cantos Tradicionales del Pacífico sur Colombiano

Al conversar con los portadores culturales en el Pacífico colombiano se constata la problemática que gira en torno a las Músicas de Marimba y Cantos Tradicionales del Pacífico sur Colombiano: la falta de articulación entre instituciones gubernamentales por un lado y las comunidades, sus portadores y territorios por el otro.

Sin embargo, esta problemática se originó desde el momento en que se dio inicio a la construcción de la propuesta de patrimonialización. Aura Elena González, Maye, quien ha participado activamente en cada una de las etapas de este proceso afirma:

El ejercicio de patrimonializar – primero porque hay que salvaguardar, porque hay un riesgo o para garantizarle a las nuevas generaciones – implica el compromiso y la convicción de la comunidad de que hay un camino que seguir y que se va a asumir, y se va a asumir siendo sujeto y no dependiente de un modelo institucionalizado. Entonces, la principal fracción que tuvo la patrimonialización de las Músicas de Marimba y Cantos tradicionales del Pacífico sur, muchas, pero la principal es que no fue un proceso de adentro hacia afuera, de comunidad en gestión hacia la institución, sino que es un proceso de la muy buena voluntad de una Ministra, mujer, afrodescendiente, que quiere dejar un legado en sus comunidades y que considera que teniendo este reconocimiento le permitirá a estas comunidades portadoras abrir muchas puertas en relación a este hecho de patrimonializar. (Entrevista el 08.03.2019, Guapi).

Este relato de Maye clarifica la problemática principal que surgió desde el mismo momento en el que se pensó en patrimonializar la práctica cultural del Pacífico colombiano. Una iniciativa que, considera ella, debió surgir de la comunidad hacia las instituciones gubernamentales, pero, en este caso, ocurrió de forma contraria: fue la institución, específicamente la Ministra de Cultura de Colombia de ese período quien propuso dar inicio a este proceso.

Dada esta situación, otra serie de factores que se vinculan directamente a la problemática principal expuesta, han interferido en el proceso de salvaguardia en la actualidad.

Maye: Muchas fracciones, muchísimas, en el sentido que no tenemos conectividad ni vías de comunicación que nos permita, a estos 14 municipios, de tres departamentos diferentes, además, sin autonomía política y administrativa, generar una dinámica colectiva en función de nuestra manifestación cultural para

la salvaguardia. [...] No hubo una convocatoria para una participación consciente y directa de las comunidades del Pacífico, incluyendo sus portadores, sus gestores culturales, las familias, porque acá el reconocimiento al talento cultural se da también por familias de generación en generación (Entrevista el 08.03.2019, Guapi).

Debido a que esta propuesta de patrimonialización surgió desde la institución y no como una solicitud de la comunidad, diversos aspectos no se tuvieron en consideración a la hora de redactar el Plan Especial de Salvaguardia (PES). Entre estos, según lo expuesto por Maye, está la problemática de la conectividad entre cada uno de los municipios que hacen parte de la declaratoria.

La falta de vías de comunicación entre cada uno de estos municipios, localizados en su mayoría en las márgenes de los ríos del Pacífico, ha debilitado el trabajo colectivo desde el interior de las comunidades. Esta situación ha imposibilitado establecer una comunicación permanente entre los portadores de la práctica cultural y no han logrado consolidar, desde un empoderamiento real, las medidas de salvaguardia que se adapten a la realidad de su patrimonio.

Maye enumeró una serie de debilidades que fueron surgiendo en el proceso de la salvaguardia de la práctica cultural y que, paulatinamente, se fueron transformando en amenazas para el objetivo principal del PES que proponía, inicialmente, reconocer la ‘función social’ de las músicas tradicionales del Pacífico colombiano.

De esta forma, y según lo expuesto por Maye, el problema actual de desarticulación entre los actores involucrados en el proceso de salvaguardia de las Músicas de Marimba y Cantos Tradicionales del Pacífico sur Colombiano surgió desde el momento de planeación y proyección, lo que ella nombra como un “sentido invertido desde la gestión”, es decir que, no se expone como una iniciativa de la comunidad hacia la institución – que es lo que se espera - , sino que se propone desde la institucionalidad sin una reflexión previa de los portadores.

Maye: Lo que se genera con estos modelos de patrimonialización, en sentido invertido desde la gestión, es una institucionalización de un proceso que en la medida en que se institucionalice, genera dependencia de afuera y no genera el sentido de pertenencia y el compromiso de los portadores ni de una comunidad como sujeto de su manifestación cultural, entonces, allí radica, hay una historia que todavía no ha podido encajar. (Entrevista el 08.03.2019, Guapi).

El depender de la institucionalidad ha provocado que los portadores de la práctica cultural pierdan autonomía sobre las decisiones que se deben o no tomar en relación al proceso de salvaguardia; aún no se ha realizado un trabajo comunitario profundo en el que se reflexione sobre la proyección a futuro de la práctica; los portadores no tienen el empoderamiento suficiente que conduzca a la toma de decisiones aterrizadas a las necesidades de la práctica cultural y la realidad del Pacífico.

A pesar de estas problemáticas expuestas que, según el análisis de Maye, se originaron por el “sentido invertido desde la gestión”, el proceso de salvaguardia de las Músicas de Marimba y Cantos Tradicionales del Pacífico sur Colombiano que inició con la declaratoria en el 2010 ha ido recorriendo un camino con aciertos y desaciertos. Las experiencias adquiridas a lo largo de los años de trabajo han conducido a replanteamientos de las medidas de salvaguardia y a reflexiones que se encaminan al fortalecimiento, la preservación y transmisión de la práctica cultural.

4.6.1 Medidas de Salvaguardia para las Músicas de Marimba y Cantos Tradicionales del Pacífico sur Colombiano

A partir de la bibliografía estudiada en relación a patrimonio y mi experiencia en campo con los portadores de la práctica cultural, observando *in situ* las necesidades, exigencias y realidades del territorio y sus portadores, expongo a continuación, desde una perspectiva personal, una jerarquización de medidas para la salvaguardia de la práctica.

Estas medidas las escribo en orden de importancia, siendo la número uno la que ubico en el nivel de mayor relevancia dentro de la jerarquización, sin desconocer que todos los puntos que propongo los considero de crucial importancia para abarcar cada uno de los frentes de la práctica cultural.

También, para cada una de estas medidas de salvaguardia, enumeradas de uno a cuatro, propongo acciones específicas encaminadas a su consecución.

1. Fortalecimiento de las 'autoridades' – maestros y maestras: Protección y soporte para la realización de sus actividades cotidianas relacionadas a la práctica cultural.

Acciones:

- Fortalecer la infraestructura de los espacios en los que se desarrolla naturalmente la práctica cultural: casas, talleres, lugares de encuentro.
- Fomentar el desarrollo laboral de las autoridades en relación al patrimonio. Ej.: Promocionar la fabricación y venta de instrumentos tradicionales.
- Reconocer económicamente la transmisión de saberes: participación en workshops, festivales, conversatorios, y demás escenarios en los que se involucran personas ajenas a la práctica, muchas veces, en lugares distantes al Pacífico.

Esta última acción considero que se debe tratar con cautela, pues, la intención no es monetizar cada una de las actividades realizadas por maestros y maestras, esto podría tergiversar la esencia de la práctica cultural y convertirla en un objeto de venta. Sin embargo, considero que cuando las autoridades son trasladadas a espacios diferentes a los que se desarrolla naturalmente la práctica, deben recibir un reconocimiento económico.

2. Fortalecimiento a los procesos de transmisión de conocimiento: fomento, apoyo y creación de escuelas de música tradicional.

Acciones:

- Fortalecer la infraestructura: espacios adecuados y en óptimas condiciones donde maestros, maestras y jóvenes se encuentren y se posibilite el aprendizaje orgánico a través de la transmisión oral.
- Dotación de insumos: instrumentos musicales, vestuarios de danza, mesas, sillas y demás implementos que se requieran para la adecuación del espacio.

Sobre esta medida subrayo la importancia de que los procesos de aprendizaje se realicen a través de la oralidad y liderados por los portadores de la práctica, pues, como ha ocurrido en algunas ocasiones, músicos formados bajo los estándares académicos occidentales han sido trasladados al territorio del Pacífico con el propósito de 'enseñar adecuadamente' metodologías para

interpretar la marimba o impartir clases de técnica vocal a las maestras cantadoras. Estos mecanismos propuestos desde la institucionalidad, aunque hayan sido pensados para el beneficio de la práctica cultural, evidencian la falta de conocimiento en temas de música tradicional y se convierten en una amenaza para la misma.

3. Fortalecimiento a los procesos de difusión y circulación: incentivar la creación de espacios que contribuyan a dar visibilidad a la práctica cultural.

Acciones:

- Soporte y acompañamiento a festivales de música.
- Fortalecimiento y apoyo en la circulación nacional e internacional de músicos, bailarines y demás portadores de la práctica.
- Apoyo a la creación de espacios culturales donde se congreguen maestros, maestras y público en general.

4. Fortalecimiento a los procesos de documentación e investigación: apoyar e incentivar la investigación desde el interior de las comunidades, así como también, desde otros espacios como universidades, escuelas de música, centros de investigación, entre otros.

Acciones:

- Incentivar la planeación y desarrollo de proyectos de investigación.
- Fomentar la creación de laboratorios o grupos de investigación que documenten y registren la práctica cultural desde diferentes perspectivas.
- Generar espacios de intercambio de ideas y propuestas investigativas.
- Fortalecer redes nacionales e internacionales que fomenten la investigación.

La siguiente gráfica sintetiza las medidas y los actores involucrados.

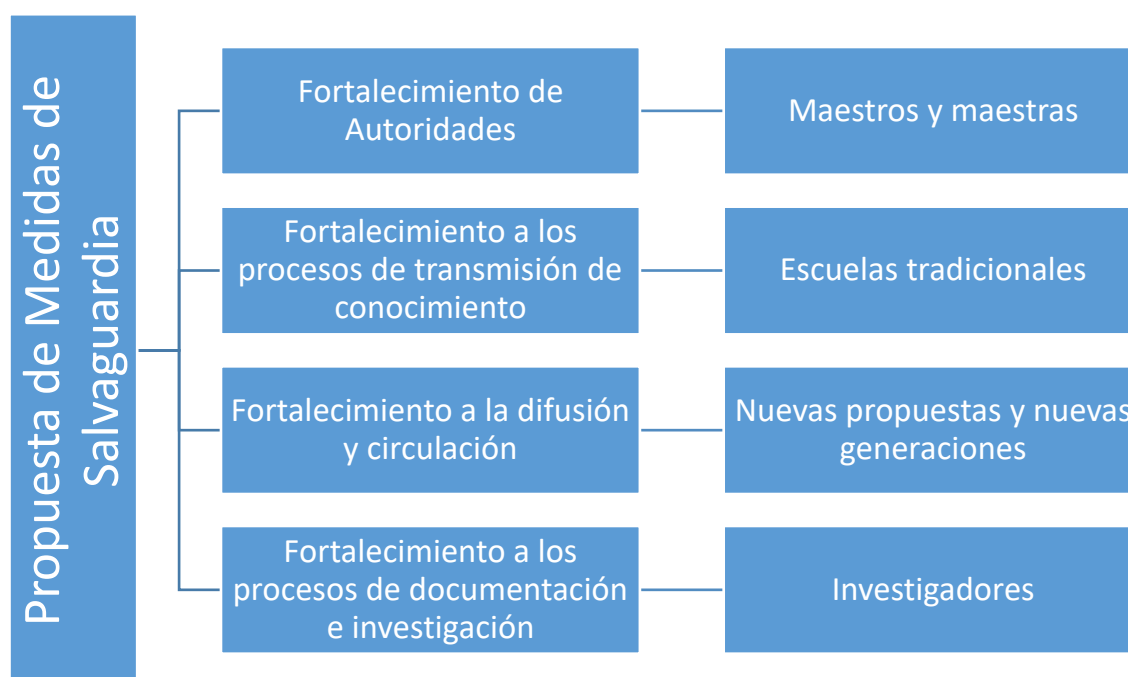


Figura 1 – Propuesta de Medidas de Salvaguardia

En los cuatro puntos aquí expuestos procuro sintetizar los diferentes panoramas que abarcan las Músicas de Marimba y Cantos Tradicionales del Pacífico sur Colombiano. Debido a la complejidad de esta práctica cultural, considero de crucial importancia que sean los portadores culturales quienes lideren cada una de las medidas, claramente, acompañados de un equipo interdisciplinar que involucre a representantes de instituciones gubernamentales, investigadores, gestores culturales y demás entes que, de manera articulada, aporten al proceso de salvaguardia.

Así, con una visión amplia que abarque diferentes perspectivas y un conocimiento profundo de la práctica cultural, sus portadores y el territorio es posible crear mecanismos de salvaguardia que dialoguen armónicamente con los procesos de oralidad, con los ritmos impuestos por el territorio, con los cuerpos y memorias de sus portadores.

Esta propuesta de salvaguardia, que surge desde un trabajo de investigación y sensibilización con la práctica cultural del Pacífico colombiano, encuentra eco al remitirnos a las ideas propuestas por algunos investigadores quienes ubican a las autoridades como pilares sobre los que se consolidan las

prácticas culturales de carácter intangible (Bouchenaki 2003; Pinto 2018; Graeff 2014; Taylor 2008).

Al reconocer a las autoridades como personajes protagónicos para la salvaguardia y transmisión de saberes, se constata a su vez que, los mecanismos de preservación que no logran entablar un diálogo con las memorias y los procesos de oralidad de los portadores – archivos, libros, videos y demás “illusions of eternity” (Nora 1989) – son insuficientes para preservar una práctica cultural de naturaleza intangible.

De esta forma me surge el interrogante: si la materialización del patrimonio intangible es insuficiente para abarcar la complejidad de la práctica cultural, ¿cuáles mecanismos de preservación pueden adaptarse mejor a las tradiciones vivas que están en constante transformación?

“The way to understand and preserve practice is through practice, not by converting it into tangible objects or, in the end, manuals” (Taylor 2008: 101). Taylor es enfática al afirmar que el patrimonio intangible sólo puede preservarse en coherencia con su propia naturaleza, esto es, a través de la revitalización constante de la práctica.

Al tratarse de un fenómeno vivo, practicado por seres vivos en constante transformación, la creación de archivos, documentos y registros materiales pueden pensarse como un complemento a los procesos de preservación del patrimonio.

Cuando nos referimos al patrimonio intangible nos topamos con una dualidad: su carácter perdurable y efímero simultáneamente.

El carácter perdurable ha sido una consecuencia que proviene, principalmente, del valor que las personas de la comunidad le han otorgado a su práctica cultural: los maestros y maestras continúan interpretando los cantos e instrumentos tradicionales y las nuevas generaciones continúan interesadas en aprender y participar del performance, “practices thrive as long as people find them meaningful. Nothing else will assure their sustainability” (Taylor 2008: 101).

Su carácter efímero se vincula a su condición intangible. Las sociedades contemporáneas consolidan su existencia alrededor de la materialidad, todo aquello que se pueda ver, palpar. Sin embargo, como lo discutimos al inicio del capítulo, comunidades alrededor del mundo preservan sus tradiciones en sus

memorias y cuerpos, no en productos que puedan ser manipulados o documentos escritos.

Aquí radica el reto de la salvaguardia del patrimonio intangible, los esfuerzos, estudios y perspectivas deben alinearse para salvaguardar los saberes que sobrepasan los límites de lo escrito. “Embodied practice always exceeds the limits of written knowledge because it cannot be contained and stores in documents or archives” (Taylor 2008: 101).

Pese a su carácter fugaz y transitorio; a las amenazas que impone la globalización; a la transformación veloz de las sociedades; al surgimiento de nuevos actores que se han apropiado inadecuadamente de saberes ancestrales; a los procesos migratorios; a las transformaciones de un ecosistema que ha permanecido en profundo vínculo con la música tradicional; a los intereses económicos que conllevan gradualmente a la transformación de la práctica en un producto de mercancía; entre otra cantidad de riesgos que sorteando constantemente las Músicas de Marimba y Cantos Tradicionales del Pacífico sur Colombiano, hoy en día la práctica cultural existe y se preserva con fuerza tanto al interior de sus territorios como en espacios distantes a los propios.

La fuerza de esta práctica cultural se debe, principalmente, al respeto y valor de sus portadores. Al estar en el Pacífico se puede constatar que las músicas tradicionales no sólo se mantienen vivas porque proporcionan alegría a quienes la practican, es una conexión profunda que las comunidades han construido en torno a estas.

La música tradicional participa en la construcción de sociedad en el Pacífico colombiano, cruza transversalmente a la vida y la muerte, posibilita la catarsis individual y colectiva, conecta a humanos y no-humanos y une el plano terrenal al espiritual.

Independientemente de haber sido incluida en el listado del Patrimonio Intangible de la Humanidad, las ‘Músicas de Marimba y Cantos Tradicionales del Pacífico sur Colombiano’ existen y han existido gracias a las comunidades y sus portadores. “There, in the maintenance and respect for different cultural values, may lie the secret for fostering cultural practices” (Graeff 2014: 15).

El respeto de los portadores hacia su práctica cultural, ha posibilitado que, a pesar de las amenazas que mencionaba Maye, la práctica siga vigente en el Pacífico colombiano y se haya expandido a diferentes escenarios.

Paulatinamente en Colombia y, en algunos otros lugares del mundo, se han ido conociendo las tradiciones musicales del litoral Pacífico, sus portadores han llegado a diferentes espacios para compartir la práctica cultural y todos los saberes que esta envuelve.

Así, el diálogo construido con los investigadores aquí propuestos, más la experiencia en el territorio del Pacífico colombiano me permite afirmar que, un trabajo de preservación del patrimonio intangible que sea consciente de la realidad de la práctica, dará prioridad a la misma práctica, al performance, ese fragmento temporal en el que se congregan las memorias que han sido portadas en los cuerpos.

También, este trabajo de preservación deberá centrar los esfuerzos en la protección y diseminación de sus portadores, quienes son los únicos que tienen autonomía para decidir sobre qué y cuál es la forma más apropiada para salvaguardar su práctica.

In contrast to a permanent cultural artefact or a building that can be restored or kept clean and be protected, intangible cultural heritage depends primarily on its bearers. They are the only ones in a position to maintain their heritage and to keep it alive. External programs, such as governmental safeguarding, must conform to the cultural phenomenon itself. Such programs will be carried out differently from case to case since there is no standard approach to safeguarding intangible cultural expressions (Pinto 2018: 46).

Estos programas gubernamentales que trabajan con procesos de salvaguardia deberán, no solo, ajustarse al fenómeno cultural, sino también, acercarse a los territorios para conocer la realidad de la práctica y sus portadores, así, las medidas de salvaguardia que se crean desde la institucionalidad podrán dialogar con las comunidades y sus habitantes.

Estas medidas deberán ajustarse a la práctica cultural en particular, adaptándose a sus características y necesidades. Medidas estándares de salvaguardia podrían provocar su homogenización.

Las instituciones gubernamentales que lideran los procesos de patrimonialización y salvaguardia tiene una responsabilidad, primeramente, con los portadores de la práctica cultural. Las políticas que se crean para salvaguardar los saberes deben partir de la reflexión, del diálogo entre los actores involucrados, deben ser políticas flexibles con la capacidad de estar en

constante transformación de acuerdo a las exigencias que impone la realidad. Esto es pues, una tarea bastante desafiante.

Falar em políticas significa ir além dos conceitos, embora sempre os tendo como referência. Significa formular diretrizes, definir critérios e prioridades, elaborar projetos, realizar intervenções, mantendo sempre como parâmetro a tensão entre necessidades, demandas e recursos disponíveis. E, ainda que os conceitos continuem imprecisos, é imperioso passar da teoria à prática, na esperança de que as experiências venham, como de costume, enriquecer a reflexão, numa dialética do processo de produção do conhecimento e de transformação da realidade⁸¹ (Fonseca 2003: 77).

A pesar de que el trabajo de preservación de las Músicas de Marimba y Cantos Tradicionales del Pacífico sur Colombiano tiene aún un largo camino por recorrer, ya se dio el paso de la teoría a la práctica. Cada una de las experiencias obtenidas irá nutriendo el camino para el futuro de la tradición y su salvaguardia.

Preservar las tradiciones musicales del Pacífico colombiano implica adentrarnos a un vasto panorama, entender la música como elemento cohesionador de individuos y comunidades, esto es, comprender y rescatar su 'función social'.

Esta 'función social' que envuelve al fenómeno musical del Pacífico ha perdurado en el tiempo: viene desde el pasado, se manifiesta en el presente y se proyecta hacia el futuro. Esta capacidad de transitar por la dimensión temporal se debe gracias al momento vivo de su representación, el instante fugaz en el que cobra vida. En el performance se revitalizan los saberes, se encuentran las memorias individuales y colectivas.

Este performance se construye teniendo como epicentro las músicas tradicionales del Pacífico sur colombiano, sus repertorios, cantos y ritmos, por esto, al estudiar la práctica musical se debe profundizar en cada uno de sus componentes, esto es de crucial importancia para completar una estructura analítica que englobe al Pacífico colombiano. La música es un punto de encuentros, de intersecciones.

⁸¹ Hablar de políticas significa ir más allá de los conceptos, aunque siempre teniéndolos como referencia. Significa formular directrices, definir criterios y prioridades, elaborar proyectos, llevar a cabo intervenciones, manteniendo siempre como parámetro la tensión entre necesidades, demandas y recursos disponibles. Y, aunque los conceptos sigan siendo imprecisos, es imperativo pasar de la teoría a la práctica, con la esperanza de que las experiencias enriquezcan, como siempre, la reflexión, en una dialéctica del proceso de producción de conocimiento y de transformación de la realidad (Traducción de la investigadora).

V CAPÍTULO – BAMBUCO VIEJO

5. Cantos y Músicas de Marimba de Chonta

Las músicas tradicionales de marimba de chonta del Pacífico revelan fuertemente las huellas del continente africano en el territorio colombiano. Así mismo, el encuentro con los indígenas y europeos dentro del territorio americano produjo como resultado un repertorio musical rico, diverso y de gran valor estético.

En ese sentido, el resultado musical transcultural presenta ante todo la adición de algo nuevo que podría haberse perdido, la combinación y síntesis de elementos traídos de un contexto e incluso, de diferentes experiencias sociales del background de un mismo grupo (Pinto 2018).

Para entender este resultado transcultural, que se evidencia en las particularidades de los repertorios, es necesario indagar en torno a las características musicales.

Como ha sido discutido anteriormente, las músicas tradicionales del Pacífico se entretajan dentro de una red de elementos que van más allá de un resultado sonoro, es decir, componentes como la danza, los rituales, la conexión espiritual, la colectividad, entre otros, influyen directamente sobre el resultado musical.

Así, cada una de las temáticas discutidas previamente sobre esta práctica, no sólo nos contextualizan, sino que nos conducen a una mejor comprensión de sus elementos musicales.

Debido a la marcada influencia africana presente en las músicas tradicionales del Pacífico sur colombiano, realicé una revisión bibliográfica sobre diferentes abordajes analíticos realizados para músicas africanas y de matrices africanas, esto, con el propósito de emplear metodologías que dialoguen con la música trabajada.

Algunos de estos investigadores son: Oliveira Pinto 2001; Ferreira 2013; Graeff 2016; Kubik 1994; Nketia 1974; Nzewi 2009; Santana 2018; entre otros. Una visión que comparten estos investigadores es la de crear metodologías alternativas que se adapten a la naturaleza de los repertorios, lo que implica abordar con cautela los análisis musicales propuestos desde perspectivas occidentales.

5.1 Sistemas de Transcripción Musical

Los repertorios africanos y de influencias africanas exigen un tratamiento diferente a las músicas concebidas bajo parámetros occidentales. Sus componentes musicales: ritmos, melodías, armonías, dinámicas, estructuras, resultan difíciles de graficar bajo los estándares de análisis musical desarrollados en Europa.

Sistemas de notación musical como la partitura, aunque pueden acercarnos a una comprensión de las estructuras musicales, también pueden llegar a confundir a los lectores si no se realizan las aclaraciones y contextualizaciones pertinentes. Por esto, la búsqueda y creación de metodologías aterrizadas a cada uno de estos repertorios puede proporcionar herramientas analíticas que se adecuan a su naturaleza.

También, es pertinente mencionar que “a transcrição musical não representa um documento da cultura a ser utilizado como base objetiva para uma análise, pois ela passou pela interpretação daquele que faz a transcrição em pauta”⁸² (Pinto 2001: 258).

De esta forma, el análisis musical aquí presentado se sujeta a mi interpretación sobre los repertorios tradicionales del Pacífico colombiano y mi experiencia directa con la música.

A representação gráfica mais adequada deveria fazer jus àquilo que se pretende demonstrar com a transcrição. O processo de transcrever som para o papel deve iniciar com a pergunta: “o que pretende ser demonstrado?”⁸³ (Id. 258).

Así, con este análisis pretendo graficar las características musicales de los repertorios tradicionales del Pacífico sur colombiano y, siendo más específica, tengo como objetivo demostrar el carácter cíclico de sus patrones rítmicos y melódicos.

⁸² La transcripción musical no representa un documento de la cultura que pueda ser utilizado como base objetiva para un análisis, pues pasó por la interpretación de la persona que hizo la transcripción en partitura (Traducción de la investigadora).

⁸³ La representación gráfica más adecuada debe lograr justamente lo que la transcripción pretende demostrar. El proceso de transcripción del sonido al papel debe comenzar con la pregunta: “¿qué se pretende demostrar?” (Traducción de la investigadora).

Las propuestas de los diferentes investigadores me proporcionaron herramientas suficientes para lograr el objetivo de análisis. Cada uno de ellos indaga sobre las características de los repertorios particulares que trabajan y, de acuerdo a estos, adaptan y crean propuestas de análisis musical. Es decir que la estandarización de métodos de análisis musicales no es conveniente para repertorios que, aunque comparten elementos en común, tienen profundas diferencias en cuanto ritmos, organología, tratamientos melódicos, entre otros puntos.

Así, para este análisis pretendo establecer un diálogo entre las metodologías trabajadas por diferentes musicólogos, las epistemologías de los maestros y maestras con quienes trabajé, y mi propia percepción musical que se consolidó desde la experiencia personal de aprender al lado del maestro Francisco y Genaro.

El musicólogo nigeriano Nzewi (2020) afirma que:

Teorizar antes de experimentar o conhecimento já existente prejudica a mente. A filosofia educacional africana é que a maneira mais eficaz de se adquirir conhecimento duradouro no corpo e na mente é através da experiência prática. Através de consistente engajamento prático, determinadas partes do corpo tornam-se automaticamente eloquentes na reprodução de expressões sonoro-coreográficas.⁸⁴ (Nzewi 2020: 120)

Así, a través de la experiencia práctica que adquirí junto a los maestros fui incorporando poco a poco conocimientos en relación a características musicales de repertorios tradicionales. La constante repetición de movimientos, más, una sensibilidad musical, me posibilitaron adquirir destrezas que se vieron reflejadas en la interpretación de instrumentos y mi participación dentro del performance musical.

El involucrarme directamente en la práctica musical me permitió comprender, desde una óptica personal, las lógicas y epistemologías que las comunidades han construido alrededor de las músicas tradicionales.

⁸⁴ Teorizar antes de experimentar el conocimiento existente perjudica la mente. La filosofía educativa africana propone que la forma más eficaz de adquirir conocimientos duraderos en cuerpo y mente es a través de la experiencia práctica. A través de un compromiso práctico consistente, ciertas partes del cuerpo se vuelven automáticamente elocuentes en la reproducción de expresiones sonoro-coreográficas (Traducción de la investigadora).

5.2 Formato tradicional de Marimba de Chonta

Como fue discutido en el segundo capítulo, el formato instrumental tradicional del Pacífico sur colombiano recibe el nombre de su instrumento líder: la marimba de chonta.

Este formato está compuesto por: dos bombos, una hembra y un macho; dos cununos, hembra y macho; guasás, las voces de las cantadoras y la marimba de chonta.

Tanto las características organológicas que fueron ampliamente discutidas, así como las epistemologías construidas en torno a cada instrumento, las técnicas de interpretación, las particularidades de cada género musical, el repertorio musical, entre otra serie de características propias al formato instrumental son saberes que residen en las memorias de cada maestro y maestra, por lo tanto, varían, son flexibles y permanecen en constante transformación.

Para iniciar este acercamiento a las músicas tradicionales del formato de marimba de chonta retomo las epistemologías que se construyen en torno a los instrumentos musicales.

En el Pacífico colombiano, los instrumentos musicales son dotados de características humanas. Entre esas características se encuentra la diferenciación por sexo de los instrumentos – hembra, macho. Esta diferencia es considerada desde el momento en el que se va a construir el instrumento, por ejemplo, para el caso de los tambores hembra (bombos o cununos) llevan en su interior una especie de útero que interfiere en la producción del sonido. Así mismo, las pieles de los instrumentos son de animales tanto femeninos como masculinos.

Otros instrumentos como los guasás, reflejan en su sonido los comportamientos de hombres y mujeres: los guasás hembra deben sonar más pues se cree que las mujeres tienen mayor facilidad para la comunicación a diferencia de los hombres quienes, según las epistemologías locales, son más callados.

Estas, entre otra serie de características previamente discutidas⁸⁵ en las que se observa una humanización de los instrumentos musicales, nos conducen también a la reflexión de la necesidad de una participación conjunta de hombres y mujeres para lograr un equilibrio en la sociedad.

De la misma forma como se concibe la vida en el Pacífico colombiano, donde tanto el rol desempeñado por hombres y mujeres es necesario para el desarrollo armónico de la comunidad, de esta misma forma se entiende la participación de los instrumentos musicales femeninos y masculinos dentro de un conjunto musical.

Un sonido equilibrado sólo se logra cuando instrumentos machos y hembras entablan una conversación y se produce el intercambio de los colores de sus voces.

Según el maestro Pacho (2019), es así que se consigue el equilibrio musical.

Esta epistemología nos conduce también a la importancia del colectivo. En las comunidades del Pacífico, es común encontrar núcleos familiares amplios en los que abuelos, abuelas, padres, madres, hijos, nietos, conviven en un mismo lugar. Así mismo, las personas de las comunidades construyen vínculos afectivos con sus vecinos y demás personas de su entorno a quienes incluso llegan a considerar como 'familia extendida'.

Este tipo de relación colectiva que se construye entre los individuos se presenta de manera semejante en un conjunto musical.

Los instrumentos musicales, a pesar de contar con todas las condiciones organológicas para destacarse de manera individual, no son concebidos como instrumentos solistas. Incluso la marimba de chonta, instrumento de percusión capaz de desarrollar líneas melódicas y armónicas, siempre se encuentra participando en conjunto con los demás instrumentos cuando se trata de música tradicional.

El maestro marimbero Hugo Candelario González (2019) afirma que "los intérpretes de marimba deben tocar con el propósito de servirle a la comunidad hasta lograr el transe colectivo, esto es más importante que el virtuosismo del intérprete".

⁸⁵ Las descripciones organológicas están consignadas en el II Capítulo.

Así, tanto el pensamiento de actuar en colectivo, como el de considerar que el equilibrio social sólo se consigue con la participación igualitaria de hombres y mujeres se refleja en la música, específicamente en las funciones desarrolladas por los instrumentos musicales.

El etnomusicólogo nigeriano Meki Nzewi (2009) analiza de manera holística las músicas indígenas africanas y propone teorías en relación a la organización interna de los conjuntos musicales. Estas teorías encuentran eco en las agrupaciones tradicionales del Pacífico colombiano.

The prescription of roles in indigenous African ensemble music is modelled on the role distinctions that characterize a coherent nuclear human family. An indigenous ensemble music style or type is made up of individual layers of themes that contribute to its characteristic ensemble identity. The title of a piece within a type or style identifies the outcome of the composite ensemble sound and/or the societal meaning communicated by that sound within a style of ensemble music (Nzewi 2009: 7).

Así, de la misma forma en que los integrantes de una familia desempeñan cada uno un rol que contribuye al funcionamiento coherente del núcleo, los instrumentos tradicionales del formato musical del Pacífico colombiano pueden ser analizados desde un ángulo en el que cada instrumento cumple con un papel particular dentro de una organización familiar.

Propongo distribuir a los instrumentos del formato de marimba de chonta dentro de esta organización familiar elaborada por Nzewi (2009). Un punto a considerar es que, dentro de este sistema familiar no se jerarquiza a cada uno de los instrumentos, pues, cada uno es indispensable para el resultado musical total, es decir, para alcanzar el equilibrio sonoro. Iniciaremos entonces por identificar el instrumento padre.

The pulse instrument repeats a theme that serves as the heartbeat of an ensemble. This gives an earthy or grounded feeling to the musical mood. The regular beat of the pulse theme focuses the structural identities of the themes played in the other ensemble layers. The pulse theme is normally allocated to the deepest sounding instrument, and marks the main beats of the metre, often with minor embellishments. The structure of a pulse theme is normally reiterated without variation, internal or external, for the duration of a piece. As the pillar of an ensemble texture, the pulse theme pounds the pace, which is followed by the other instruments as well as the dancers when present. The feet step to the basic beats (pulses) of music as a guide for the manipulation of the body parts in the dance. In mass medley dances individual choreographic elaborations on a dance motif are created on the foundation of the feet, which first regularly step to the pulse of the music. The pulse role can be compared to the role of a father, who

maintains the pulse of family life in the home without being too active or talkative (Nzewi 2009: 7).

El instrumento padre dentro del formato tradicional de marimba de chonta es el bombo. El bombo, hembra y macho o *arrullador* y *golpeador*, nombres con los que también se reconocen, tiene el sonido de registro más grave dentro del formato musical.

El bombo hembra o *arrullador* desarrolla patrones rítmicos base, pocas veces presenta variaciones y, junto con el bombo macho, elaboran el suelo sobre el que se construye el discurso musical. El bombo macho o *golpeador*, de mayor tamaño que el bombo hembra, expone igualmente los patrones rítmicos pero en algunas ocasiones lo varia.

El instrumento que interpreta el maestro Pacho es el bombo macho o golpeador. Una de sus particularidades es el constante diálogo que se construye entre este instrumento, la marimba de chonta, cununos y las voces.

Los patrones rítmicos desarrollados por los bombos⁸⁶ están marcando siempre los tiempos principales del compás. Algunas veces, dependiendo del ritmo que se esté interpretando, los pasos de los bailarines refuerzan los golpes acentuados del bombo.

Por ser el instrumento que marca constantemente el pulso dentro del formato instrumental lo comparo a la función que desarrolla un padre al interior de la familia.

Continuando con esta comparación entre los integrantes de una familia y los instrumentos musicales encontramos lo que Nzewi (2009) cataloga como “phrasing reference” o instrumento bebé.

The phrasing reference (PR) instrument plays a topos that acts as a guide beacon for the other ensemble members to determine the length and phrasing of their respective themes. The phrasing reference theme is sounded on a high, usually the sharpest, musical object in an ensemble. The instrument could be as simple as two pieces of hard wood or any other hard, sharp sounding object. The PR is perceived at the psychological level as the signpost for phrasing as well as resolving the spontaneous external development – improvisations or performance composition – of themes assigned to other ensemble instruments. As such it must remain steady and unvaried for the duration of the piece, or a significant section thereof. The PR role can be assigned to a newcomer in ensemble music because the discipline of exactly repeating a short musical statement is good training in automatically performing a consistent action while listening attentively to what others are saying or playing. The mind starts focusing

⁸⁶ Los patrones rítmicos desarrollados por los bombos y demás instrumentos serán analizados adelante en este capítulo.

on and absorbing the specific nature, as well as the inter relationships, of other ensemble layers as the reflex action of repeating the simple PR theme stabilizes and becomes automatic. The newcomer also begins to perceive how the more mature players execute the spontaneous elaboration of the significant sound of various ensemble themes. By the time the newcomer is confident enough to transfer to other ensemble instruments, she intuitively knows how to manipulate their particular ensemble expressions in the course of simultaneous ensemble compositions. In indigenous music performances it is the norm that more than one person can be composing spontaneous internal variations or external elaborations on their respective themes at the same time. [...] The PR instrument could be compared to the baby in a family. The highpitched sounds and repetitive actions of a baby command the constant attention of other mature members of the family, irrespective of other intricate tasks they may be performing in the home (Nzewi 2009: 7-8).

Trasladando esta propuesta al formato tradicional del Pacífico colombiano, el instrumento de referencia de fraseo es el guasá.

El guasá, instrumento idiófono de sonido agudo, es interpretado por las cantadoras, generalmente mujeres. Al ser las cantadoras quienes desarrollan el acompañamiento rítmico con el guasá, tanto el fraseo como las dinámicas desarrolladas con este instrumento dialogan permanentemente con las letras y melodías de las canciones. Así, el guasá, con su sonido agudo que sobresale entre la percusión, sirve de guía para los demás músicos al interpretar líneas rítmicas constantes y relativamente sencillas que conducen el discurso musical de manera armónica.

A pesar de ser un instrumento sobresaliente por su sonido y por la constante marcación rítmica dentro del formato instrumental, los patrones rítmicos que desarrolla son relativamente sencillos para quien conoce la música. Por esto, el guasá es un instrumento que posibilita un entrenamiento e iniciación musical a personas que se acercan a la práctica, pues, por el hecho de repetir constantemente patrones rítmicos durante fragmentos de tiempo prolongados, el intérprete podrá ir comprendiendo lo que ocurre al interior del formato musical mientras su interpretación es interiorizada y dominada.

En mi caso particular, mi aprendizaje de músicas tradicionales del Pacífico inició con el guasá. Esto no sólo me permitió entender los patrones rítmicos, el pulso y las dinámicas del formato, sino que me posibilitó incorporar ritmos y estilos, a la vez que iba entendiendo la comunicación corporal entre los músicos y lo que cada uno de ellos realizaba con su instrumento.

Al trasladarme a otro instrumento como la marimba, intuitivamente sabía cómo debía manipularla y su rol dentro del formato musical.

Nzewi (2009) compara este instrumento con un bebé dentro de la organización familiar, pues al igual que el guasá, el bebé siempre exige atención de parte de los demás integrantes, mientras estos realizan otras tareas un poco más complejas.

Dentro de esta catalogación otro instrumento se suma a la organización familiar: los que desempeñan el rol de la 'motivación de la acción'. Esta tarea es emprendida por los hermanos pequeños.

The action motivation (AM) role can be assigned to one or more instruments in an ensemble. The combination of instruments can be of the same or different instrument types and species. There can be more than one AM layer in an ensemble. Each instrument type/species played by one or more persons can then have a separate theme. Two or more instruments can also share one AM theme layer in any proportion. In a sharing arrangement, the thematic fractions contributed by the collaborating instruments can overlap without obscuring the significant thematic sense. Distinctive AM themes can also be inter-structured to bring about a singular role theme. The combined sonic character of any preferred structural combination and arrangement of thematic layers constituting the AM role generates the energy impulses that galvanize motive responses to a music piece. The nature of such response activities enables the accomplishment of the ensemble music style/type/piece's purpose. Competent performers on the AM instruments can undertake internal variations of assigned themes. This produces a cumulative effect that increases the energy or effectual potency of the ensemble sound over performance time [...] AM instruments can be compared to the young siblings in a family who pool their respective duties and individual capabilities to accomplish the routine tasks of family living. The active and interactive young people are normally allowed some degree of creative freedom in discharging assigned tasks. They thereby acquire the discipline of imaginative management of the assigned activity/theme as well as of resisting impulses to be over-exuberant in a manner that distorts family cohesiveness (Nzewi 2009: 8).

Los instrumentos que se encargan de la motivación de la acción en el formato de marimba de chonta son los cununos, estos serían los hermanos pequeños de la familia.

En un formato tradicional de marimba de chonta, es usual la presencia de dos cununos, uno hembra y otro macho, *repicador* y *apagador* respectivamente. El cununo hembra o *repicador* desarrolla patrones rítmicos base y a su vez los varia e improvisa, lo que genera movimiento y potencializa los momentos de mayor intensidad musical. El cununo hembra entabla un diálogo, no sólo con los demás instrumentos, sino también con los bailarines, quienes zapatean siguiendo los mismos ritmos que el instrumento interpreta.

Por su parte, el cununo macho o *apagador*, al ser de mayor tamaño tiene un sonido más grave y, generalmente, interpreta patrones rítmicos base. Ambos cununos son percutidos con las manos, y, para el caso del *apagador*, los

intérpretes realizan un movimiento con las manos que ‘apaga’ el sonido, es decir, es de corta duración y fuerte, destacándose entre los demás golpes de tambores.

Algunas veces se puede encontrar más de dos cununos dentro de un formato tradicional o incluso uno solo. Independientemente de la cantidad de instrumentos, las líneas rítmicas que interpretan se cruzan armónicamente generando la sensación de un sonido compacto.

En ocasiones, los intérpretes de cununo – *cununeros* – pueden momentáneamente sobresalir a manera de solista, sin embargo, sus improvisaciones permanecerán en un constante diálogo con los demás cununos, bombos, marimba y cantadoras.

Generalmente, en estos momentos de improvisación, la energía colectiva se incrementa y los *cununeros* muestran su destreza en el instrumento, se intensifica el resultado sonoro y, generalmente, desemboca en momentos de transe y catarsis tanto de los músicos como de las personas que participan del performance.

Metafóricamente los cununos son los ‘hermanos menores’ de la familia, tienen unas tareas específicas asignadas, es decir, desarrollan patrones rítmicos determinados, sin embargo, tienen mayor libertad para la improvisación y creatividad, para proponer ideas y dialogar con los demás instrumentos y bailarines.

Finalmente, dentro de esta organización familiar propuesta por Nzewi (2009), encontramos el rol de la madre.

The mother instrument performs the distinguished role of the mother as the director of family living. It is the director of ensemble purpose and musical sense. It is, of course, the most creatively active member of an ensemble. The mother instrumentalist marshals the musical and extra-musical actions that transpire in context-based musical arts performances. As such she is the most prominent performance composer in an ensemble, and engages in elaborate external development of her significant ensemble theme. Sometimes the theme played on the mother instrument represents the significant theme by which a piece of music is recognized. Since an indigenous musical arts performance is not normally prefabricated or fixed in content and duration, the role includes the responsibility for determining the duration as well as the end point of a piece. In performance time she also regulates the changes from one section of a performance form to another in ensemble compositions that have marked sections without breaks (Nzewi 2009: 9).

El instrumento madre en un formato instrumental del Pacífico colombiano es la marimba de chonta. La marimba desempeña su función como directora, es el instrumento melódico, armónico y rítmico del conjunto.

Tradicionalmente la marimba es interpretada a cuatro manos, es decir, por dos personas, una frente a la otra. Una persona, el *bordonero*, interpreta las placas de sonidos más graves y desarrolla patrones rítmico-melódico bases o 'bordón'. Las placas de registro agudo – *tiple* o *requinta* – son interpretadas con mayor libertad y creatividad y desarrollan las líneas melódicas.

La marimba presenta los temas musicales que son reconocidos por los demás músicos del conjunto. Al ser el único instrumento melódico-armónico dentro de un formato tradicional, adquiere protagonismo y es el líder del ensamble.

Al interpretar los temas – melodías y armonías – se encarga también de guiar la estructura de cada composición, determina cuando inicia una estrofa, el coro, cuando improvisan los demás instrumentos, es decir, regula los cambios de sección. A partir de la interacción con los demás músicos y participantes, indica también la duración total de una obra musical.

Tradicionalmente las piezas musicales del Pacífico colombiano no tienen una duración establecida, así como tampoco, una estructura musical rígida. Cada cambio de sección, así como el inicio y el final de la pieza se dan en armonía con el colectivo que participa del performance, músicos, bailarines y asistentes. Es el marimbero quien, de acuerdo a su sensibilidad, percibe la atmósfera que envuelve al performance y guía a los demás músicos para cambiar de sección, para continuar o finalizar la pieza. En la gran mayoría de ocasiones, sus gestos corporales son suficientes para dirigir a los demás músicos.

Así, la marimba de chonta es el instrumento madre dentro del formato tradicional, lidera, guía, marca las pautas, improvisa, desarrolla patrones rítmico-melódicos que orientan el desarrollo musical. Es el instrumento líder del conjunto.

Esta propuesta analítica elaborada por Nzewi (2009) se ajusta a la forma de concebir la vida en el Pacífico colombiano, a su ontología relacional. (Escobar 2018; PCN 2018)

The responsibility of the mother instrument for the general musical and contextual outcome of an ensemble performance is comparable to the role of a mother in a

normal African traditional family. The same way a mother/woman has the divine mandate to nurture life as well as organize a family, the musical arts is divinely mandated to effectively organize and nurture human minds and lives, including societal systems (Nzewi 2009: 9).

Para las comunidades del Pacífico colombiano la vida gira en torno de la madre – matriarca – quien vigila cautelosamente la organización del núcleo familiar. Las mujeres participan en todas las tareas comunitarias, desde el cuidado de los hijos y nietos, hasta las actividades de agricultura, recolección de moluscos, entre varias otras.

Nzewi (2009) propone dentro de esta estructura familiar a un integrante más: un instrumento “obligato”.

An obligato instrument is an additional instrument in an ensemble. The musical sense and functional aspiration of the ensemble is ordinarily complete in its absence. However, its presence enriches the aesthetic richness of the ensemble. An obligato instrument is commonly a melody instrument. It can be compared to extended family members whose visits enrich a nuclear family communion without necessarily being structural to the functioning of the routine activities of a nuclear family. (Nzewi 2009: 8)

Dentro del formato tradicional de marimba de chonta no encontramos un instrumento que cumpla con estas características, sin embargo, algunas agrupaciones musicales que han incursionado con propuestas novedosas, generalmente, incluyen un instrumento melódico a su formato. Este instrumento puede ser un saxofón o un clarinete.

Pese a no ser un instrumento que hace parte del ‘núcleo familiar’ tradicional, complementa y enriquece la propuesta musical, entabla un diálogo con las melodías de la marimba y el resultado estético se modifica armónicamente.

Hoy en día existen propuestas musicales que parten del formato tradicional y los ritmos del Pacífico colombiano pero los transforman con nuevas sonoridades. Para estos casos, al formato tradicional se le incrementan instrumentos como guitarras, baterías, piano, trompetas, saxofones, trombones, entre otros. Sin embargo, la base de la marimba de chonta, dos cununos, bombos y guasás permanece. Estos instrumentos pueden pensarse como la ‘familia extendida’.

Esta propuesta comparativa de Nzewi (2009) adoptada para el formato de marimba de chonta nos acerca una comprensión holística sobre cómo funciona un formato tradicional, así mismo, nos permite analizar los roles que desarrollan cada uno de los instrumentos.

Al abordar el estudio de las músicas tradicionales del Pacífico colombiano nos topamos con terminologías, conceptos y explicaciones que difieren dependiendo del maestro/a y del lugar específico de procedencia. En algunas ocasiones esto puede llevar a confusiones.

Así, a continuación, discutiré sobre algunas temáticas puntuales con la intención de presentar las características musicales de uno de los ritmos de mayor relevancia en el Pacífico: el bambuco viejo. Estas apreciaciones parten desde una experiencia directa con la música y con los maestros Pacho y Genaro, sin embargo, al estar sujetas a mi background y a mis emociones, significan una aproximación entre otras tantas posibles.

5.3 El Bambuco Viejo

El bambuco es un ritmo⁸⁷ tradicional que atraviesa diferentes regiones de Colombia, en cada lugar adopta características musicales propias, así como organologías y estilos diferentes. Hoy en día es uno de los ritmos representativos del repertorio musical colombiano.

Sin embargo, este ritmo ha sufrido profundas transformaciones generadas por el contexto histórico del país. El literato Germán Patiño define al bambuco como: “Música de fiesta, de cantos de guerra, de exteriores, nunca tuvo un carácter intimista, sino que fue ruidosa hasta el punto de que para muchos

⁸⁷ El término ritmo ha sido ampliamente trabajado por diferentes investigadores. Existen diversas conceptualizaciones que incluso llegan a generar confusiones. Uno de estos investigadores es Simha Arom quien, después de realizar una profunda discusión en relación a este término, propone que: “For there to be rhythm, sequences of auditive events must be characterised by contrasting features. This contrast may be created in three different ways: by accents, tone colours, or durations”. (1991: 202). Para esta investigación utilizo el término ritmo para referirme a los diferentes géneros musicales tradicionales del Pacífico colombiano, esto, en coherencia con la terminología empleada en la región.

sectores de las clases ilustradas consistía en una expresión *semisalvaje*" (Patiño 2013: 86).

El bambuco atravesó por un periodo de 'estilización' que fue provocado intencionalmente debido a los proyectos modernizadores del país.

Pero en la segunda mitad del siglo XIX, los propósitos modernizadores del país se tradujeron en un propósito de las élites sociales hacia la europeización de las artes y la música sufrió cambios importantes. Un notable músico vallecaucano, Pedro Morales Pino, nacido en Cartago y educado en la mejor academia musical de la capital del país, inició la modificación del bambuco viejo vallecaucano, reemplazando los sonoros vientos por más discretos instrumentos de cuerda y eliminando los ruidosos tambores que eran responsables de la fiesta y el desenfreno de los bailarines. Surgió así el bambuco andino de cuerdas, que asemejaba música europea de cámara y que el establecimiento convertiría en una de nuestras "músicas nacionales". Así que el Valle no sólo produjo el popular bambuco fiestero, sino también el más solemne, melancólico y académico bambuco andino (Patiño 2013: 87)

Esta transformación academicista del bambuco lo condujo a salas de concierto, a recintos privados de las familias dominantes de Colombia, y lo tradujo a formatos de música de cámara y orquestal. Con un tratamiento musical 'refinado', el bambuco se convirtió en un ritmo nacional sobresaliente ampliamente trabajado por los compositores académicos nacionales. A este bambuco se le conoce con el nombre de 'bambuco andino'.

Pese a esta situación, actualmente en diferentes regiones de Colombia los bambucos continúan siendo interpretados con flautas de madera, instrumentos de cuerda pulsada como guitarras, tiples y bandolas y con instrumentos de percusión (Patiño 2019; Perdomo 1980). Dependiendo del lugar puede recibir nombres como bambuco fiestero, bambuco tolimense, bambuco huilense, bambuco caucano, entre otros y presentar particularidades propias. Un elemento en común sigue siendo que es un ritmo musicalailable (Abadía 1983).

5.4 Análisis Musical del Bambuco Viejo

En el Pacífico colombiano se encuentra el 'bambuco viejo'. Se interpreta con el formato tradicional de marimba de chonta y musicalmente presenta una estructura clara con patrones rítmicos diferenciados que son aquí analizados.

Para abordar el estudio de las estructuras musicales del bambuco viejo propongo una adaptación de metodologías trabajadas por Nketia (1974), Kubik (1979), Tiago de Oliveira Pinto (2001) y Ferreira (2013).

Uno de los aspectos a considerar es que, mientras las perspectivas occidentales proponen una visión lineal de la música, con divisiones y medidas fijas, el pensamiento musical africano es cíclico (Ferreira 2013; Graeff 2016), es decir:

African music is mostly cyclic, having no predetermined beginning or ending point, but instead repeating variable patterns based on beats that are not stronger or more important than others, as in Western music (known as down- and off-beats or syncopes). (Graeff 2016: 168)

Así, al no presentar puntos de inicio y final rígidamente establecidos, las músicas del Pacífico colombiano se encajan dentro de un pensamiento cíclico en el que los patrones rítmicos son constantemente presentados y variados.

Las estructuras sonoras que guiaron este análisis fueron trabajadas por Kubik (1979) y Oliveira Pinto (2001):

- Elementary pulses;
- Ciclos formales;
- Beat and of beat;
- Time-line-pattern;
- Cross-rhythm;
- Red flexible de la trama;
- Oralidades del ritmo.

En este sistema analítico se utilizan los siguientes símbolos:

X: golpe

. : silencio

Con una diferencia entre X: (X mayúscula) golpe con acentuación y, x: (x minúscula) golpe sin acentuación.

5.4.1 Elementary Pulses:

The overall presence of a mental background pulsation consisting of equal-spaced pulse units elapsing ad infinitum and often at enormous speed. These so-called elementary pulses function as a basic orientation screen. They are two or three times faster than the beat or gross pulse, which is the next level of reference (Kubik 2010: 42).

La ‘pulsación elemental’ son las menores unidades espaciadas temporalmente de forma equitativa. Están presentes durante toda la pieza musical, se pueden diferenciar oyendo la menor distancia entre dos tonos o dos impactos sonoros.

Al ser cíclicas, no existe ni principio ni un fin establecido, así como tampoco tiempos débiles y fuertes pre definidos. Los golpes interpretados por cada músico, así como las acentuaciones marcadas en cada instrumento, coinciden necesariamente con alguna de estas pulsaciones elementares.

La pulsación elemental no es matemáticamente rígida, no es guiada por la exactitud de un metrónomo. En la práctica se presenta como una “equidistancia idealizada” entre los impactos y surge espontáneamente del hacer musical grupal (Pinto 2001).

En el Bambuco Viejo las pulsaciones elementares son audibles y fácilmente reconocibles desde el inicio hasta el final de cualquier canción tradicional. Además de manifestarse con claridad en los impactos sonoros de los instrumentos del formato tradicional, se articulan también con la danza, pues el paso básico de los bailarines marca con los pies cada una de las pulsaciones elementares.

(12)

Figura 2 – Pulsación elemental en el bambuco viejo

Cada una de estas doce pulsaciones son constantemente marcadas por el guasá, instrumento que desarrolla una línea rítmica permanente con acentuaciones claramente diferenciables.

El guasá marca las doce pulsaciones elementares, sin embargo, también realiza variaciones sobre el ritmo base. Gráficamente se puede representar de la siguiente manera:

(12) X x x X x x X x x X x x

Figura 3 – Línea rítmica base del guasá.

En el ejemplo anterior, cada una de las doce pulsaciones es marcada por el guasá. El primero de cada tres pulsos es acentuado generando un patrón constante y cíclico.

Algunas variaciones del guasá son:

(12) X x . X x . X x . X x .

(12) X . X . X . X . X . X .

Figura 4 – variaciones rítmicas del guasá.

Las variaciones rítmicas del guasá siempre están presentes. Es común la interacción simultánea de varios guasás dentro de un formato tradicional, cada uno de estos puede estar desarrollando una línea rítmica diferente o, por momentos, pueden encontrarse bajo el mismo patrón. Tanto la línea base como las variaciones se entrecruzan armónicamente enriqueciendo el tejido musical.

5.4.2 Cycles – Ciclos formales:

Musical form is organized so that patterns and themes cover recurring entities of a regular number of these elementary pulses, usually 8, 12, 16, 24, or their multiples, more rarely 9, 18, or 27 units. These are the so-called cycles, and the numbers we call form or cycles numbers (Kubik 2010: 42).

Según esta definición de Kubik, es posible encontrar el ciclo formal de las canciones tradicionales del Bambuco Viejo determinando cuantas son las pulsaciones elementares. Para esto se analizan diferentes aspectos musicales que nos conducen a la comprensión del pensamiento cíclico.

Uno de los aspectos que clarifica la duración de los ciclos es la letra de las canciones. Las canciones tradicionales de bambuco viejo son de carácter responsorial, la *entonadora* o *entonador* expone una pregunta que es respondida por los/las *responderos*/ras.

Propongo para este análisis trabajar sobre la canción de bambuco viejo de la maestra Nany – Ruth Marien, titulada “Bombo soná bombo”.

A continuación, presento en una tabla la letra de la canción, diferenciando preguntas de respuestas dentro del ciclo de 12 pulsaciones elementares.

<i>Entonadora/entonador (12) pulsaciones</i>	<i>Responderas/responderos (12) pulsaciones</i>
<i>Primera estrofa</i>	
<i>Antonio Banguera</i>	
<i>Dondej que estas vo</i>	
	En el otro lao oí
	Bombo
<i>Segunda estrofa</i>	
<i>Llamen a Genaro</i>	
<i>Que venga a tocar</i>	
	Con su marimbita
	Oí bombo
<i>Tercera estrofa</i>	
<i>En el otro lao</i>	
<i>Vamo hace una fiesta</i>	
	De bambuco viejo
	Oí bombo
<i>De bambuco viejo</i>	

	Oí bombo
	Coro
	Bombo soná bombo a yai yai!
	Bombo, bombo
	Bombo oí bombo
	Bombo soná bombo
<i>Improvisaciones</i>	
<i>Hasta cuando te tolero</i>	Bombo soná bombo
<i>Y te sigo tolerando</i>	Bombo soná bombo
<i>Andá decile a tu mama</i>	Bombo soná bombo
<i>Que yo te sigo eperando</i>	Bombo soná bombo
	Bombo oí, bombo
	Bombo ay ay ay mi bombo

En esta tabla se ilustra la letra de la canción. En la columna del lado izquierdo está la letra de la/el *entonadora/entonador* y en la columna del lado derecho está la letra de las/los *respondedoras/respondedores*. Son tres estrofas diferentes que inician con pregunta y continúan con respuesta.

Después que se presentan las tres estrofas inicia el coro en el que participan todos y todas, *entonadores/as* y *respondedores/as*. Mientras el coro se desarrolla se realizan improvisaciones. Cualquier persona que participa del evento musical puede improvisar, el coro continua sin pausa y se superpone la línea melódica de la improvisación, esto produce un efecto de polifonía. Por momentos es posible escuchar tres o más líneas melódicas interactuando juntas.


Armónicamente cada ciclo de doce pulsaciones inicia en reposo (tónica) y termina en tensión (dominante), así se desarrolla la canción desde el principio hasta el final, tanto las estrofas como el coro. Esta constante armónica facilita la comprensión del ciclo.

A continuación, presento una transcripción en partitura de la canción “Bombo soná bombo”.

Bombo soná bombo


Ruth Marien Valencia (Maestra Nany)

Entonadora /
Entonador



An to nio ban gue__ ra__ don dej ques tas vo ooooo__

Entonadora /
Entonador



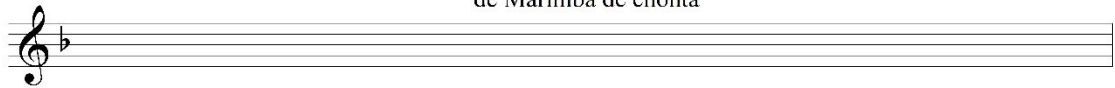
En el o tro la__ o__ i__ bom bo__

Respondedora /
Respondedor



En el o tro la__ o__ i__ bom bo__

Improvisación libre
de Marimba de chonta



Entonadora /
Entonador



Lla men a Ge na__ ro__ que ven ga to ca ar__

Entonadora /
Entonador

con su ma rim bi___ ta o i___ bom bo___

Respondedora /
Respondedor

con su ma rim bi___ ta o i___ bom bo___

Improvisación libre
de Marimba de chonta

Entonadora /
Entonador

En el o tro la___ o___ va moha ce una fies ta___

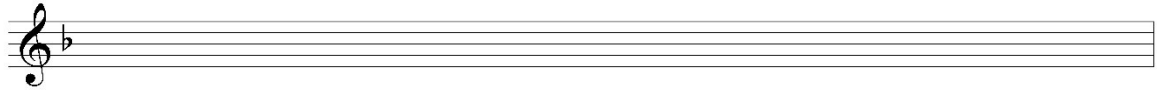
Entonadora /
Entonador

de bam bu co vie___ jo o i___ bom bo___

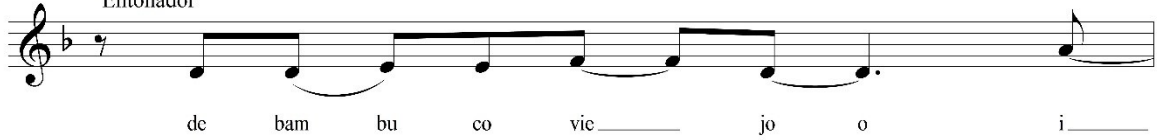
Respondedora /
Respondedor

de bam bu co vie___ jo o i___ bom bo___

Improvisación libre
de Marimba de chonta



Entonadora /
Entonador



Entonadora /
Entonador



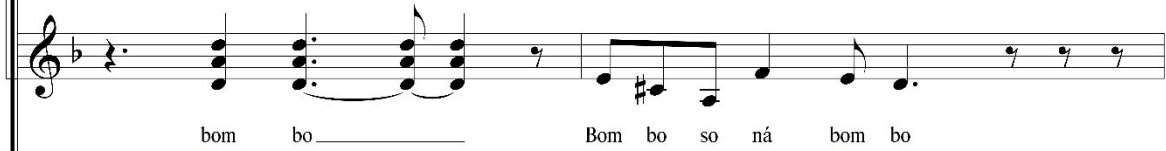
Respondedora /
Respondedor



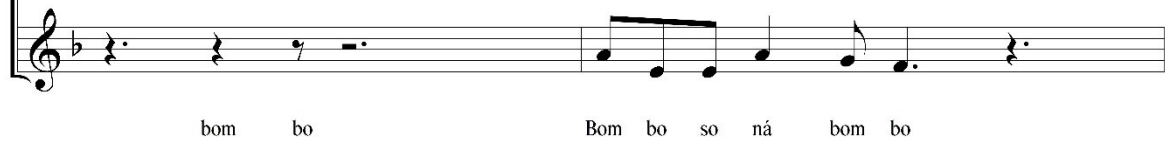
Entonadora /
Entonador



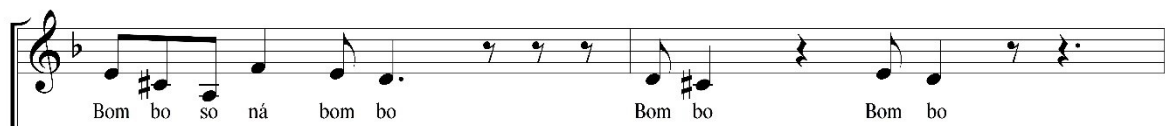
Respondedora /
Respondedor



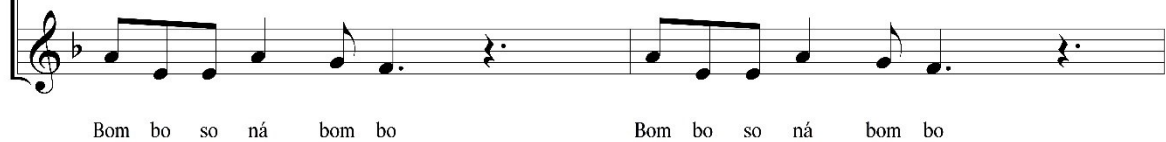
Respondedora /
Respondedor



Respondedora /
Respondedor



Respondedora /
Respondedor

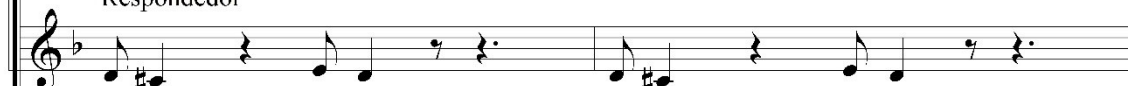


Entonadora /
Entonador



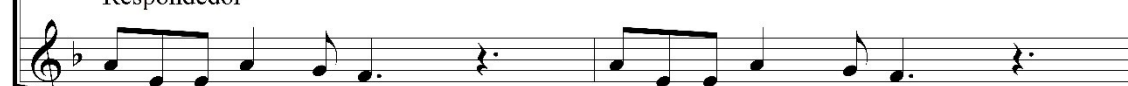
Has ta cuán do te to le ro y

Respondedora /
Respondedor




Bom bo Bom bo Bom bo Bom bo

Respondedora /
Respondedor




Bom bo so ná bom bo Bom bo so ná bom bo

Entonadora /
Entonador



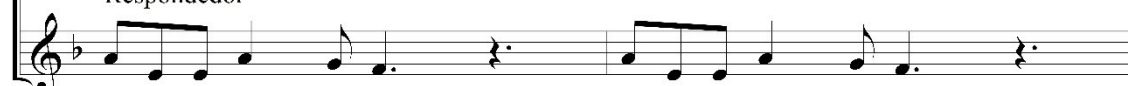
te si go to le ran do an dá de ci lea tu ma ma que

Respondedora /
Respondedor



Bom bo Bom bo Bom bo Bom bo

Respondedora /
Respondedor



Bom bo so ná bom bo Bom bo so ná bom bo

Entonadora /
Entonador

yo te si goe pe ran do

Respondedora /
Respondedor

Bom bo Bom bo Bom bo i bom bo

Respondedora /
Respondedor

Bom bo so ná bom bo Bom bo i bom bo

Respondedora /
Respondedor

Bom bo Bom bo

Respondedora /
Respondedor

Bom boa ya yai bom bo

Figura 5 – Partitura “Bombo soná Bombo”

Sobre esta transcripción diferentes aspectos pueden ser discutidos.

En el caso de las músicas tradicionales del Pacífico colombiano, la transcripción es una herramienta que nos posibilita una aproximación musical como lo habíamos mencionado anteriormente, pero no logra plasmar con fidelidad la realidad de los repertorios.

Tanto las líneas melódicas, como rítmicas y la armonía no se encajan con exactitud en este sistema, pues, las afinaciones y patrones rítmicos han sido concebidos bajo lógicas diferentes al sistema occidental.

En el caso de las melodías, los saltos interválicos son aproximaciones en los que pretendo ilustrar, más allá de tonos exactos, el movimiento melódico. Las melodías se construyen con el uso recurrente de pequeños saltos o grado conjunto, aunque se emplea el intervalo de octava, quinta y cuarta, generalmente acompañando sílabas como: oí.

En ocasiones, los textos resultan difíciles de comprender, pues, debido al acento y a la pronunciación de las personas del Pacífico colombiano, algunas letras de las palabras se sustituyen por otras o se omiten. Por ejemplo la letra 's', frecuentemente se sustituye por la letra 'j', frases como: '*donde ej que estas vo*' significan: 'donde es que estás vos', o, '*en el otro lao*', significa: 'en el otro lado'⁸⁸.

Otro aspecto relevante es la ambigüedad en relación al modo. En coherencia con la afinación de las marimbas tradicionales, tema discutido en el segundo capítulo, resulta difícil de identificar el modo de la canción analizada: por momentos se acerca al modo menor y en otros momentos al modo mayor. Pese a esta dualidad que parece por momentos confundir al oyente, las voces, en el interior del grupo, suenan armónicamente.

En relación al ritmo, la notación en partitura no da cabida a la flexibilidad natural de estos repertorios, por el contrario, exige sujetarlos dentro de compases exactos. A pesar de esto, utilizo la partitura con el propósito de presentar visualmente una aproximación a la figuración rítmica, aclarando que, el sonido de las músicas tradicionales del Pacífico colombiano se ajusta a métricas, velocidades y flexibilidades que surgen de manera espontánea en el momento del performance gracias a la conexión y comunicación gestual y corporal de los músicos.

La improvisación de la marimba se realiza entre cada estrofa. Su duración varía y, en el ejemplo analizado, no se encontró un patrón exacto. La duración giraba en torno a 12, 14 o 16 ciclos de 12 pulsaciones. Sin embargo, algunos otros ejemplos de bambuco viejo presentan mayor simetría en estos momentos de improvisación, en los que la marimba se delimita a 5, 6 u 8 ciclos de 12 pulsaciones. Esto es común cuando son registros musicales grabados en estudio

⁸⁸ En el texto escrito, intenté ser lo más fiel posible a la pronunciación natural de las personas, así sea gramaticalmente incorrecto.

o cuando se presentan en concierto, pues deben ajustarse a tiempos más limitados.

En los registros musicales que obtuve durante el trabajo de campo, la duración aproximada de cada canción oscilaba entre los 8 y 9 minutos. Pero, los audios grabados en estudios obedecen a duraciones de 4 minutos aproximadamente por canción. Así, los momentos de improvisación se deben guiar bajo otras lógicas y no obedecen al impulso creativo del momento ni a las cargas emotivas de la comunidad y los músicos involucrados en el performance.

A pesar que, como ya ha sido mencionado, la partitura es una herramienta de aproximación gráfica musical, en el ejemplo analizado se observa como cada pregunta y respuesta se ajusta al ciclo de las 12 pulsaciones, por lo que el compás de 12/8 resulta adecuado.

A continuación, extraigo cada ciclo de 12 pulsaciones elementares y lo relaciono con la letra y la armonía.

Primera Estrofa

Pregunta		An	to	nio	Ban	gue	ra	a				
Pulsaciones elementares	.	x	x	x	x	x	x	x
Numeración	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Armonía	I						V					

Pregunta	Don	dej		ques	tas		vo		o			
Pulsaciones elementares	x	x	.	x	x	.	x
Numeración	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Armonía	I						V					

Respuesta		En	el	o	tro	la		o				i
Pulsaciones elementares	.	x	x	x	x	x	.	x	.	.	.	x
Numeración	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Armonía	I						V					
----------------	---	--	--	--	--	--	---	--	--	--	--	--

Respuesta				bom		bo						
Pulsaciones elementares	.	.	.	x	.	x
Numeración	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Armonía	I						V					

Segunda estrofa

Pregunta		Lla	men	a	Ge	na		ro				
Pulsaciones elementares	.	x	x	x	x	x	.	x
Numeración	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Armonía	I						V					

Pregunta	Que	ven		ga	to		ca		ar			
Pulsaciones elementares	x	x	.	x	x	.	x	.	x	.	.	.
Numeración	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Armonía	I						V					

Respuesta		Con	su	ma	rim	bi		ta	o			i
Pulsaciones elementares	.	x	x	x	x	x	.	x	x	.	.	x
Numeración	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Armonía	I						V					

Respuesta				Bom		bo						
Pulsaciones elementares	.	.	.	x	.	x
Numeración	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Armonía	I						V					

Tercera estrofa

Pregunta		En	el	o	tro	la		o				
Pulsaciones elementares	.	x	x	x	x	x	.	x
Numeración	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Armonía	I						V					

Pregunta	va	moha		ce	una		fies		ta			
Pulsaciones elementares	x	x	.	x	x	.	x	.	x	.	.	.
Numeración	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Armonía	I						V					

Respuesta		De	bam	bu	co	vie		jo				i
Pulsaciones elementares	.	x	x	x	x	x	.	x	.	.	.	x
Numeración	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Armonía	I						V					

Respuesta				Bom		bo						
Pulsaciones elementares	.	.	.	x	.	x
Numeración	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Armonía	I						V					

Coro

Coro	Bom	bo	so	ná		bom	bo					
Pulsaciones elementares	x	x	x	x	.	x	x
Numeración	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Armonía	I						V					

Coro	Bom	bo				Bom	bo					
Pulsaciones elementares	x	x	.	.	.	x	x
Numeración	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Armonía	I						V					

Coro	Bom	bo		i		bom	bo					
Pulsaciones elementares	x	x	.	x	.	x	x
Numeración	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Armonía	I						V					

Coro	Bom	boa	ya	yai		bom	bo					
Pulsaciones elementares	x	x	x	x	.	x	x
Numeración	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Armonía	I						V					

Improvisaciones

Improvisación	ta	cuán	do	te	to	le	ro					y
Pulsaciones elementares	x	x	x	x	x	x	x	x
Numeración	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Armonía	I						V					

Improvisación	te	si	go	to	le	ran	do					an
Pulsaciones elementares	x	x	x	x	x	x	x	x
Numeración	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Armonía	I						V					

Improvisación	dá	de	ci	lea	tu	ma	ma					que
Pulsaciones elementares	x	x	x	x	x	x	x	x
Numeración	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Armonía	I						V					

Improvisación	yo	te	si	goe	pe	ran	do					
Pulsaciones elementares	x	x	x	x	x	x	x
Numeración	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Armonía	I						V					

La canción “Bombo soná bombo” nos corrobora desde diferentes aspectos el ciclo de doce pulsaciones: la letra de la canción - preguntas, respuestas y coro, y los cambios armónicos – reposo, tensión. De principio a fin la letra y la armonía se ajustan al ciclo formal.

De igual forma, los patrones rítmicos que serán aquí presentados nos reafirman esta conjetura⁸⁹.

El desarrollo cíclico de la música tradicional del Pacífico colombiano, a su vez, nos conduce a la concepción del pensamiento musical en espiral. En algunos registros bibliográficos que tratan sobre músicas de matrices africanas el concepto de ‘repetición’ aparece en diferentes ocasiones.

Este concepto conduce, generalmente, a la idea de monotonía, a la falta de variedad en los recursos musicales, por lo que, erróneamente, se termina subvalorando a este tipo de repertorios.

Sin embargo, propongo el ‘pensamiento musical en espiral’ en el sentido de la implementación de recursos musicales que se exponen constantemente, pero nunca de igual forma. Así, cada nuevo ciclo nos conduce a un material sonoro que es reconocible, pero que nunca será expuesto de manera exacta a la anterior.

⁸⁹ Los músicos que transcriben el ritmo de Bambuco Viejo a partitura usualmente lo hacen en compás de 6/8. Sin embargo, en esta investigación, cuando utilizo el sistema de partitura como un recurso de aproximación a ritmos y melodías, propongo el compás de 12/8 en coherencia con los ciclos formales.

Esta variación sonora es realizada por todos los instrumentos del conjunto tradicional de marimba de chonta, los cuales se estructuran sobre líneas rítmicas bases claramente reconocibles, pero transformándolas y variándolas constantemente.

Nzewi denomina a este tratamiento de recursos musicales como 'reciclaje'.

This is perceived as the significant ensemble theme, the sonic as well as contextual identity of a piece. "Recycling implies that the various thematic components that furnish the block of ensemble sound can be internally varied in ways that do not obscure the significant sound" (2009: 27).

La utilización de estos diferentes componentes temáticos, a su vez, crean la identidad sonora de una obra determinada.

También, el pensamiento musical en espiral nos conduce a un permanente retorno, es decir, el final de un ciclo será a su vez el inicio de uno nuevo.

Algunos investigadores han traído el concepto de espiral para los repertorios con los que trabajan. Ferreira (2013), para su estudio del candombe uruguayo propone:

Sugerí la noción de espiral – enrollándose y desenrollándose – como un instrumento útil para la comprensión de estas prácticas de performance musical, abarcando varios niveles simultáneamente: el de los distintos patrones cíclicos entramados, los ciclos más lentos de llamados y respuestas, los ciclos aún más prolongados en el tiempo de la performance entre la contracción y la expansión de la energía en la auto-regulación. (Ferreira 2013: 257).

Según esta propuesta, el pensamiento en espiral condensa a los diferentes ciclos que se entretajan dentro de una obra musical. Es decir que, tanto la idea de pensamiento en espiral como los ciclos en la música están íntimamente relacionadas pues, la espiral se crea a partir del movimiento cíclico del material sonoro.

Cada ciclo, desarrollado individualmente por cada uno de los instrumentos, adquiere sentido al interactuar dentro del formato instrumental. Ese resultado sonoro es lo que Nzewi (2009) denomina 'microforma'.

This basic textural block of sonic logic is the microform, the normative African indigenous formal syntax that is recycled to compose the macro-form of a piece during a performance session. All the thematic constituents, irrespective of sonic

ambience or structural character, must be harmonically compatible, and combine to provide the composite textural-harmonic block of sound. (Nzewi 2009: 27)

Es decir que la unión de estas microformas, que se reproducen con la utilización del material sonoro reciclado, conducen a la macro forma, es decir, a la obra musical en su totalidad.

Así, con la concepción cíclica y espiralada de las músicas tradicionales del Pacífico colombiano, lejos de basarse en el concepto de 'repetición' de estructuras musicales, propongo la idea de un constante retorno, enriquecido con la creatividad, la improvisación, la destreza musical y la carga emotiva de cada una de las personas que participan del performance musical.

5.4.3 Beat – Marcación:

É a batida fundamental e regular, que caracteriza o sobe e desce rítmico [...]. A marcação já tem um aspecto de referencial de tempo dentro do processo musical como um todo, assumindo a base métrica. Mesmo assim, pode não estar explicitada na parte de um (ou mais) instrumento [...].⁹⁰ (Pinto 2001: 93-94).

La marcación, o *beat* (Koetting 1970) es el 'pulso mayor', fundamental. Está presente en el Bambuco Viejo y es claramente reconocible, sin embargo, la marcación puede no estar explícita en algún instrumento y, aun así, tanto los músicos como los bailarines pueden encontrarla automáticamente, es decir que tocarla sólo la hará más evidente (Pinto 2001).

En el Bambuco Viejo, así como algunos repertorios tradicionales de músicas africanas, las acentuaciones no coinciden con los primeros tiempos o con los tiempos fuertes del compás (desde la terminología occidental); por el contrario, predomina la importancia de los tiempos débiles.

El maestro Hugo Candelario Gozález (2019) enfatiza en la importancia de los golpes que no coinciden con los tiempos fuertes, tanto en el Bambuco Viejo, como en otros ritmos que se derivan de este como el currulao (Abadía 1983).

⁹⁰ Es el ritmo fundamental y regular que caracteriza el movimiento rítmico.[...]. La marcación tiene un aspecto referencial del tiempo dentro del proceso musical en su conjunto, asumiendo la base métrica. Aun así, puede que no sea explícito en un instrumento (o más). (Traducción de la investigadora)

González afirma: “el golpe en el tiempo débil es el anhelo de libertad, nos eleva, nos saca del suelo”.

En las músicas tradicionales del formato de marimba de chonta y, en el caso del ritmo del Bambuco Viejo, el instrumento que se encarga de interpretar la marcación o *beat* es el bombo *golpeador*. Este instrumento realiza un golpe sobre la membrana de cuero en la quinta y décimo primera pulsación elemental.

Gráficamente se puede representar de la siguiente manera:

(12)
(12) X X .

Figura 6 – Marcación del bombo.

Un aspecto que facilita la comprensión de las acentuaciones dentro de los doce golpes de la pulsación elemental es la danza. Los bailarines marcan con sus pies cada una de las doce marcaciones acentuando los pulsos 2, 5, 8 y 11, todos estos, tiempos débiles. Estas acentuaciones se evidencian con claridad pues los pies son dirigidos hacia adelante en los tiempos débiles y hacia atrás en los tiempos fuertes (Davidson 1970; Massa, Zapata 2006). Con frecuencia ocurre que los bailarines poco experimentados realicen los pasos acentuando los tiempos contrarios, es decir, los tiempos fuertes⁹¹.

5.4.4 Time-line-pattern:

Diferentes músicos han discutido sobre este concepto propuesto inicialmente por Nketia (1974). Kubik (2010) expone:

These constitute a specific category of struck motional patterns, characterized by an asymmetric inner structure, such as 5 + 7 or 7 + 9. They are single-note

⁹¹ Durante el trabajo etnográfico realizado para la investigación de la maestría (2012) recibí clases de danza tradicional con la maestra fallecida Oliva Arboleda. Indudablemente la danza facilita el proceso de comprensión de las estructuras musicales.

patterns struck on a musical instrument of penetrating sound quality, such as a bell, a high-pitched drum, the rim of a drum, the wooden body of a drum, a bottle, calabash or percussion beam, concussion sticks (such as the Cuban claves) or a high-pitched key of a xylophone (Kubik 2010: 44).

Esta “línea rítmica” (Oliveira Pinto 2001) permite determinar el número de las doce pulsaciones elementares que hacen parte de un ciclo y, a su vez, sirve como guía para músicos y bailarines.

Para el Bambuco Viejo del Pacífico colombiano propongo que el *time-line-pattern* es desarrollado por los sonidos de registro grave de la marimba de chonta, esto es, el *bordón*.

Así no sea un patrón rítmico de un solo sonido, pues en la marimba se distribuye en diferentes alturas, el *bordón* de la marimba tiene un color particular que se diferencia con claridad entre los demás. Este *time-line-pattern* es de configuración asimétrica, se presenta de manera constante en el repertorio de bambuco viejo. Gráficamente lo podemos representar de la siguiente forma:

(12) X . X X X . X X . X X .

Figura 7 – Time-line-pattern Bambuco Viejo.

Debido a su presencia constante, estas fórmulas rítmicas pueden ser graficadas en forma circular, así, su carácter cíclico se observa con mayor claridad.

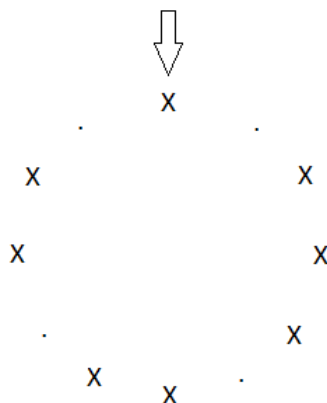


Figura 8 – Time-line-pattern Bambuco Viejo

Aunque el *time-line-pattern* es predominantemente constante, no siempre se hace presente de forma explícita, es decir, no siempre está interpretado por el bordón de la marimba, sin embargo, tanto músicos como bailarines pueden sentirlo en sus cuerpos.

Otro aspecto a considerar es que el *time-line-pattern* también puede ser interpretado por los instrumentos de percusión como bombos y cununos.

Al igual que la 'clave' del son cubano que se interpreta con el instrumento que lleva el mismo nombre, el *time-line-pattern* del Bambuco Viejo interpretado por la marimba es fácilmente reconocible por los músicos conocedores.

El *time-line-pattern* expuesto en esta investigación surgió a partir de la audición, mi práctica personal, las entrevistas y el análisis auditivo de diferentes canciones del repertorio tradicional, sin embargo, al entrevistar a diferentes maestros y maestras, así como al escucharlos/las tocar, se evidencia que no existen propuestas estandarizadas que se ajusten al significado de esta estructura musical, por el contrario, pude escuchar diferentes propuestas, así como escuchar variados bordones que se modifican dependiendo del lugar, del maestro o maestra.

A pesar de esta disparidad de respuestas, el *time-line-pattern* aquí planteado no sólo se ajusta al concepto como tal, sino que fue escuchado explícitamente en repetidas ocasiones durante la realización del trabajo de campo y se encuentra en gran cantidad de canciones del repertorio tradicional.

Sobre este *time-line-pattern* se presenta una variación que es recurrente entre los maestros y maestras. Gráficamente se observa de la siguiente forma:

(12) X . X . X . X X . X X .

Figura 9 – Variación sobre el time-line-pattern del Bambuco Viejo.

Desde una concepción cíclica observamos:

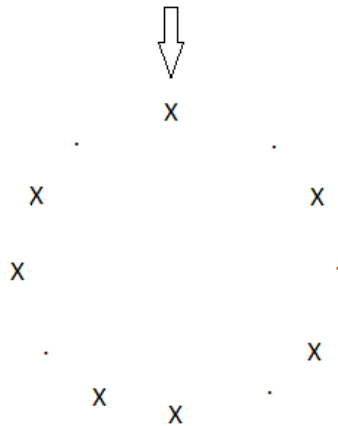


Figura 10 – Variación time-line-pattern.

Si comparamos ambas líneas rítmicas observamos que la única diferencia está en la cuarta marcación, en la primera es un golpe, mientras que en la segunda (variación) es un silencio.

(12) X . X X X . X X . X X . Time-line-pattern

(12) X . X . X . X X . X X . Variación Time-line-pattern

Figura 11 – comparación Time-line-pattern y variación.

Tanto el *time-line-pattern* propuesto para el bambuco viejo como su variación obedecen a una estructura interna asimétrica de 5 + 7. Las cinco primeras pulsaciones delimitan la primera parte y, la quinta pulsación, es percutida por la marimba y al mismo tiempo es acentuada por la marcación del bombo golpeador.

Las siguientes siete pulsaciones inician con un silencio y dos golpes, una repetición de esta figura y finaliza con un silencio que dará paso de nuevo a la primera pulsación. Gráficamente es:

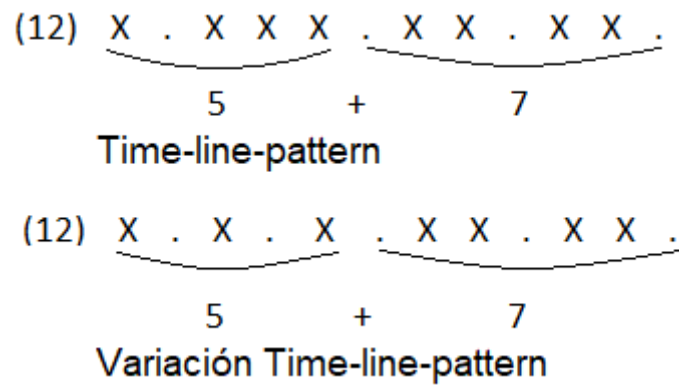


Figura 12 – Estructura interna Time-line-pattern.

Este *time-line-pattern* fue presentado por una gran cantidad de músicos marimberos y también por los percusionistas que desarrollaron esta línea rítmica con sus instrumentos como bombos y cununos. Sin embargo, el *bordón* que realiza el maestro Pacho en la marimba difiere de los ilustrados anteriormente y no presenta la asimetría particular que caracteriza a esta estructura musical.

Gráficamente el *bordón* para Bambuco Viejo del maestro Pacho es:

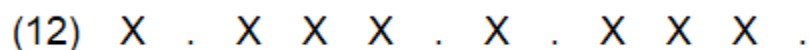


Figura 13 – Bordón Bambuco Viejo maestro Pacho.

El *time-line-pattern*, su variación y el bordón del maestro Pacho son interpretados por la marimba de chonta en su registro grave, es decir en las placas de mayor tamaño. Por esto, no sólo es una línea rítmica sino también melódica. A continuación, presento una transcripción dentro del sistema convencional occidental para cada una de estas tres líneas rítmicas.

Time line

Marimba de chonta

Variación del Time line

Marimba de chonta

Bordón del maestro Pacho

Marimba de chonta

Figura 14 – Time-line; variación, bordón maestro Pacho.

Vale la pena aclarar que, debido al sistema de afinación de las marimbas de chonta tradicionales, estas transcripciones significan una aproximación a los tonos melódicos de los *bordones*, igualmente, los ritmos no se encajan rígidamente a las figuras convencionales de este sistema.

Así, aunque este *time-line-pattern* surge como una propuesta personal a partir de un análisis exhaustivo del repertorio de Bambuco Viejo, durante la realización del trabajo de campo me encontré con diferentes propuestas que varían de acuerdo a la región específica del Pacífico, así como también, al estilo propio de cada maestro y maestra. Es decir que, estandarizar rígidamente patrones rítmicos puede resultar contraproducente con la naturaleza de estos repertorios, sin embargo, un análisis que permanezca abierto a diferentes propuestas puede enriquecer la comprensión musical.

5.4.5 *Cross-rhythm* o Cruzamientos:

“A combinação de ritmos distintos, de frases ou de motivos musicais, pode realizar-se de tal forma, que suas acentuações não coincidam, resultando em novas configurações rítmicas”⁹² (Pinto 2001: 101).

Este fenómeno que ha sido denominado de *cross-rhythm* por la musicología africana se evidencia permanentemente en diferentes géneros musicales de matrices africanas (Kubik 2010). En el Bambuco Viejo se presenta dentro del ciclo de 12 pulsaciones y ocurre cuando se cruzan las diferentes líneas rítmicas de los instrumentos como bombos, cununos, marimba y guasá. Gráficamente es:

(12) x x X x x X x x X x x X Línea rítmica del bombo golpeador
(12) X x . X x . X x . X x . Línea rítmica del guasá
(12) . X x x x x . X x x x x Línea rítmica del cununo repicador
(12) X x x X x x X x x X x x Línea rítmica del guasá

Figura 15 – Cruzamientos.

En estos gráficos recién presentados se puede observar cómo los golpes con acentuación (X), se entrecruzan con los golpes no acentuados (x) dando origen a los cruzamientos rítmicos.

En esta estructura de análisis cabe destacar que, debido a los cruzamientos en las acentuaciones, el Bambuco Viejo, así como otras músicas de matrices africanas son polirrítmicas.

Ferreira define el concepto de ‘polirritmicidad’ como: “organización rítmica multilineal, patrones montados, intercalados, entabados o entramados,

⁹² La combinación de diferentes ritmos, frases o motivos musicales puede realizarse de forma tal que sus acentuaciones no coincidan, dando lugar a nuevas configuraciones rítmicas (Traducción de la investigadora)

modalidades combinatorias de entrecruzamientos estrictos, ciclos disyuntos, colchones polirrítmicos” (2014: 232).

Así mismo, esta idea de líneas rítmicas que se entrecruzan y generan una compleja red sonora es relacionada con los estilos de vida y las visiones de mundo de comunidades africanas y afroamericanas:

La complejidad de buena parte de las músicas tradicionales africanas y afroamericanas se encuentra en estas técnicas de organización polirrítmica, implicando formas peculiares de sintonización mutua entre músicos tocando diferentes patrones simultáneos. Responde a una visión de mundo en que el valor es puesto en la centralidad de las relaciones sociales, y la unidad en la diversidad. El individuo no se define aisladamente sino relacionamente: patrones musicales relativamente simples complejamente interrelacionados (Ferreira 2013: 239).

Esta propuesta de Ferreira (2013) dialoga también con la cosmovisión del Pacífico colombiano, donde el ser colectivo prevalece sobre el ser individual. El individuo se fortalece a partir de su relación con la sociedad. Así mismo, las líneas rítmicas adquieren sentido cuando se entretejen unas con otras, generando un material sonoro compacto.

En el repertorio tradicional de Bambuco Viejo es común percibir como estos cruzamientos entre todos los instrumentos del conjunto musical, generan la sensación de escuchar un compás de 6/8 y, de manera simultánea, un compás de 2/4. Gráficamente se representa de la siguiente forma:

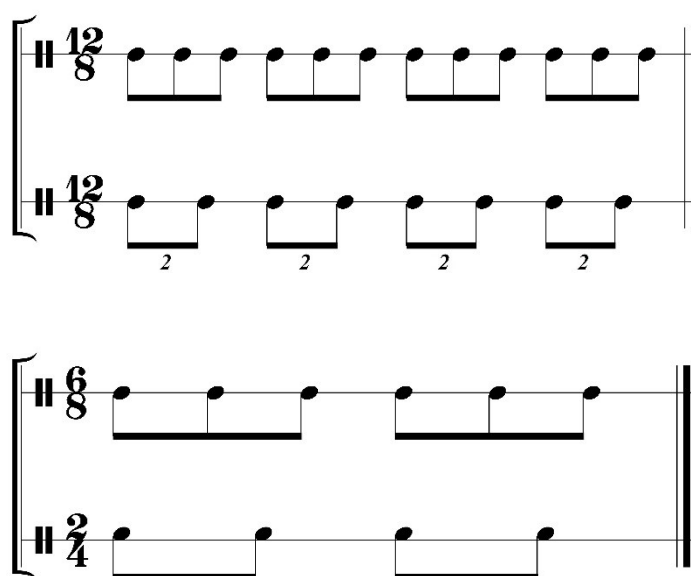


Figura 16 – Polirritmia.

En el primer compás se puede observar la superposición de ritmos ternarios sobre ritmos binarios, pero, dentro del mismo compás de 12/8. En el segundo ejemplo observamos la misma línea rítmica pero en diferentes compases: 6/8 y 2/4. Esta polirritmicidad (Ferreira 2013) es una constante en repertorios de músicas del Pacífico colombiano.

5.4.6 Red flexible de la trama:

Rede pré-definida de relações, constituída de fios imaginários que se cruzam e que mantém coeso o acontecimento musical. Esta rede, que se caracteriza por uma certa flexibilidade, está presente onde há música tocada em conjunto⁹³(Pinto 2001: 103).

Esta estructura de análisis, ampliamente trabajada por Oliveira Pinto sobre repertorios de músicas afrobrasileras propone colocar dentro de hilos horizontales y verticales los impactos sonoros de la música con el propósito de relacionarlos, donde “a amarração de sua trama depende dos pontos de impacto⁹⁴” (Pinto 2001).

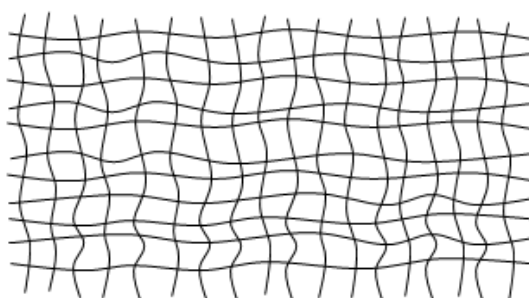


Figura 17 - Red flexible Oliveira Pinto.

Sobre esta estructura de análisis el etnomusicólogo panameño Edwin Pitre-Vásques afirma que esta red es “como uma malha rítmica onde repousa a

⁹³ Red de relaciones predefinida, constituida por hilos imaginarios que se cruzan y que mantienen unido el evento musical. Esta red, que se caracteriza por una cierta flexibilidad, está presente en todos los lugares en los que se interpreta música en conjunto (Traducción de la investigadora).

⁹⁴ El amarre de su trama depende de los puntos de impacto (Traducción de la investigadora).

peça musical que permite construir melodías, campos harmônicos e tímbricos dentro de uma flexibilidade de elementos⁹⁵ (2008: 71).

Para el Bambuco Viejo, esta flexibilidad se presenta entre cada una de las líneas rítmicas interpretadas por los diferentes instrumentos del conjunto tradicional.

Sobre esta estructura de análisis varios músicos entrevistados coincidieron en afirmar que no se debe encajar metronómicamente los impactos de los instrumentos, al contrario, es crucial permitir una flexibilidad en la que se relacionen los impactos sonoros con cierta libertad de acción (Alvarado 2015).

Esta libertad consiste en adelantar o atrasar un poco los golpes de los instrumentos para lograr el sonido tradicional del Bambuco Viejo. Según Oliveira Pinto, esto es lo que “os observadores gostam de chamar de “swing” musical, de levada do groove”⁹⁶ (2001: 103).

A partir de la propuesta de las doce pulsaciones elementares para el bambuco viejo y, la definición de esta estructura musical, gráficamente el carácter flexible podría observarse de la siguiente forma:

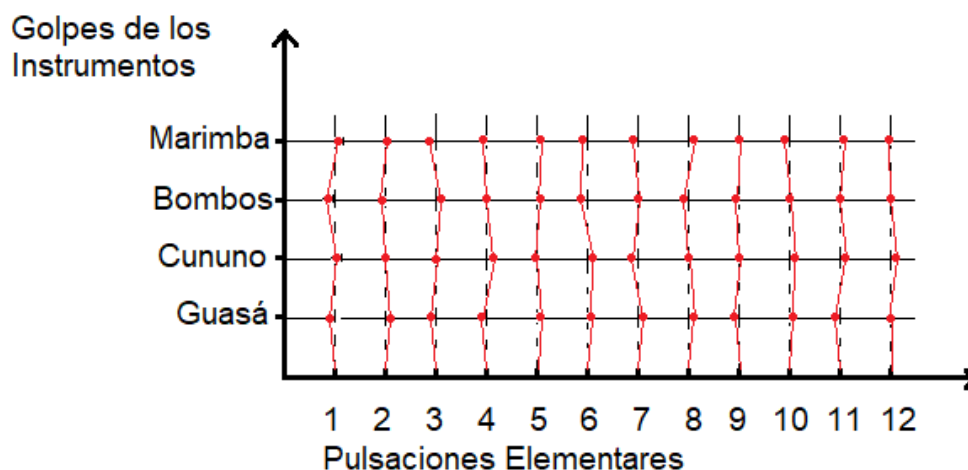


Figura 18 – Flexibilidad en el Bambuco Viejo.

⁹⁵ Como una malla rítmica donde reposa la pieza musical que permite la construcción de melodías, campos armónicos y tímbricos dentro de una flexibilidad de elementos (Traducción de la investigadora).

⁹⁶ A los observadores les gusta llamarla de "swing" o "groove" (Traducción de la investigadora).

En esta gráfica propongo relacionar los golpes de cada instrumento con las doce pulsaciones elementares, así, las líneas que unen un golpe con otro no son líneas rectas, evidenciando la flexibilidad sonora de los impactos. Estos hilos imaginarios (de color rojo) sirven como especie de ‘moldura’ al evento musical.

A pesar de esta flexibilidad permanente, el evento musical se guía bajo ciertas ‘reglas’ que los intérpretes conocen y dominan, es un diálogo que se construye a través de gestos, miradas e intenciones y, de esta forma, el discurso musical adquiere coherencia.

Se trata entonces de un juego de lenguaje musical que se adentra en zonas grises de inconmensurabilidades para la concepción occidental del tiempo, de división racional en partes isocrónicas. Pero la caracterización del swing no finaliza con la flexibilidad de las partes individuales, sino que el juego ocurre colectivamente en base a ciertas reglas sintácticas (Ferreira 2013: 250).

Este juego colectivo escapa a los sistemas occidentales de racionalización de la música y se consolida a partir de la comunicación gestual-corporal de cada uno de los participantes. A través de este sistema de comunicación se realiza una “negociación colectiva de la pulsación” (Ferreira 2013: 251) en la que interfieren acciones, la conexión entre los músicos e intersubjetividades.

“La pulsación es una construcción social producida por la mutua sintonización: un fenómeno de interacción y retroalimentación micro-social y no un simple ajuste a un ideal de isocronía u homocronía” (Ferreira 2013: 257).

La sintonización exige un permanente diálogo y conexión colectiva, esto trae como resultado, la construcción de una red flexible sobre la que se articulan impactos sonoros y también las emociones propias a cada momento.

5.4.7 Oralidades del ritmo:

“Existem especialmente para as fórmulas rítmicas uma série de frases ou mesmo de seqüências de sílabas articuladas na fala, que ajudam a memorizar e também a ensinar os referidos padrões rítmicos”⁹⁷ (Pinto, 2001: 106).

En el caso de las músicas del Pacífico colombiano, los materiales y registros pedagógicos escritos que posibiliten el aprendizaje de repertorios tradicionales son bastante escasos. Sin embargo, algunos músicos han optado por implementar herramientas como onomatopeyas o frases que facilitan la comprensión e interpretación de patrones rítmicos a partir de la oralidad.

Cabe destacar que, tradicionalmente, los procesos de enseñanza y aprendizaje de las músicas del Pacífico no se valen de este tipo de recursos, pues, como fue discutido anteriormente es un proceso netamente mimético-corporal.

Pero, actualmente, algunos músicos del litoral Pacífico, así como músicos del interior del país, se han apoyado en este tipo de recursos orales como mecanismo que posibilita la comprensión e incorporación de fórmulas rítmicas. Generalmente son las nuevas generaciones de músicos de la región del Pacífico o músicos académicos quienes han desarrollado estas herramientas.

A continuación, ejemplifico algunas de estas frases, palabras u onomatopeyas que se emplean para enseñar patrones rítmicos de los instrumentos tradicionales. Empleo cuadros en los que acompaño cada una de estas frases, palabras u onomatopeyas con las pulsaciones elementares, diferenciando los tiempos fuertes (X) y los débiles (x).

Bombo golpeador	De		le	du	ro		De		le	du	ro	
Pulsaciones (12)	x	.	x	x	X	.	x	.	x	x	X	.

⁹⁷ Especialmente para las fórmulas rítmicas existen una serie de frases o incluso secuencias de sílabas articuladas, que ayudan a memorizar y también a enseñar los patrones rítmicos (Traducción de la investigadora).

Bombo arrullador	Zum	ba	pa	tu	ca	sa	Zum	ba	pa	tu	ca	sa
Pulsaciones (12)	x	x	X	x	x	X	x	x	X	x	x	X

Bombo arrullador	Ve	ni	te	Ve	ni	te	Ve	ni	te	Ve	ni	te
Pulsaciones (12)	x	x	X	x	x	X	x	x	X	x	x	X

Cununo apagador	Pa		cu	Pra		cu	Pra		cu	Pra		cu
Pulsaciones (12)	X	.	x	X	.	x	X	.	x	X	.	x

Cununo repicador		Que	te	pa	sa	vo		Que	te	pa	sa	vo
Pulsaciones (12)	.	X	x	x	x	x	.	X	x	x	x	x

Marimba (bordón)			Co	mé	pin		tón		Co	mé	pin	
Pulsaciones (12)	.	.	x	x	X	.	x	.	x	x	X	.

Guasá	Lle	guen		Lle	guen		Lle	guen		Lle	guen	
-------	-----	------	--	-----	------	--	-----	------	--	-----	------	--

Pulsaciones (12)	X	x	.	X	x	.	X	x	.	X	x	.
---------------------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Figura 19 – Oralidades del ritmo

Los ejemplos aquí presentados fueron escuchados durante la realización del trabajo de campo y están dirigidos específicamente al ritmo de Bambuco Viejo y algunos otros ritmos que comparten la misma matriz rítmica como el currulao. Sin embargo, músicos percusionistas elaboraron una cartilla titulada “!Que te pasa vo! Canto de piel y semilla” (Duque; Sanchez; Tascón 2009) en la que exploran este tipo de recursos lingüísticos como metodología pedagógica para la enseñanza de músicas tradicionales del Pacífico colombiano.

Cada una de las estructuras de análisis trabajadas, a pesar de haber sido creadas para otro tipo de repertorios: africanos, afro-brasileros, afro-uruguayos, se adaptan orgánicamente a los repertorios tradicionales del Pacífico colombiano y posibilitan explorar las características musicales de esta región.

5.5 Cantos y voces:

Como fue mencionado, los cantos en el Bambuco Viejo son de carácter responsorial: una pregunta seguida por una respuesta, la/el *entonadora/entonador* interactuando con las/las *respodedoras/res*.

Las voces son fuertes y penetrantes, el coro contrasta con la voz del *entonador/ entonadora* y conduce paulatinamente al clímax musical. Durante los momentos de clímax las voces cobran aún más intensidad, y las expresiones y gestos corporales acompañan el momento. Expresiones como: ojos cerrados, sonrisas, movimientos corporales fuertes, gritos, miradas sin un punto de enfoque, entre otra serie de gestos evidencian la intensidad del performance.

Durante el coro varias voces se entretajan: la voz de quien improvisa, las voces de quienes permanecen en la línea del coro y la voz de los/las *chureadores*. Estos últimos son personas que entonan vocales como: u, i y los

sonidos que emiten se articulan armónicamente con las demás voces del performance. El maestro Pacho es un reconocido *chureador*.

Las voces cumplen también una función percusiva, sílabas, sonidos fuertes, gritos, apoyan a los instrumentos de percusión en determinados pasajes, es decir que la voz desarrolla una función melódica, armónica y rítmica.

Durante la improvisación, que ocurre simultáneamente con el coro, las voces se entretajan en líneas melódicas de dos, tres o hasta cuatro voces diferentes. Es durante la improvisación que el discurso musical cobra mayor intensidad produciendo efectos catárticos, generalmente la velocidad se incrementa de manera espontánea, es decir, el colectivo que participa del performance a través de la 'sintonización' (Ferreira 2013) modifica el tempo de la canción. A continuación, ejemplifico el tejido de voces durante la improvisación:

Entonadora /
Entonador

Has ta cuán do te to le ro y

Respondedora /
Respondedor

Bom bo Bom bo Bom bo Bom bo

Respondedora /
Respondedor

Bom bo so ná bom bo Bom bo so ná bom bo

Entonadora /
Entonador

te si go to le ran do an dá de ci lea tu ma ma que

Respondedora /
Respondedor

Bom bo Bom bo Bom bo Bom bo

Respondedora /
Respondedor

Bom bo so ná bom bo Bom bo so ná bom bo

Figura 20 – Transcripción voces.

Diferentes textos y líneas melódicas se cruzan armónicamente. La voz del solista se entreteteje con las voces de los/las *responderos/respondedoras* y producen un sonido compacto y fuerte que se transforma de acuerdo a la intensidad que le da el grupo. Así, la participación del colectivo adquiere mayor

importancia que el solista, es el colectivo quien cumple con la función de dirigir el performance.

A sensible leader recognizes that the collective or chorus is always more important than the leader. For instance, in the indigenous African context of choral, instrumental or combined ensemble, the shape and identity of a piece is secure without the lead soloist, but becomes more enriching and communicative with the soloist's role. This is so even in instances where the leader's voice carries the identity of a particular piece. A soloist performing her layer of an ensemble piece in the absence of the chorus (the community) will not make musical or human sense in a public setting. As such a leader can only emerge, feel secure as well as be credited in the context of a grounding chorus or a community base. (Nzewi 2009: 5)

Aunque la voz del solista enriquece el performance, al igual que el marimbero o marimbera, jerárquicamente es el colectivo quien desempeña un papel crucial. Por esto, no es común encontrarnos con la figura de solista en las músicas tradicionales del Pacífico colombiano.

Como se recién se discutió, las melodías que interpreta la voz no presentan grandes saltos interválicos, al contrario, son melodías donde es recurrente la utilización de grados conjuntos o pequeños saltos. Esto posibilita que las músicas sean cantadas en coro pues son sencillas de interpretar y memorizar, así, la participación del colectivo se garantiza y todos los participantes se sienten involucrados en el performance.

Varios aspectos musicales reflejan las relaciones ontológicas (Escobar 2018) de los individuos del Pacífico colombiano, es por esto que, por detrás de la música, subyacen epistemologías que nos conducen al entendimiento de formas de vida y concepciones de mundo. Un análisis formal de las estructuras musicales más, un estudio detallado del contexto, nos acerca a las realidades de comunidades específicas, sus cosmovisiones y a las complejidades de un repertorio musical que, pese a las transformaciones, revela marcadas influencias de grupos étnicos que aportaron a la creación musical del país.

CONCLUSIONES

Cerrando un Ciclo

“Ser una consciencia o, más bien, ser una experiencia es comunicar interiormente con el mundo, el cuerpo y los demás, ser con ellos en vez de ser al lado de ellos” (Merleau-Ponty 1993: 114).

Experiencia. En esto consistió el reto de esta investigación. La experiencia significa sentir, abrirse a nuevos mundos, a diferentes formas de pensamiento. Adaptarse, afectarse, transformarse. Flexibilizar posturas para dar cabida a nuevas posibilidades. Significa fluir con el mundo, con el otro, conmigo misma. Significa aprender y re-aprender, construir y re-construir. Permanecer en movimiento. Experiencia es comunicar, ser, vivir.

Este documento recopiló mi experiencia con las comunidades del Pacífico colombiano, con territorios, con maestros y maestras, con universos paralelos, con epistemologías, creencias y cosmovisiones particulares. El punto de encuentro: la música.

Así, teniendo como centro a las músicas tradicionales del Pacífico colombiano, más específicamente a las músicas del formato de marimba de chonta, fueron abordadas diferentes temáticas que condujeron a discusiones que organicé por capítulos a lo largo de este texto. Estas discusiones me guiaron hacia reflexiones que presento en los siguientes párrafos.

Como punto de partida inicio reiterando la necesidad de realizar un acercamiento íntimo con el territorio del Pacífico colombiano para comprender las complejidades de sus prácticas culturales como la música. Este territorio, más allá de representar un espacio geográfico, es un lugar, tanto físico como simbólico en el que se encuentran individuos, ecosistemas, creencias, modos de vida, seres mitológicos, ancestros, santos y, entre los cuales, se construyen redes de interrelación.

Las prácticas culturales como la música tradicional no se escapan de esta red. Por esto, para llegar a la comprensión de la música y sus estructuras, es necesario realizar un estudio holístico que abarque a cada uno de esos elementos que se involucran directamente con el hacer musical.

El concepto territorio, ampliamente discutido en el primer capítulo (Escobar 2013, 2015, 2017; Porto-Gonçalves 2009; Quijano 1992; Arango 2014; Oslender 2011), nos condujo hacia la comprensión de un espacio material y extra-físico, 'real' y 'trascendental'.

Dos dimensiones que permanecen una al lado de la otra, se interceptan, se funden, se complementan. Así, ese espacio material- 'real', con cada uno de los elementos que lo constituye: ríos, selva, mar, árboles, casas, canoas, entre muchos otros objetos materiales, adquiere sentido al vincularse estrechamente con el espacio extra-físico o trascendental: las relaciones que los individuos construyen con el entorno. Estas relaciones vinculan a los individuos con elementos como el río, las lluvias, mares y también la relación con santos, ancestros y seres mitológicos.

Así, acercarnos a las comunidades del Pacífico y sus individuos implica aproximarnos a ambas dimensiones, adoptar una perspectiva totalizante en que cada elemento participa y aporta para la construcción de esa red de relaciones.

El Pacífico colombiano alberga a comunidades que han permanecido invisibilizadas, hacen parte de la periferia del país y enfrentan difíciles realidades sociales, políticas y económicas desde décadas atrás. Sus comunidades han vivido en una constante lucha por defender su territorio e integridad como individuos.

Desconocer cada una de estas circunstancias a la hora de abordar el estudio de las prácticas culturales puede llevarnos a visiones parciales sobre esta temática. Es decir que, una previa contextualización, profundizando sobre cada uno de los aspectos que envuelven a las músicas tradicionales, conduce hacia un conocimiento real y sensible sobre un territorio particular, hacia modos de vida, comunidades e individuos.

Más allá de acercarnos a un territorio, se trata de reconocer y dar valor a epistemologías que se conectan con un espacio singular, en palabras de Oslender (2011) "epistemologías locales", "epistemologías acuáticas" para el caso del Pacífico colombiano. Estas epistemologías subyacen bajo el dominio del pensamiento colonialista que ha impregnado a cada una de las esferas de la actual sociedad colombiana.

Escapar a este pensamiento dominante significa construir caminos de resistencia en los que las minorías, los dominados e invisibilizados a lo largo de

la historia logren ser escuchados y sus epistemologías sean reconocidas como válidas y verdaderas. Significa posibilitar un diálogo horizontal, es decir, alejarnos del modelo jerárquico en el que grupos poblacionales han sido ‘condenados’ a conformar los niveles inferiores de una escala social y crear puentes que conecten y presenten diversas formas de concebir el mundo.

Así, estudiar músicas tradicionales de grupos que han sido marginalizados significa, también, emprender una batalla por el reconocimiento de otras formas de pensamiento, ayudar a visibilizar saberes que permanecen en las memorias y en los cuerpos de los individuos, reconocer como verdadero creencias que, desde una perspectiva occidental, son consideradas como ‘faltas de lógica’.

Esto plantea una contraposición al conservador pensamiento académico, edificado durante décadas sobre el modelo científico. En esto consistió uno de los retos de esta investigación: llevar al interior del mundo académico las epistemologías y ontologías relacionales (Escobar 2013; PCN 2018) de las maestras y maestros del Pacífico colombiano y, a partir de estas, elaborar un diálogo igualitario con planteamientos propuestos desde la academia y mis propias reflexiones y subjetividades.

El territorio del Pacífico colombiano, pese a años de dominación y exclusión, ha logrado preservar sus tradiciones y modelos de desarrollo social. Esto evidencia la fuerza y determinación de sus comunidades, pero, al mismo tiempo, revela la fragilidad del territorio. Cada elemento co-existe en relación con el otro, con los otros, es una cadena en la que todos sus elementos permanecen fuertemente vinculados. Por esto, la amenaza de alguno puede significar el peligro de todo el territorio.

Así, la actual migración que enfrentan las comunidades del Pacífico, debido al difícil contexto social, político y económico se traduce en un riesgo latente para la integridad del territorio, sus habitantes y tradiciones.

El conocimiento y acercamiento a cada una de estas realidades, es decir, un análisis de los contextos conduce a una comprensión profunda del repertorio estudiado, más aún, cuando son músicas que existen en una estrecha relación e interdependencia con el entorno que las rodea.

El marco histórico que rodea a Colombia y, en particular, al Pacífico fue determinante para la creación de cada una de las prácticas culturales. Los

acontecimientos históricos que ocurrieron durante el periodo de colonización, la trata de esclavos, la dominación de la corona española, el encuentro con comunidades indígenas, entre otra serie de sucesos, marcaron el surgimiento de tradiciones, creencias espirituales, cosmovisiones y prácticas musicales transculturales (Pinto 2018).

Realizar una revisión bibliográfica que me aproximara a estos acontecimientos condujo a aclarar el porqué de algunas de las características musicales.

De igual forma, aún es necesario realizar una investigación que, desde una perspectiva comparativa, nos permita ahondar en cuáles grupos africanos llegaron al territorio colombiano, en qué lugares se localizaron y qué aportes específicos introdujeron a las músicas tradicionales. Esto se podrá lograr realizando un análisis comparativo entre ritmos, organología y demás características musicales.

Una de las grandes barreras que dificulta la realización de investigaciones con las comunidades del Pacífico colombiano es la violencia y el complejo contexto social y político de la región. Estar en el litoral del Pacífico exige permanecer alerta por las constantes amenazas entre los diferentes grupos armados al margen de la ley: grupos de mafias, guerrillas, delincuencia, paramilitares, ejército, hacen que la región permanezca bajo la tensión de un posible enfrentamiento (Escobar 2017; González 2005). Esta situación no sólo es lamentable sino que, en muchas ocasiones, desmotiva a llegar hasta la región pues, para quienes somos la ciudad, el riesgo incluso puede ser mayor por no pertenecer al territorio.

Al conversar con las maestras y maestros en Guapi me comentaron en varias ocasiones que existen lugares localizados en el interior de la selva, a los que sólo se puede llegar en canoas, caminatas y/o en caballos, aislados completamente del exterior. En esos lugares las prácticas culturales como la música presentan rasgos diferentes a los que se han podido estudiar, pues, al permanecer en el interior de la selva, no han sido registrados ni estudiados hasta el momento. A estos lugares resulta prácticamente imposible llegar por la violencia.

Esta lucha de larga data es la evidencia de cómo la “colonialidad global” (Escobar 2018) continúa dominando a la región. El territorio del Pacífico

colombiano, hoy en día, continúa siendo explotado, dominado e invisibilizado ante el país.

Algunas comunidades del Pacífico, en medio de estas condiciones, no solamente resisten, sino que logran permanecer en equilibrio con su territorio, actuar de forma coherente con el entorno respetando no solo a los individuos sino a cada uno de los seres 'humanos y no-humanos' (Escobar 2018) con quienes co-habitan en un mismo espacio.

Ese es el caso de los maestros Pacho y Genaro quienes, aislados de las vertiginosas transformaciones del mundo contemporáneo, recrean sus vidas en una profunda interrelación con su territorio, son sensibles a las exigencias de su entorno y de esa misma forma desarrollan cada una de sus actividades cotidianas. Su quehacer musical se comprende desde la íntima relación con el territorio, sus actividades económicas y de sustento están en coherencia con los ritmos impuestos por el entorno selvático y sus creencias y formas de relacionarse con los demás se entretajan en una red equilibrada que los vincula a la comunidad a la que pertenecen.

Cada una de sus epistemologías y su concepción del mundo fueron heredadas de manera orgánica de sus padres y abuelos quienes habitaron el mismo territorio. Los maestros, hoy en día, continúan siendo una fuente de conocimiento en la región y sus saberes continúan siendo transmitidos de la misma forma como fueron adquiridos.

Así, otro de los retos de esta investigación consistió en adoptar una metodología que fuera acorde con la realidad del territorio, sus comunidades, mi experiencia previa y expectativas y que fuera eficaz para lograr los objetivos propuestos.

Esta metodología también debía abarcar de manera holística a los individuos y las relaciones que se construyen entre cada uno de ellos, pues, en el Pacífico colombiano, el rol desempeñado por la comunidad se sobrepone a los roles de cada persona, es decir que en ese 'nudo de relaciones' se forma un cuerpo colectivo en el que se involucra a cada cuerpo individual (Le Breton 2002).

Involucrarme directamente en la investigación, exponer mi cuerpo y subjetividades y, a partir de ahí, construir un diálogo que involucrara teorías y conceptos del universo académico y las epistemologías locales fue un proceso

que encontró eco en propuestas como el “conocimiento sensible” de Graeff (2018) y el concepto de ser “sentipensante” de Fals Borda (1978). Ambos teóricos coinciden en afirmar que el conocimiento debe ser construido involucrando emociones y experiencias de los individuos que participan en el proceso investigativo.

La metodología clave fue la etnografía. Desplazarme hasta el Pacífico colombiano y tener la posibilidad de construir una relación directa con cada una de las personas que participaron en la investigación permitió adquirir el material primario sobre el cual se edificó la investigación. Tanto las informaciones registradas como las experiencias adquiridas fueron el norte que guió a cada una de las reflexiones aquí presentadas.

Así, la etnografía condujo a la experiencia, y la experiencia permitió afectarme, involucrarme íntimamente con el otro, vivir su realidad y sumerirme en otro universo. Libre de prejuicios y opiniones, agudizando los sentidos y tomándome el tiempo de escuchar, ver y pensar un poco más despacio (Larrosa 2002).

Así, gracias a la “objetivación de experiencias” (Graeff 2016) adquiridas por la etnografía construí reflexiones en torno a las músicas tradicionales del Pacífico colombiano, sus comunidades y, también, en torno a mí, mis temores, frustraciones, mis dudas, y mis ‘verdades’. Estas verdades, por estar sujetas a una experiencia personal, también están en la capacidad de transformarse, dialogar y continuar en movimiento.

El contacto ‘face-to-face’ (Barz & Cooley 2008) marcó un antes y un después en el proceso investigativo, la interacción con individuos y con lugares diferentes al propio resultó ser crucial para obtener resultados investigativos inéditos y que representan un aporte a la investigación musicológica actual.

El trabajo etnográfico, al estar mediado por la interacción social, de cierta forma está sujeto a imprevistos y resulta ser impredecible, esto nos puede generar momentos de frustración (Rockwell 1987). Sin embargo, un amplio dominio del tema, una preparación cautelosa de actividades y, la capacidad de ser flexibles a las condiciones impuestas por el espacio y los individuos garantizan la consecución exitosa de la etnografía. Claramente, un aspecto crucial, es el respeto y la sensibilidad hacia las personas que involucramos en nuestras investigaciones.

Así, la etnografía me abrió camino a un proceso de ‘metamorfosis’ (Ingold 2002) que me exigió una transformación interna, profesional y personal, para poder acercarme a otro mundo: el Pacífico colombiano. Un mundo complejo en el que cohabitan seres de diferentes especies o, en palabras de Escobar (2015), los ‘pluriversos’ que se interceptan en un mismo territorio.

Mientras más me acercaba al territorio, más comprendía su complejidad y el estrecho vínculo que construyen los individuos con este espacio, al mismo tiempo, fui comprendiendo que para entender la música tradicional es necesario una aproximación al territorio, tanto al espacio físico y ecosistémico como también al espacio simbólico.

Por esto propuse para esta investigación abordar al territorio desde tres diferentes dimensiones: territorio geográfico y colectivo, y territorio espiritual. Esto obedece a asuntos puramente metodológicos, pues, el territorio se concibe como una unidad indivisible.

Justamente esta concepción de territorio se contrapone enfáticamente a las dicotomías que se han erguido desde el pensamiento occidental y conduce a un replanteamiento de conceptos como: naturaleza versus cultura; razón versus emoción. La noción de territorio es totalizante, acaba con las fronteras imaginarias trazadas entre humanos, plantas, animales, mundo visible y mundo invisible (Le Breton 2002), entre ‘humanos y no-humanos’ (Escobar 2018) y los diferentes niveles de existencia.

En el territorio geográfico y colectivo propuse entablar un diálogo sobre los elementos físicos y no físicos que componen el ecosistema. Los elementos físicos nos remiten a los individuos, y también al agua, al mangle, a los animales y demás elementos que conforman el ecosistema. Al decir elementos ‘no físicos’ me refiero a seres mágicos como duendes, sirenas, ‘culimochos’ y demás.

Este espacio físico se enmarca dentro de la selva húmeda tropical, pero, más allá de la comprensión de este hábitat desde sus elementos ecosistémicos, el territorio del litoral Pacífico es un espacio que co-existe en profunda relación con sus habitantes. Las actividades económicas, las relaciones sociales y políticas, las actividades cotidianas, entre otra serie de sistemas de desarrollo de la región dependen, prácticamente en su totalidad, de los ritmos impuestos por el territorio geográfico.

Así mismo, los elementos 'no físicos' hacen parte en este entramado de relaciones y participan activamente de cada una de las actividades que se desarrollan en el territorio.

Entonces, para comprender el territorio hace falta habitarlo y explorarlo a partir de cada sentido, es un conocimiento que se adquiere a través del cuerpo y la sensibilidad hacia cada estímulo.

Dentro de este territorio geográfico un elemento toma protagonismo: el agua. Como fue discutido en el segundo capítulo, el Pacífico colombiano, al ser un territorio selvático, está profundamente vinculado al agua: ríos, mar, humedad, lluvias, mangle. El agua representa el sustento económico, las vías de comunicación, la fuente de vida y está presente en prácticas culturales como la música.

Comprender el agua en cada una de sus manifestaciones, ha llevado a que las comunidades desarrollen "epistemologías acuáticas locales" (Oslender 2008), es decir, conocimientos adquiridos y transmitidos gracias al contacto permanente con este elemento. El agua tiene una presencia protagónica para las comunidades, se sienten 'hijos/hijas del río' y crean vínculos de pertenencia e identidad.

Este vínculo construido entre el territorio geográfico y las comunidades también se refleja de diversas maneras en las prácticas culturales.

Físicamente, el territorio aporta cada uno de los materiales con los que se construyen los instrumentos tradicionales del formato de marimba de chonta: bombos, cununos, marimba y guasás, son elaborados casi en su totalidad, con maderas, semillas, pieles de animales y demás materiales que ofrece la región.

También, tras el proceso de construcción de los instrumentos existen una serie de epistemologías relacionadas al tratamiento de cada uno de estos materiales, su implementación y técnicas de manipulación para obtener instrumentos de excelente calidad. Cada una de estas epistemologías se conecta al territorio y su ritmo natural.

Los instrumentos musicales son dotados de características de los seres vivos: la diferenciación por sexo de cada instrumento se manifiesta tanto en los rasgos físicos como en el resultado sonoro. De esta forma, características anatómicas como la elaboración de un útero, la implementación de pieles de animales femeninos o masculinos, son consideradas a la hora de fabricar un

instrumento. Así mismo, rasgos propios de las personalidades de hombres y mujeres son relevantes para el sonido que se espera de un instrumento.

En este proceso de manipular los materiales que ofrece el territorio, otro aspecto relevante es la humanización de los seres vivos que habitan el ecosistema como árboles, animales, entre otros, tanto en sus características físicas como emocionales: los árboles tienen corazón y sangre al igual que los humanos, sienten y expresan sus emociones, hablan y emiten sonidos que transmiten mensajes; los animales, igualmente, pueden hablar.

Este vínculo que existe desde la materialidad de los instrumentos hacia su territorio de procedencia se extiende al sonido que se produce. Así, el sonido obtenido es también una representación intangible del territorio: sonidos del agua y de animales son recreados con los instrumentos, la música es un producto creativo que refleja la estrecha conexión del individuo con su entorno.

Debido a la actual demanda en la producción de instrumentos del formato de marimba de chonta, las epistemologías que se relacionan a los procesos de construcción se han ido modificando, pues, el interés ahora se enfoca en la producción masiva y estandarizada de los instrumentos. De esta forma las ganancias económicas son mayores pues se logra producir más cantidad de instrumentos en menor tiempo y con insumos económicos y fáciles de obtener.

Con la estandarización de los instrumentos, un factor que se ve transformado es el de la afinación de las marimbas. Por esto, hoy en día es posible encontrar formatos con dos o más marimbas juntas, así como también, propuestas musicales con marimbas de chonta, bombos, cununos e instrumentos como saxofones, piano, trombones, bajos eléctricos, guitarras, entre otros.

Cada epistemología que se relaciona con la construcción de los instrumentos varía de maestro/a a maestro/a, los saberes no son estandarizados, se transforman, se adaptan a las nuevas condiciones impuestas por el territorio y se modifican con la implementación de herramientas modernas que facilitan el trabajo.

Abordar el estudio del territorio me condujo, también, hacia un acercamiento con la dimensión espiritual. Pese a que el catolicismo se impuso durante el periodo de la colonización, y es la religión que predomina en Colombia (Barona; Zuluaga 1995), las comunidades del Pacífico colombiano, en su

permanente lucha de resistencia, lograron transformar el dogma católico e introducir rituales, cantos, danzas y los instrumentos musicales tradicionales 'condenados' durante décadas por los grupos evangelizadores (Bermúdez; Zuluaga 1997).

Así, rituales de adoración, rituales fúnebres, celebraciones espirituales son memorias de africanía que perduran en la actualidad, presentan características que encuentran eco en manifestaciones culturales de otros lugares de América Latina en, donde también, la presencia de grupos de africanos marcó profundamente a las sociedades como el Candomblé en Brasil y la Santería en Cuba.

Así mismo, las celebraciones y creencias espirituales no están relegadas únicamente a las fechas conmemorativas, atraviesan transversalmente la vida de las comunidades, el día a día se ve influenciado por el contacto que los individuos establecen con ancestros, santos y espíritus.

Santos como la Virgen María o el niño Dios son seres que están cercanos a las personas, presentan características humanas, les gusta la música y el baile. Durante rituales espirituales las personas bailan, acarician y celebran con las imágenes de santos, les hacen ofrendas con alimentos, flores, objetos de decoración. Para quienes participan del ritual son momentos genuinos de conexión con santos y espíritus, son encuentros en los que con cada ofrenda se agradece por las bendiciones recibidas y se hacen peticiones.

Los rituales, tanto fúnebres como de celebración, fueron momentos que me pusieron a prueba como investigadora. Debí ser honesta conmigo misma para aceptar cómo cada una de esas experiencias me afectó al punto de transformarme como persona y transformar el rumbo de la investigación. Así mismo, por tratarse de momentos íntimos y trascendentales, el respeto hacia las personas y hacia el ritual fue crucial para poder ser aceptada.

La experiencia es indisociable del cuerpo. Mi cuerpo fue el vehículo que me condujo hacia nuevos aprendizajes y nuevas realidades. El aprendizaje corporal es natural a los individuos, desde que nacemos, cada una de las acciones que realizamos las aprendemos gracias a la interacción con los demás: nuestro cuerpo imita cada movimiento de manera libre, siente estímulos y reacciona, muchas veces sin intención.

En las sociedades modernas los individuos nos hemos desvinculado en gran medida de nuestro cuerpo, hemos adoptado diferentes formas de conocimiento que, en muchas ocasiones, no involucran la sensibilidad y la experiencia corpórea. En comunidades como las del Pacífico colombiano, el cuerpo y la forma de aprendizaje de prácticas culturales entre otros saberes, pasan, obligatoriamente, por la experiencia corporal que, naturalmente, involucra a todos los sentidos e intersubjetividades.

Así, el saber está en una permanente actualización, depende de la experiencia corpórea de cada individuo, de los estímulos recibidos y las emociones, esto es, de su “presencia en el mundo” (Merleau-Ponty 1993).

A partir de mi experiencia de aprendizaje de marimba de chonta con el maestro Pacho que, aunque en un inicio me produjo frustración por la falta de ‘explicaciones’ verbalizadas, entendí cómo el estar verdaderamente presente en ese momento, receptiva, consciente del maestro, del entorno, de los instrumentos, abriéndome a la posibilidad de sentir en mi cuerpo el sonido, observar los movimientos, ser sensible a los gestos, trae como resultado un aprendizaje efectivo de la práctica musical.

Así, el aprendizaje mimético (Wulf 2016), corporal, demanda una “reciprocidad de mis intenciones” (Merleau-Ponty 1993), es decir, requiere entablar una comunicación a partir de la comprensión mutua de los gestos, una intersección de acciones corporales en donde el otro resuena y tiene valor para mí, así mismo, yo encuentro en ese otro un cómplice.

La mimesis implica, necesariamente, al cuerpo y a los sentidos: imito a ese otro individuo con quien interactúo porque sus acciones resuenan en mí, me afectan.

Los rituales son una muestra de saberes incorporados y aprendidos a través de la mimesis. En el Pacífico colombiano las prácticas rituales requieren de la participación del colectivo: jóvenes y personas mayores se reúnen, los saberes son compartidos, las nuevas generaciones aprenden de los mayores, la existencia de la práctica se garantiza al mismo tiempo que se transforma, pues al ser un saber que se transmite gracias a la experiencia viva está sujeto a las transformaciones.

Así como el cuerpo se ubica en una posición central para la transmisión de saberes, de igual forma la voz. En comunidades en las que prevalece la

tradición oral, la palabra hablada es una herramienta de poder con la que no solamente se comunica y se preservan las prácticas culturales, sino que es un mecanismo de resistencia que se enfrenta a los sistemas de dominación impuestos por instituciones gubernamentales que deslegitiman e invisibilizan saberes que no se registran en productos materiales (De Sousa Santos 2007; Escobar 2018; Oslender 2003).

En medio del contexto geográfico del Pacífico colombiano, el cuerpo y la voz proponen un sistema de comunicación coherente con el entorno, con las necesidades de los individuos y con las exigencias del día a día. En medio de las actividades cotidianas: pesca, siembra, recolección, minería, entre otras, los gestos y palabras tienen la eficacia necesaria para comunicar.

De esta forma, otro reto que experimenté durante la realización del trabajo de campo fue ‘retornar a lo natural’. Aunque parece contradictorio, al iniciar el viaje al Pacífico llegué con una postura de investigadora que necesitaba registrar información para lograr los objetivos de la investigación. Poco a poco, el Pacífico y en especial el maestro Pacho me fueron mostrando el camino, mucho más simple y a la vez profundo y honesto: consistió en fluir. Fluir con cada momento, con cada emoción⁹⁸, con mis miedos y sensaciones. Ser honesta conmigo misma y flexible con mis pensamientos y metodologías. Retornar a lo natural, escuchar mi cuerpo, escuchar a los demás, obedecer a mis intuiciones, tocar y ser tocada, por la música, por los demás, por cada vivencia.

Con esta conciencia de fluir participé en los performances. Entre las primeras sensaciones prevaleció el miedo y mi timidez. Miedo a no ser aceptada por el grupo, a no realizar bien los cantos y toques, miedo a que mi presencia pudiera incomodar a los demás participantes. Afortunadamente, los maestros y maestras se acercaron confiadamente a mí, me acogieron y me guiaron durante cada experiencia vivenciada.

Este lazo de confianza construido con maestros y maestras fue posible gracias a nuestro acercamiento empático, respetuoso, no invasivo y, en la medida de lo posible, siguiendo los ritmos y velocidades que ellos y ellas me presentaron. Con total certeza puedo afirmar que las personas con quienes

⁹⁸ “La emoción no tiene la claridad de una fuente de agua, con frecuencia es una mezcla difícil de comprender, cuya intensidad no deja de cambiar y de traducirse más o menos fielmente en la actitud de la persona”. (Le Breton 2013: 71)

trabajé en campo aceptaron mi presencia y nos relacionamos desde el afecto. Con algunos de ellos y ellas construimos lazos de amistad y cariño y nuestro contacto permanece a pesar de no estar en un mismo espacio.

Con esta cercanía y con la sensación de ser acogida, mi participación en los performances no perturbó a los participantes. Así, pude experimentar momentos de profunda conexión espiritual, de comunión y unidad.

Cada performance puede conducir a diferentes estados: tristeza, alegría, euforia, rabia, dolor, entre otros, son momentos catárticos en los que no solo se liberan emociones a través de la música y la danza, sino que, también se dialoga con seres de otros planos de realidad.

Las personas que participan expresan con sus gestos corporales la intensidad del momento, con lágrimas, sonrisas, gritos, sudor, movimientos enérgicos, miradas, lamentos. Todo esto envuelve al performance, las emociones individuales se intensifican gracias a las emociones de los demás, así, gradualmente se incrementa la fuerza colectiva. Esto conduce al transe y a estados elevados de conciencia.

Por esto, el performance comprende cantidad de saberes que son transmitidos a través del cuerpo y la voz, transcurren en el tiempo y se desvanecen. Pese a no registrarse materialmente, sus mecanismos de transmisión son lo suficientemente efectivos para lograr perdurar a lo largo del tiempo. Al estar sujeto a las memorias de los individuos, estos saberes inevitablemente se transforman en cada nuevo performance.

Las músicas de marimba del Pacífico colombiano no sólo han perdurado a lo largo del tiempo, sino que han obtenido un reconocimiento en el interior del país, esto se debe, en parte, por haber sido declaradas como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad en el año 2010.

Con esto, las 'Músicas de Marimba y Cantos Tradicionales del Pacífico sur Colombiano', como se denominaron ante la UNESCO, fueron reconocidas desde su 'función social', lo cual implicó una comprensión amplia de las músicas tradicionales como agente participativo de la sociedad.

Después de analizar los roles desempeñados por diferentes actores que están involucrados directamente en esta práctica musical, propongo que los maestros y maestras se deben ubicar en un primer nivel de prioridad a la hora de hablar sobre salvaguardia.

Son ellos y ellas quienes, desde su quehacer diario, preservan la práctica musical, incorporan un saber que es transmitido a las nuevas generaciones y garantizan la supervivencia de las músicas tradicionales y el universo que esta abarca.

Inevitablemente las prácticas culturales se ven sometidas a las transformaciones que implica el mundo moderno y la globalización. Estas transformaciones conllevan al surgimiento de nuevos actores y al desplazamiento de la práctica musical a nuevos lugares lejanos a su territorio.

Estos nuevos actores pueden, en algunas ocasiones, transformar las prácticas por motivos como: desconocimiento, intereses económicos o descontextualización. Esta transformación puede, a su vez, conducir a la banalización de la práctica, a la espectacularización y a la estandarización.

Resulta imposible evitar estas transformaciones, sin embargo, a través de la creación e implementación de políticas que tengan como objetivo principal fortalecer y proteger a maestros y maestras, las “autoridades” (Aubert 2007), se estaría contribuyendo en la preservación de sus saberes, además de un merecido reconocimiento por su labor.

Por otra parte, las músicas tradicionales del Pacífico colombiano mantienen un fuerte vínculo con el territorio al que pertenecen, así, al presentarlas fuera de su lugar de origen, en escenarios distantes, necesitan una re-contextualización (Taylor 2008) que permita una comprensión de su significado, usos y función desempeñada para un grupo social específico.

Fortalecer los procesos de preservación de la práctica implica tanto al aspecto intangible como al aspecto tangible. El patrimonio intangible depende en gran medida de objetos materiales que se vinculan a este, es decir que, la materialidad siempre acompaña a los saberes y, de igual forma, se debe trabajar en mecanismos que aporten a su preservación.

Implementos como instrumentos musicales, vestuarios, objetos utilizados en rituales como las balsas, velas, flores, vasijas, imágenes de santos, y también, las casas de los maestros y maestras, entre otra serie de artefactos tangibles son imprescindibles para que la práctica musical se lleve a cabo. Por esto, preservar el patrimonio intangible implica también, salvaguardar los objetos materiales que se vinculan a este.

Trabajar en pro de la preservación del patrimonio intangible significa, también, emprender una lucha por el reconocimiento de saberes que han quedado relegados por no ajustarse a los modelos de pensamiento occidental en los que prevalece el conocimiento que se registra de forma material (Agakawa and Smith 2009; Bouchenaki 2003; Graeff 2014; Taylor 2008), mientras que los saberes que son portados en el cuerpo de los individuos y transmitidos gracias a las memorias son considerados, en muchas ocasiones, como inexistentes y carentes de valor.

Generalmente, estos saberes y prácticas intangibles prevalecen en los países del sur, esto es, en lugares que durante siglos han permanecido bajo el dominio de los países del 'primer mundo' (Taylor 2008). Esto conlleva a la desaparición gradual de epistemologías y a la invisibilización de grupos y comunidades que no han logrado posicionarse en el llamado 'mundo desarrollado'.

En Colombia este panorama no es diferente. Prácticas culturales intangibles como las músicas tradicionales de diferentes regiones del país han permanecido, durante décadas, por fuera de los programas de formación superior en música de las instituciones académicas. Esto trae como consecuencia no solo el desconocimiento de repertorios, de formas de vida y cosmovisiones, sino que también, conlleva a la falta de procesos de investigación que ahonden en mecanismos apropiados de salvaguardia.

Debido a la carencia de procesos de investigación que estén enfocados en la preservación del patrimonio intangible, aún se debe indagar en cuáles pueden ser los mecanismos más apropiados cuando se trata de saberes que son portados en los cuerpos y en las memorias individuales y colectivas.

Al habitar en cuerpos y memorias, estos saberes y prácticas culturales pueden ser trasladados a diferentes lugares. Esto ha ocurrido con las músicas tradicionales del Pacífico colombiano debido a la fuerte migración que enfrenta la región por las complejas situaciones sociales discutidas.

Esta migración ha traído como consecuencia, que la práctica cultural sea transportada en los cuerpos de sus portadores a diferentes lugares del país. Así, rituales fúnebres, celebraciones espirituales, encuentros en torno a la música tradicionales y todo tipo de saberes que pertenecen a un territorio particular pueden ser reproducidos en centros urbanos del país.

Este panorama de desterritorialización no es nuevo. Comunidades de indígenas y de afrocolombianos han vivido, durante siglos, el desplazamiento forzado de sus territorios. Desterritorializados de África, grupos de individuos fueron re-ubicados en un nuevo continente bajo la condición de esclavos. Así mismo, indígenas que habitaban originariamente el territorio fueron sometidos por los colonizadores que llegaban de Europa.

Sometidos bajo el dominio extranjero los grupos de africanos fueron transportados a lugares que no les eran propios. Pese a esto, y gracias a la capacidad de adaptación, a la creatividad y astucia, los saberes portados en sus memorias y cuerpos fueron re-construidos en el Pacífico colombiano.

Esta capacidad de reconstruir memorias hace que las prácticas culturales como la música puedan perdurar pese a las condiciones impuestas, puedan migrar, llegar a nuevos lugares (Graeff 2014; Taylor 2008) y ser re-transmitidas, pues, el cuerpo se convierte en una especie de vehículo, en un 'lugar de la memoria' (Nora 1989) que transporta saberes temporales y espaciales.

Sin embargo, concibo al territorio del Pacífico colombiano como una especie de matriz, una fuente de la cual se obtienen todos los recursos – tangibles e intangibles – que participan directamente en la creación de la práctica musical.

Por esto, aunque los saberes pueden ser transportados a diferentes lugares en las memorias de los individuos, el territorio del Pacífico también debe ser preservado: el ecosistema, los seres que ahí habitan, las formas de vida, las relaciones ontológicas (Escobar 2018; PCN 2018) que en él se construyen, pues representan la materia prima sobre la cual se edifica la práctica cultural.

Por esto, las políticas de preservación que se redactan desde las instituciones gubernamentales deben partir del conocimiento profundo de la práctica, de un acercamiento real a las comunidades para comprender las particularidades del territorio y así mismo elaborar planes de salvaguardia que sean acordes a la práctica cultural.

Estos planes de salvaguardia deben concebirse partiendo del respeto hacia la naturaleza de la práctica, es decir, al tratarse de patrimonio intangible, medidas como: la creación de archivos y catalogación de material de alguna forma contribuyen a la preservación, sin embargo, es necesario fortalecer el fenómeno vivo de la práctica, esto es el performance.

Los portadores culturales son quienes tienen el conocimiento y la autoridad para trazar planes y estrategias de salvaguardia que sean coherentes, sin embargo, en Colombia, existe una desconexión entre las instituciones gubernamentales, los portadores y el territorio, por esto, en algunas ocasiones, las medidas de salvaguardia pueden ir en contravía de la práctica.

Al enfocarnos en las medidas de preservación de las 'Músicas de Marimba y Cantos Tradicionales del Pacífico sur Colombiano' se deben abarcar diferentes frentes: 1. Fortalecimiento de las autoridades; 2. Fortalecimiento a los procesos de transmisión de conocimiento; 3. Fortalecimiento a los procesos de difusión y circulación; 4. Fortalecimiento a los procesos de documentación e investigación.

Los esfuerzos deben encaminarse a la revitalización de la práctica, esto garantizará su continuidad (Taylor 2008). Mientras la práctica cultural sea valorada por maestros y maestras y, las nuevas generaciones continúen interesadas en adquirir estos saberes, las músicas tradicionales del Pacífico colombiano y todo el universo que estas envuelven asegurarán su permanencia.

Las músicas tradicionales del Pacífico colombiano han sido transmitidas gracias a la oralidad, cada uno de los saberes direccionados a las características musicales reflejan las memorias, historias y experiencias que se transmiten en el momento en el que se torna viva la práctica.

Al realizar un análisis holístico a las músicas tradicionales del Pacífico colombiano y a sus estructuras musicales varios aspectos se pueden concluir.

Como primer punto discuto sobre la importancia de realizar un acercamiento a las músicas tradicionales del Pacífico colombiano que parta del contacto personal-corporal, esto es, a través de la experiencia directa entre investigador y maestros y maestras.

Esta experiencia debe incluir una aproximación y sensibilización hacia los instrumentos musicales: tocar, explorar las texturas, materiales y sonoridades, oler las maderas y pieles. También, cantar y bailar junto con la comunidad. Es decir, exponer mi cuerpo y emociones a un performance.

Transcribir un repertorio musical determinado implica, inevitablemente, la interpretación de quien transcribe (Pinto 2001). El resultado obtenido de un análisis musical pasa por el filtro de las intersubjetividades del investigador/investigadora; se ve condicionado al nivel de conocimiento y

experticia que se tiene sobre el tema; y estará sujeto al objetivo de qué se pretendía demostrar al graficar la música.

Sin embargo, una transcripción, independientemente de la escritura que se emplee, podrá ser un acercamiento a algunas de las características musicales de los repertorios. En esta investigación, las diferentes metodologías de transcripción empleadas para graficar melodías y ritmos son aproximaciones con las que pretendí mostrar el movimiento melódico de los cantos y la marimba, los patrones rítmicos desarrollados por cada uno de los instrumentos de percusión y, principalmente, el carácter cíclico de este repertorio.

La intención no fue la de proponer una 'afinación' exacta, ni patrones rítmicos que se ajusten a la exactitud de un metrónomo. Como fue discutido, esto va en contravía de la naturaleza de estos repertorios tradicionales. Pero, con estos sistemas de transcripción se pudo realizar una aproximación al fenómeno sonoro, comprender los movimientos melódicos y rítmicos recurrentes en ritmos como el Bambuco Viejo.

El fenómeno sonoro constituye un componente entre todo lo que involucra la práctica musical tradicional, sin embargo, su estudio y análisis se entreteje con cada una de las temáticas trabajadas en la investigación y nos conduce a una comprensión amplia sobre las músicas de marimba del Pacífico colombiano.

Para esta comprensión del fenómeno sonoro opté por implementar diferentes metodologías de análisis que se ajustaran de cierta forma a la naturaleza de los repertorios. Por esto, las propuestas trabajadas por Ferreira 2013; Graeff 2016; Kubik 1994; Nketia 1974; Nzewi 2009; Pinto 2001; Santana 2018, entre otros, sirvieron de guía para abordar asuntos musicales de manera amplia.

Así, a través del estudio del repertorio tradicional se entiende cómo la música es una presentación del Pacífico colombiano: el entorno geográfico, las creencias espirituales, las relaciones entre los individuos, la importancia del colectivo, el rol desempeñado por la familia, el equilibrio de las comunidades y el contexto histórico y social son narrados creativamente en las músicas tradicionales.

La flexibilidad es un concepto que atraviesa a los repertorios tradicionales del Pacífico colombiano: flexibilidades rítmicas, flexibilidades melódicas, flexibilidad en la estructura musical. Así, la flexibilidad permite la participación

colectiva en el performance musical, es el colectivo quien decide y todas las personas pueden aportar creativamente.

El cuerpo, con cada uno de sus gestos, es la herramienta de comunicación en medio del performance: las miradas, sonrisas, respiraciones y demás movimientos, transmiten mensajes que guían el desarrollo de la práctica musical.

Las músicas del Pacífico colombiano son cíclicas. Sus patrones rítmicos y melódicos no presentan principios y finales rígidamente establecidos; son constantemente presentados y variados. Así, debido a estas permanentes variaciones, el concepto de repetición no es el más apropiado para calificar a este repertorio, pues, tanto los ritmos como las melodías son creativamente modificados según la destreza y subjetividad de cada músico.

Cada ciclo conduce inmediatamente a otro nuevo y así transcurre el performance musical. Por esto propongo ubicar a los repertorios tradicionales del Pacífico dentro de un 'pensamiento musical en espiral' en donde los elementos musicales son constantemente presentados, variados y reciclados (Nzewi 2009).

La organización familiar propuesta por Nzewi (2009) para los instrumentos musicales se adapta orgánicamente al formato tradicional de marimba de chonta. Cada uno de los instrumentos: marimba, bombos, cununos y guasás desempeñan roles claramente diferenciables y necesarios para el resultado musical, es decir que, el tejido sonoro se construye a partir de la interacción de todos los instrumentos sonando en conjunto.

Los instrumentos musicales del formato de marimba de chonta no desempeñan función solista, esto, porque el sonido esperado requiere de la participación colectiva de los demás instrumentos. Durante el performance es común escuchar improvisaciones en las que se destacan cada uno de los instrumentos, aquí, la destreza y sensibilidad del intérprete es clave para conducir la energía grupal.

Cada una de las temáticas discutidas a lo largo de la investigación posibilitaron una comprensión holística de las músicas tradicionales del Pacífico sur colombiano. El análisis de los contextos que envuelven a estos repertorios, así como el estudio sobre diferentes aspectos que involucran directamente a la práctica musical nos presentaron la complejidad de la temática.

Muchos otros asuntos incitan a futuras investigaciones como, por ejemplo: música y danza; análisis organológico comparativo identificando las influencias provenientes del continente africano que se plasman en los instrumentos musicales; formas de transmisión de la práctica musical en lugares diferentes al territorio; las nuevas propuestas que se posicionan en la industria musical, entre varios otros asuntos.

Es un tema complejo que permanece abierto para diferentes abordajes. Sin embargo, y desde una experiencia personal, resultó ser crucial involucrarme con la comunidad, recorrer por mí misma el territorio, acercarme con cada uno de mis sentidos a la música, a los maestros y maestras y dejarme afectar por cada una de las experiencias a las que me iba enfrentando.

Sin duda, el trabajo de campo me condujo a profundas reflexiones, así como también, a transformaciones personales. Me vi enfrentada a diferentes situaciones que me hicieron re-posicionar mi papel de investigadora, cuestionarme sobre hasta qué punto debía involucrarme en mi investigación, y de qué forma poder generar un aporte real, no sólo para el mundo académico sino, aún más importante, un aporte a las comunidades, maestros y maestras quienes con un vínculo de confianza compartieron sus saberes conmigo.

Este ha sido uno de los principales logros obtenidos de la investigación: la relación afectuosa construida con maestros y maestras. Ellos y ellas permanecen dispuestos a compartir su sabiduría, a transmitir sus saberes y experiencias; por mi parte, no sólo por una cuestión de ética profesional sino por esa confianza depositada continúo en una permanente búsqueda de retribuir a su generosidad.

También, pienso que desde la musicología es urgente abrir caminos que conduzcan cada vez más de la teoría a la práctica, aún más, cuando involucramos a comunidades en nuestras investigaciones. Desde nuestra posición de investigadores/investigadoras podemos ser mediadores que conecten a las comunidades con instituciones gubernamentales y apoyar procesos de preservación, difusión y protección de las prácticas y sus maestros y maestras.

Esta investigación representa una contribución a la preservación de las músicas tradicionales, pero, principalmente es una invitación a conocer el Pacífico colombiano, sus comunidades y música. Sólo la experiencia personal,

sentir el territorio y abrirnos a los 'pluriversos' que ahí existen nos permitirá ser afectados y también afectar a las comunidades con quienes nos involucramos. Esto, puede representar nuevos abordajes científicos, más honestos y sensibles.

Finalmente, como si se tratara de un recorrido en espiral, la música de marimba y los cantos del Pacífico sur colombiano me fueron abriendo puertas, me fueron presentado seres, espíritus, niveles de existencia. Cada experiencia me preparó para la siguiente, con calma, al igual que la vida en el litoral. Me fui despojando de prejuicios, temores, corazas, posturas. Este recorrido me llevó a encontrarme conmigo misma, me condujo hasta el otro lado del río, frente a Guapi, para encontrarme con ellos: los maestros Pacho y Genaro.

Y así pasan las horas y los días; la marimba se mueve, los bombos se mueven, la casa se mueve, el río en frente se mueve, y ahí están ellos, con su música y su calma; la calma que pertenece a los maestros. Y yo, poco a poco entiendo, cada día sintiendo de qué se trata, por momentos siento que alucino, que mis pies son de agua, tal vez lo estoy logrando. Los veo, veo sus ojos y me doy cuenta que son magos, escucho su música y siento como se altera el tiempo. Y sí, lo logro, doy un paso a otra realidad, donde ellos son los guardianes y su casa es un portal que transporta a otro mundo (Nota de campo, 29.01.2020)

Referencias Bibliográficas

- Abadia M, G. (1983). *Compendio General del Folklore Colombiano*. Fondo de promoción de la Cultura del Banco Popular.
- Alvarado, B. M. X. (2013). *Currulao: análise etnomusicológica para o gênero musical representativo do Pacífico sul colombiano*. [Tesis de maestría]. Universidade Federal do Paraná.
- Alvarado, B. M. X. (2015). *Cruzamientos y flexibilidades rítmicas del Currulao: desafíos en el proceso de comprensión y transmisión de esta música tradicional colombiana*. ANPPOM.
- Alvarado, B. M. X. (2012). *Pacífico Sur Colombiano: Relación entre las músicas tradicionales con la Geografía, Historia y Sociedad*. SIMPOM.
- Agakawa, N., Smith, L. (2009). Introduction. In: Agakawa, Natsuko and Laurajane Smith (eds.), *Intangible Heritage*. p. 1-10. Routledge.
- Arango, A. (2014). Cuerpos endurecidos y cuerpos protegidos. Prácticas y rituales en el orden corporal de los niños afrodescendientes del Pacífico colombiano. In: *Revista Espacios Transnacionales: revista latinoamericana-europea de pensamiento y acción*. n. 3. p. 26-38. Recuperado en: 19.11.2021. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5419926>
- Arocha, J. (1998). *Los ombligados de Ananse*. Nómadas n. 9. Universidad Central. p. 201 – 209.
- Arocha, J.; Friedemann, N. (1986). *De sol a sol: génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*. Planeta Colombiana Editorial S.A.
- Aubert, L. (2007). *The Music of the Other. New Challenges for Ethnomusicology in a Global Age*. Ashgate.
- Barona, G.; Zuluaga, F. (1995). *Memorias: 1° Seminario internacional de Ethnohistoria del norte del Ecuador y del sur de Colombia*. Universidad del Valle.
- Barz, G.; Cooley, T. J. (2008). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford University.
- Berger, P.; Luckmann, T. (1967). *The social construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Anchor books.
- Bermúdez, A.; Zuluaga, F. (1997). *La protesta social en el suroccidente colombiano siglo XVIII*. Universidad del Valle.

- Birenbaum, Q. M. (2019). *Rites, Rights & Rhythms. A Genealogy of Musical Meaning in Colombia's Black Pacific*. Oxford University Press.
- Birenbaum, Q. M. (2009). De ritos a ritmos: las prácticas musicales afropacíficas en la época de la etnodiversidad. *Estudios afrocolombianos hoy*. p. 159 – 187.
- Blacking, J. (1973). *How musical is man?* University of Washington Press.
- Bouchenaki, M. (2003). The Interdependency of the Tangible and Intangible. *ICOMOS 14th General Assembly and Scientific Symposium*.
- Cardona, I. (2011). Fandangos de Cruce: la reapropiación del son jarocho como patrimonio cultural. *Revista de Literaturas Populares*. n. 1. p. 130 – 146.
- Castañeda, C. (2000). *Las Enseñanzas de Don Juan*. FCE.
- Certeau, M.; Giard, L. (1999). Envío. Una ciencia práctica de lo singular. p. 259 – 265. (Traducción: Alejandro Pescador). In: Tomo 2. *La Invención de lo Cotidiano*. Universidad Iberoamericana. (Texto original publicado en 1980).
- Colmenares, G. (1997). *Cali, terratenientes, mineros y comerciantes Siglo XVIII*. Tercer Mundo.
- Connerton, Paul. (1989). *How Societies Remember*. Cambridge University Press.
- Conquergood, D. (2002). Performance Studies: Interventions and Radical Research. *The Drama Review* 46, 2. p. 145-156.
- Córdoba, C. D.; De Córdoba, C. (2003) *El Alabao: cantos fúnebres en la tradición oral del Pacífico colombiano*. Kimpres.
- Davidson, H. (1970). *Diccionario folclórico de Colombia: Música, instrumentos y danzas*. Banco de la república, departamento de talleres gráficos.
- Díaz, D. R. (2010). La Esclavitud en Colombia. In: *Colombia, preguntas y respuestas sobre su pasado y su presente*. Universidad de los Andes. p. 211 – 230.
- Duque, A.; Sanchez, H. F.; Tascón, H. J. (2009). *¡Que te pasa vol!: Canto de piel, semilla y chonta*. Ministerio de Cultura.
- Escobar, A. (2018). *Territorios de Diferencia. Lugar, Movimientos, Vida, Redes*. Universidad del Cauca.
- Escobar, A. (2017). *La Invención del Desarrollo*. Universidad del Cauca.

- Escobar, A. (2013). Territorios de diferencia: La ontología política de los 'derechos al territorio'. Documento preparado para el Segundo Taller Internacional SOGIP, "Los Pueblos Indígenas y sus Derechos a la Tierra: Política Agraria y Usos, Conservación, e Industrias Extractivas" <http://www.sogip.ehess.fr/>
- Favret-Saada, J. (2012). Being Affected. *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 2 (1). p. 435–445.
- Feld, S. (2013). Una Acustemología de la selva tropical. *Revista Colombiana de Antropología*, v. 49, n. 1. p. 217 – 239.
- Ferreira, L. (2013). Concepciones cíclicas y rugosidades del tiempo en la práctica musical afroamericana: un estudio a partir del candombe en Uruguay. In: Aharonián, C. *La Música entre África y America*. p. 231-261.
- Fonseca, L. M. C. (2003). Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: Abreu, R., Chagas, M. *Memória e Patrimônio. Ensaio contemporâneos*. p. 59 – 79.
- Friedemann, N. (2007). África y América: sus encuentros. *Cuadernos de Historia, Serie Ec. Y Soc. n. 9*. p. 183 – 197.
- Galindo, O. M. (2019). Viviendo con el mar: inestabilidad litoral y territorios en movimiento en La Barra, Pacífico colombiano. *Revista Colombiana de Antropología*. v. 55, n. 1. p. 29 – 57.
- González, S. P. (2014). *De Panamá al Perú: Descubrimiento de la Costa Pacífica Colombiana. 1513-1660*. Gráficas Ledesma.
- González, S. P. (2005). *Marginalidad y exclusión en el Pacífico colombiano: una visión histórica*. Gráficas Ledesma.
- Graeff, N. (2018). Singing by and with heart: embodying Candomblé's sensuous knowledge through songs and dances un Berlin. *Orfeu*, v.3, n. 2. p. 44 – 75.
- Graeff, N. (2016). *Oxum's Mirror. Embodying Candomblé Transculturally* [Tesis de doctorado]. Freien Universität Berlin.
- Graeff, N. (2014). Experiencing Music and Intangible Cultural Heritage: some thoughts on safeguarding music's intangible dimension. *El oído pensante* 2. p. 1-21.

- Gonçalves, P. C. (2009). De Saberes y de Territorios: diversidad y emancipación a partir de la experiencia latino-americana. *Revista de la Universidad Bolivariana*, v. 8, n. 22. p. 121 – 136.
- Gonçalves, P. C. (2002). Da Geografia às Geo-grafias: um mundo em busca de novas territorialidades. In: *La Guerra Infinita. Hegemonía y terror mundial*. CLACSO.
- Hampaté B. (2010). A tradição viva. In: *Metodología e pré-história da África*. p. 167 – 212.
- Hoffman, O.; Mosquera, C.; Pardo, M. (2002). *Afrodescendientes en las Américas: trayectorias sociales e identitarias*. Universidad Nacional de Colombia.
- Hood, M. (1960). The Challenge of “Bi-Musicality”. *Ethnomusicology*. v. 4, n. 2. p. 55-59. University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology.
- Ingold, T. (2002). *The perception of the environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*. Routledge.
- Koetting, James. (1970). Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music. *Selected Reports 1/3*. p. 115-146.
- Kubik, G. (2010). *Theory of African Music*. Chicago University Press.
- Kubik, G. (2010). Pesquisa musical Africana dos dois lados do Atlântico: Algumas experiências e reflexões pessoais. In: *Revista USP*. n. 77. p. 90 – 97. (Traducción: Tiago de Oliveira Pinto).
- Kubik, G. (1979). *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil: a study of African cultural extensions*. Junta de Investigações Científicas do Ultramar.
- Larrosa, B. J. (2002). Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação* n. 19. p. 20 – 28. (Traducción: João Wanderley Geraldi). Universidade Estadual de Campinas.
- Latour, B. (2008). Como falar do corpo? In: *Objectos Impuros: Experiências em Estudos sobre a Ciência*. Arriscado J.; Roque, R. Edições Afrontamento e autores. p. 39, 61.
- Le Breton, D. (2013). Por una antropología de las emociones. In: *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*. 1852-8759. p. 69-79.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. 1ª ed. Nueva Visión.

- Leda, M. (2003). Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras n. 26 – Língua e literature: Limites e Fronteiras*. p. 63 – 81. Universidade Federal de Minas Gerais.
- Leda, M. (2013). La Oralitura de la memoria. In: *Nuestra América Negra. Territorios y voces de la interculturalidad afrodescendiente*. p. 17 – 44. Perez-Wilke I., Márquez, F. Ediciones de la Universidad Bolivariana de Venezuela.
- Ligiéro, Z. (2011). Batucar, cantar, dançar. Desenho das performances africanas no Brasil. *Aletria*, v. 21, n. 1. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. p. 133 – 146.
- Malinowski, B. (1986). *Los Argonautas del Pacífico Occidental*. Introducción. (Traducción: Antonio J. Desmonts) Editorial Planeta de Agostini. (Trabajo original publicado en 1922).
- Massa, E.; Zapata, D. (2006) El Currulao. In: *Manual de danzas de la costa pacífica de Colombia*. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. p. 391, 440.
- Merleau-Ponty M. (1993). Fenomenología de la Percepción. (Traducción: Jem Cabanes). Ediciones Península (Trabajo original publicado en 1945).
- Mignolo, W. (2008). Desobediência Epistêmica: A opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n. 34. p. 287, 324.
- Ministerio de Cultura de Colombia. (2010). *Plan Especial de Salvaguardia (PES)*.
- Miñana, B. C. (1997). El Bambuco. In: *De Fastos a Fiestas: Navidad y Chirimías en Popayán*. Panamericana formas e impresos. p. 175, 185.
- Miñana, B. C. (1990). *Afinación de las Marimbas en la costa Pacífica Colombiana: Un ejemplo de la memoria interválica africana en Colombia*. Recuperado en: 18.11.2021. <https://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/files/1514/5615/3583/marimbas.pdf>.
- Moncayo, V. (2012). Orlando Fals Borda, Una sociología sentipensante para América Latina (antología). *Latinoamérica 54*. CLACSO/ Siglo del Hombre Editores.
- Mora, C.; Peña, M. (2000). *Historia de Colombia: Introducción a la Historia Social y Económica*. Editorial Norma S. A.
- Motta, G, N. (2005). *Gramática Ritual: Territorio, poblamiento e identidad afropacífica*. Programa Editorial Universidad del Valle.

- Motta, G. N. (1997). *Hablas de Selva y Agua: La oralidad afropacífica desde una perspectiva de género*. Universidad del Valle.
- Munjeri, D. (2004). Tangible and Intangible Heritage: from difference to convergence. In: Museum International. Intangible heritage. v. LVI, n. 1-2. p. 11 – 20.
- Nettl, B. (2008). *Shadows in the Field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. In: Barz, G; Cooley, T. J. p. v-x. Oxford University.
- Nketia, K. J. (1974). *The music of Africa*. Norton & Company.
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, n. 26. (Spring). p. 7-24.
- Nzewi, M. (2009). *African Classical Ensemble Music: Theory and Drum-based Concert Series*. Centre for Indigenous Instrumental African Music and Dance (CIIMDA).
- Nzewi, M. (2020). Por uma musicologia “verdadeiramente” Africana-brasileira: entrevista com Meki Nzewi/ Entrevistado por: Kamai Freire y Nina Graeff. *Claves – Dossiê Matizes Africanos na Música Brasileira*. v. 9. N. 14. p. 116 – 135.
- Ortiz, F. (1996). Los tambores membranófonos, capítulo XII. En: *Los Instrumentos de la Música Afrocubana*. Música Mundana Maqueda S. L.
- Oslender, U. (2011). *Comunidades negras y espacio en el Pacífico Colombiano: Hacia un giro geográfico en el estudio de los movimientos sociales*. Imprenta Nacional de Colombia.
- Oslender, U. (2003). Discursos ocultos de resistencia: tradición oral y cultura política en comunidades Negras de la costa pacífica colombiana. *Revista Colombiana de Antropología*. v. 39. p. 203 – 235.
- Patiño, O. G. (2013). *Con vose de caramela. Aproximaciones a la música del Pacífico colombiano*. Alcaldía de Santiago de Cali, Secretaría de Cultura y Turismo.
- Patiño, O. G. (2019). *Fogón de Negros. Cocina y Cultura en una Región Latinoamericana*. Fundación Germán Patiño.
- PCN - Proceso de Comunidades Negras. (2018). *Hacia el Buen Vivir. Desde lo cotidiano-extraordinario de la vida comunitaria*. CLACSO.
- Perdomo, E. J. (1980). Historia de la Música en Colombia. In: *Historia de la Música en Colombia*. p. 227 – 231. Plaza & Janes.
- Pinto, T. O. (2018). *Music as Living Heritage. An essay on Intangible Culture*. Emvas.

- Pinto, T. O. (2001). Som e Música: Questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, vol. 44, no 1.
- Pinto, T. O. (2004). As cores do som: Estruturas sonoras e concepção estética na música afro- brasileira. *Revista do centro de estudos africanos. USP*. p. 87-109.
- Pitre-Vásquez, E. R. (2008). *Veredas Sonoras da Cúmbia Panamenha: Estilos e Mudanças de Paradigma* [Tesis de Doctorado]. Universidade de São Paulo. <https://repositorio.usp.br/item/001677694>
- Portes, H. (2009). *Para la Gloria niño! : Jugas, Bundes y Salves en la tradición afrocaucana*. Feriva.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y Modernidad-razionalidad. In: Bonillo, H (comp.). *Los conquistados*. (Traducción: Anderson Flor do Nascimento). Tercer Mundo Ediciones; FLACSO
- Rockwell, E. (1987). *Reflexiones sobre el proceso etnográfico*. Recuperado en: 18.11.2021. <http://polsocytrabiigg .sociales .uba.ar/wp-content/uploads /sites/152/2014/03/ Rockwell-El-proceso-etnogrifico.pdf>.
- Ruggles, F.; Silverman, H. (2009). From Tangible to Intangible Heritage. In: *Intangible Heritage Embodied*. Springer Science Business Media, LLC.
- Santana, M. F. (2018). *Batucada: experiência em movimento*. [Tesis de doctorado]. Universidade Estadual de Campinas.
- Santos, S. B. (2007). Para além do pensamento abyssal. Das linhas globais a uma ecología de saberes. *Novos Estudos* 79. p. 71 – 94.
- Schafer, R. M. (1997). *A Afinação do Mundo*. (Trad. Marisa Trench Fonterrada). UNESP. (Trabajo original publicado en 1977).
- Seeger, A. (2008). Etnografía da Música. *Cadernos de Campo*. no. 17. p. 237, 260,
- Tagg, P. (2003). Analisando a Música Popular, Método e Prática. *Em Pauta*, v. 14, n. 23. p. 5- 42.
- Taylor, T. (2008). Performance and Intangible Cultural Heritage. In: D. Tracy. *The Cambridge Companion to Performance Studies*. p. 91-104. Cambridge University Press.
- Titton, G. (2008). *Shadows in the Field: new perspectives for fieldwork in Ethnomusicology*. In: Barz, G; Cooley, T. J. Oxford University, p. 25- 41.

- Turino, T. (1999). Estrutura, contexto e estratégia na etnografia musical. *Horizontes Antropológicos*, v. 5, n. 11, p. 13-28.
- UNESCO. (2003). Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, Paris. Recuperado en: 27.04.2021 [http://portal.unesco.org/es/ev . php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION= 201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)
- Wade, P. (1997). *Gente negra, nación mestiza: Dinámicas de las identidades raciales en Colombia*. Ediciones Uniandes.
- Wade, P. (2002). *Música, raza y nación: Música tropical en Colombia*. Quebecor World Bogotá S.A.
- Whitten, N. E. (1992). *Pioneros Negros: la cultura Afro- Latinoamericana del Ecuador y de Colombia*. Centro Cultural Afro-Ecuatoriano.
- Wulf, C. (2016). Aprendizagem cultural e mimese: jogos, rituais e gestos. *Revista Brasileira de Educação*, v. 21, n. 66. p. 553 – 568. (Traducción: Carlos Eduardo Galvão Braga y Maria da Conceição Passeggi).
- Zumthor, P. (2002). *A letra e a voz: a "literatura medieval"*. (Traducción: Amálio Pinheiro y Jerusa Pires Ferreira). Companhia das letras. (Trabajo original publicado en 1993).