

LA MÚSICA QUE MUEVE A GUAPI

Mostrando al mundo “lo propio”, trayendo del mundo “lo común”.

MARITZA MADELEN CASTROLUNA

Directora de tesis:

DRA. ELIZABETH TABARES TRUJILLO



**Universidad
del Cauca**

Universidad Del Cauca

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Programa de Antropología

Popayán

2022

NOTA DE ACEPTACIÓN

Firma del jurado 1

Firma del jurado 2

Firma del jurado 3

TABLA DE CONTENIDO

CAPÍTULO 1: LO PROPIO Y LO COMÚN	9
1.1 La música desde la Antropología: Etnomusicología.....	10
1.1.1 Tendencias de Sitio	14
1.2. Poblaciones Afrodescendientes.....	15
1.2.1. Estudios sobre afrocolombianidad	18
1.2.2. Afrocolombianidad y música	20
1.3 Metodología.....	27
2. LA COLOMBIA DEL LITORAL PACÍFICO	29
2.1. Región pacífica.....	32
2.2. Búsqueda de reconocimiento en el Pacífico	34
2.2.1. Siglos XIX y XX.....	34
2.2.2. Años 1980's.....	37
2.2.3. Constitución de 1991.....	36
2.2.4. Ley 70 de 1993.....	397
2.3. Música y Multiculturalismo	408
2.3.1. Festival Petronio Álvarez	40
CAPÍTULO 3: ETNOGRAFÍA MÚSICAL DE LA POBLACIÓN	
AFRODESCENDIENTE DE GUAPI.....	442
3.1 Municipio de Guapi.....	462
3.2 Formas de Vida y Cotidaneidades en Guapi (el reloj se detiene)	52
3.2.1 Puerto Cali: Don Pedro y Doña María Eugenia	55
3.2.2 La profesora Polinaria	57
3.2.3 El padre Ilario.....	58

3.2.4 Donde Daniel.....	60
3.3 En casa de María Faustina Orobio.	62
3.4 Cumpliendo una cita.....	65
3.5 Conversando con las que saben y cantan la tradición	72
3.5.1 Alejandrina Caicedo.....	72
3.5.2 Doña Eugenia.....	73
3.6 Los fabricantes de instrumentos.....	74
3.6.1 Don Ever Riascos	75
3.6.2 Don Alexis Sinesterra.....	76
3.6.3 Don José Antonio Torres Solís (Gualajo)	77
4. CONCLUSIONES	80
5. BIBLIOGRAFIA.....	83

TABLA DE FIGURAS

Figura 1 Regiones de Colombia. (Instituto Geográfico Agustín Codazzi. 2016)	32
Figura 2 Porcentaje de población afrodescendiente por departamento (Ministerio de Cultura & Universidad de los Andes. 2009).	33
Figura 3 Región Pacífica (Instituto Geográfico Agustín Codazzi. 2016).	34
Figura 4 Festival Petronio Álvarez,2018 (tomado de: https://www.senalcolombia.tv/general/el-festival-petronio-alvarez-2017-se-vive-en-senal-colombia).	42
Figura 5 Ubicación del municipio de Guapi en el departamento del Cauca. (Instituto Geográfico Agustín Codazzi. 2016).....	48
Figura 6 Marimba de chonta utilizada en el marco de un proyecto de enseñanza infantil, llevado a cabo en Guapi por la Fundación Palma Chonta (tomado de: http://marimbapalmachonta.com/causas/la-fundacion-palma-chonta-enseno-a-tocar-la-marimba-a-50-ninos).	49

*...Si Dios hubiese nacido aquí,
Aquí en el Litoral,
Sentiría hervir la sangre
Al sonido del tambor.
Bailaría currulao con marimba y guasá,
Tomaría biche en la fiesta patronal,
Sentiría en carne propia
La falta de equidad
Por ser negro,
Por ser pobre,
Y
por ser del litoral.*

Mary Grueso, 2008.

Agradecimientos

Agradezco a la vida la oportunidad de pisar esa tierra, Guapi, por navegar su río y apreciar sus inigualables paisajes. Con alegría me dedico a reflexionar desde los aprendizajes y desaciertos de esta aventura, un territorio que supera lo que imaginé y aunque el olvido gubernamental salta a la vista en el justo-estar de sus habitantes, como la ausencia de garantías dignas para vivir: agua potable, comida, salud, educación, vivienda, energía; pude encontrar calidez en su gente, alegría en sus tradiciones. Pero sepan que, los guapienses no andan siempre sonrientes, ni son tan abiertos como los muestran en fotografías y postales, la vida no pasa siempre entre fiesta y sabor, y la cotidianidad de sus días no está impregnada de su música tradicional, aunque en escenarios y momentos exclusivos toma gran protagonismo. Estas son ideas preconcebidas, prejuicios, estereotipos, que alimentan el racismo y los discursos del multiculturalismo, y por demás son perjudiciales para cualquier Estado Social de Derecho. Dejando esto claro, sigo agradeciendo la oportunidad de lo vivido, el valor de lo aprendido, la belleza de lo visto y la felicidad de lo compartido.

INTRODUCCIÓN

La música hace parte de la vida de todo ser humano, tomamos uno o varios estilos musicales de la amplia oferta existente para volverlos nuestros, ya sea por gusto propio o por sentirnos incluidos en un grupo social. Incluso, usamos la música como medio para cambiar o acentuar nuestros estados de ánimo o como elemento para subsistir.

La música como forma de arte, generalmente no produce obras de admiración constantes a lo largo del tiempo, pues a diferencia de las artes visuales, la durabilidad de una obra musical depende de la naturaleza de su carácter transitorio que en gran medida depende del público y su consumo (Thompson, 2014, pág. 35). En ese contexto, la música tradicional enfrenta varios problemas con respecto a la música comercial: 1. El enfoque: Algunas de las músicas tradicionales se observan solamente desde su preservación e investigación. 2. La brecha tecnológica: Mientras la música comercial cuenta con apoyos innovadores desde la industria, algunas de las músicas tradicionales permanecen más en la cultura oral que exponiéndose en otros escenarios del territorio nacional e/o internacional, y/o plataformas digitales en internet (Moelants, 2010, pág. 1010). De esta manera, se considera que ese entramado musical–sonoro que nombramos como «música tradicional» tiene unas dinámicas sociales de alto interés para la investigación antropológica e incluso en la arqueológica histórica, siendo la música el principal objeto de análisis de la etnomusicología como actividad social y cultural (Erlmann, 2015, pág. 150). Existen varias posturas y discusiones frente a estas investigaciones, pues algunos afirman que para poder investigar en esa área es necesario tener una formación académica específica en música que avale los discursos (Landa, 2016); pero, además, aún es un tema poco estudiado en las universidades del país.

En el municipio de Guapi, eje central de esta investigación, la música ha sido un espacio privilegiado donde se manifiestan dinámicas históricas, culturales y sociales. Los pobladores de este municipio conocen y resaltan la relación inquebrantable que existe entre la música y los diferentes hechos sociales; esto último, producto del sincretismo cultural¹ al que se vieron sometidos.

Con este trabajo planeo conocer la música tradicional de Guapi a través de las voces de sus protagonistas y como ha sido su interacción a través del tiempo, y me pregunto si ¿es la música tradicional aquella que ha narrado la cotidianeidad de las relaciones socioculturales que día a día se tejen entre los habitantes de Guapi? Buscándola en tres objetivos que me tracé: 1. Conocer y describir los elementos socioculturales presentes en la relación de los guapienses con la música 2. Comprender la importancia que la música tiene para esta comunidad y el papel que tiene en la construcción de su identidad cultural y 3. Describir las lógicas y dinámicas del acompañamiento de la música en los momentos importantes y cotidianos de esta comunidad.

Palabras claves: Música tradicional, Guapi, Etnomusicología, Arqueología Histórica, dinámicas sociales, memoria.

¹ El sincretismo cultural hace alusión a la conciliación de ideas (filosóficas, religiosas, etc) procedentes de ámbitos culturales distintos (Droogers, 2001).

CAPÍTULO 1: LO PROPIO Y LO COMÚN

1.1 La música desde la Antropología: Etnomusicología

En este primer capítulo se abordarán algunas definiciones conceptuales que existen alrededor de la música dentro de la antropología, así como algunos aportes que autores nacionales e internacionales han hecho respecto a este campo dentro y fuera del territorio nacional. A partir de esto, se estudia lo referente a la etnomusicología como campo diverso y multidisciplinario, la cual inicia a partir de la escuela culturalista, en donde se comienzan a integrar problemáticas y aspectos en relación con las lógicas sociales. De igual forma, se encuentra cómo en el contexto particular colombiano la musicología no ha estado vinculada a la historia reciente de la música en el país. Sin embargo, a medida que avanza la segunda mitad del siglo XX, este campo de estudio empieza a tomar cierta relevancia en los estudios históricos.

La música tradicional tiene una profunda relación con la tradición oral, ya que sirve como un agente armonizador en la narrativa de las historias y también encontramos en ella el sincretismo cultural que ha trazado la línea en la que se desarrolla el folclore² de una comunidad o grupo social. Desde la Antropología han existido diferentes líneas analíticas para estudiar la música, entre ellas la etnomusicología, que a su vez es un campo multidisciplinario conectado con diferentes áreas de estudio como: musicología, antropología, sociología y lingüística (Post, 2006). Tuvo sus inicios en la musicología histórica que seguía una corriente evolucionista, la cual plantea que la historia de la música es un proceso que debe ser estudiado a fondo y no solo como una serie de sucesos aislados, En lugar de eso, los cambios en la música se van presentando de forma constante dependiendo de

² Según Bascom, 1974; el folclore significa sabiduría popular, abarcando conocimientos que se transmiten oralmente y las habilidades o técnicas que se aprenden por imitación o mediante el ejemplo, así como los productos resultantes.

las situaciones espacio temporales (Cámara, 2003). Entre los musicólogos que trabajaron la corriente evolucionista, se encuentran Lach, 1924; Wiora, 1965; Wallaschek, 1893; y Lomax, 1971; éste último afirmaba que los estilos musicales tenían sus raíces evolutivas en Asia oriental y África del sur, por consiguiente, todos los estilos musicales recientes eran extensiones o modificaciones (Reynoso, 2006). Fueron muchos los aportes que dejaron estos musicólogos; sin embargo, la corriente evolucionista fue fuertemente criticada porque sus apreciaciones carecían de especificidades. Ante ese hecho, surge la corriente histórico-cultural de la etnomusicología, donde las hipótesis de los evolucionistas son retomadas y organizadas: La música no tiene un desarrollo completamente individual, sino que se desprende de un lugar y un momento específico. Así pues, se llega a la musicología comparada, que clasifica la música dependiendo de ciertas similitudes y de su procedencia.

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, con la escuela culturalista, la musicología comparada se transformó hasta convertirse en etnomusicología; se empezaron a tener en cuenta las dinámicas sociales que rodean la música, así como los aspectos que ayudan a la construcción de la disciplina. Merriam en 1983, es quien inicia esta tendencia y le da un nuevo aire; esto, al aprender a ver la música desde la Antropología, sin necesidad de separarla totalmente de ningún hecho social, pues no solo se toma parte de las situaciones, temporalidades y hechos sociales; sino que se toma en cuenta el contexto actual y el histórico. Sin embargo, la etnomusicología ha sido constantemente atacada bajo el argumento de que solo se dedicaba a la descripción de los fenómenos musicales en los entornos sociales, dejando de atender las cuestiones de la música en sí. Actualmente, todas las corrientes son tomadas en cuenta para llevar a cabo los trabajos de la etnomusicología, siendo la etnomusicología del performance la más novedosa y aplicada (Reynoso, 2006). Entre los estudios que involucran etnomusicología, están los siguientes:

- Forma y estructura musical, hasta el análisis estilístico.
- Métodos y medios de ejecución vocal e instrumental.
- Construcción de instrumentos musicales, incluyendo la mensura acústica de sus escalas.
- Relación existente entre texto y música, específicamente en los lenguajes tonales.
- Clasificación de los tipos y formas musicales.
- Aculturación, es decir la influencia de una cultura musical sobre otra.
- La función de la música con respecto a otras actividades.
- La posición del músico en la sociedad.

En Colombia, la etnomusicología es conocida también como Antropología de la Música y su trabajo se centra en los estudios sobre músicas populares y son pocos los exponentes destacados en el tema. Sin embargo, se pueden encontrar trabajos sobre grupos indígenas, afros y llaneros, que han tenido como objetivo dar a conocer y conservar la diversidad cultural del país. Entre los autores destacados, encontramos a Octavio Marulanda, organizador del festival del Mono Núñez y escritor de varios artículos sobre música del Valle del Cauca; Guillermo Valencia Córdoba, dedicado a escribir sobre la música vallenata; Guillermo Abadía y Javier Ocampo López, dedicados al folclor colombiano en general; y también encontramos a Paloma Muñoz, quien trabaja sobre música afro en el departamento del Cauca.

En esa medida Ospina (2012), plantea que la musicología y la historia de la música en Colombia han estado muy separadas e, incluso, han ido por caminos diferentes. En el caso de la musicología, sugiere el autor, su trayectoria ha sido muy corta en el país; mientras que, en el caso de la historia, esta no se ha preocupado lo suficiente por una revisión detallada de las tradiciones

musicales en el país. Los estudios historiográficos en Colombia, y casi que, a nivel global, se han interesado por otras vertientes o ciencias relevantes en el desarrollo económico, político y social del territorio. Poco ha sido el interés en documentar la historia cultural, especialmente.

“Así mismo, desde los años treinta tomó fuerza el paradigma folclorista en la investigación musical en Colombia, en su doble concepción sincrónica y diacrónica” (Ospina, 2012), el resultado de esto se vio reflejado en una lectura plana sobre los contextos y raíces de los distintos tipos de música existentes en el territorio. A esto, se le suma que “las historias musicales hispanoamericanas no han creado ningún método de análisis propio que se acomode al proceso histórico-musical vivido en el territorio” (Pérez, 2010), lo cual significa que, en sus inicios, los estudios historiográficos de la música estuvieron orientados por herramientas y paradigmas propios de occidente, especialmente, continúa Pérez (2010) los postulados de la escuela positivista francesa.

Sin embargo, hacia las décadas de los 70 y 80, la musicología empieza a tomar relevancia al interior de las investigaciones historiográficas. Algunas indagaciones empezaron a analizar las partituras antiguas y los aspectos relacionados con los sonidos antiguos (Ospina, 2012). Posterior a esto, de acuerdo con Pérez (2010):

Con la llegada de la musicología, se empezó a gestar un cambio hacia un nuevo canon enunciado como una historia social de la música, cambio que se ha venido cocinando desde la década de 1980, y que hoy en día se vislumbra como el nuevo principio que los investigadores buscan aplicar al conocimiento histórico-musical. (p. 139).

A esto es lo que entonces empieza a reconocerse como *Historia social de la música*, la cual “responde al creciente interés que los asuntos musicales han despertado en disciplinas como la sociología, la antropología, la psicología, y en menor medida, la historia” (Pérez, 2010, citada por Ospina, 2012). Desde entonces, “han resultado especialmente provechosos los aportes de

profesores como Egberto Bermúdez, Ellie Anne Duque, Susana Friedmann, Carlos Miñana y Jaime Cortés” (Ospina, 2012). Estos autores, han buscado aterrizar los diferentes sonidos musicales a los contextos sociales y culturales propios de las diferentes regiones o territorios del país. A su vez, contextualizan la predominancia de los diferentes ritmos a través de las épocas. Es decir, algunos de ellos orientan sus análisis a un estilo o género musical que, tras la llegada de la radio, empiezan a nacionalizarse al interior de casi todo el territorio colombiano; un ejemplo concreto de ello es la acogida de la música vallenata desde la década de los 40. Esto, para algunos autores como Wade, obedece a la homogeneización de la identidad vista desde el ámbito del mestizaje, la cual quizá lleve también a desconocer las diferentes culturas e identidades que al interior del país existen.

Ahora bien, en cuanto a la adaptación de la música afrocolombiana en la identidad nacional, esta se relaciona con los cantos y estilos musicales provenientes de la costa caribe, principalmente música vallenata. Seguido de esto, aparecen otros sonidos como la champeta, el rap o el reggae; que, si bien no son propios del territorio, gracias a la adaptación de estos en las culturas afro, han ganado una gran aceptación.

1.1.1 Tendencias de Sitio

Las tendencias de sitio de estudio han cambiado con el tiempo, a finales del siglo XIX, reconocidos exponentes de la antropología, entre ellos Hombostel, 1914; Sachs, 1914; y Stumpf, 1911; estudiaban principalmente Oceanía. Después, investigadores contemporáneos como el inglés Ellis, 1885, empezaron a estudiar América, África y Asia, ya que los consideraron lugares exóticos y primitivos; dando lugar a un nuevo espectro de investigación que se le llamó Etnología Musical, pero esta centraba su atención en el exotismo de las gentes que se estudiaban; así que a mediados del siglo XX se hizo necesario crear la Etnomusicología. Empieza a existir un verdadero interés por el conocimiento de los otros, creándose la tendencia a investigar dinámicas que se forman a

partir de la música y el comportamiento de diferentes grupos al relacionarse con determinado estilo musical (Grebe, 1981).

Así mismo, la musicología estuvo interesada en estudiar las músicas y ritmos extraeuropeas; es decir, todos aquellos ritmos que no eran propios de Europa, fue hasta finales del siglo XVII que algunos autores europeos se interesaron por recopilar e investigar sobre los ritmos que, en algunos países, como Holanda, Francia e Inglaterra, se producían. De esta forma, es como gracias a la etnomusicología permite adentrarse a los fenómenos sociales que a través de ritmos sonoros se presentan.

En los años 50 el término de etnomusicología es utilizado con el objeto de estructurar y definir la relación de la música con el contexto étnico en el que surge, es pues, determinante la relación entre cultura y música, siendo un elemento interpretativo de la historia de las sociedades. Posteriormente, en la década de los 70 surgen las líneas de estudio: musicología y antropología, siendo la primera enfocada al análisis pragmático de la estructura de la música, mientras que la antropología se centra en la investigación de la relación entre la música y la cultura, hecho relacionado en la construcción de un lenguaje no verbal que representa. (Romero, 2014)

1.2. Poblaciones Afrodescendientes

Los grupos afrodescendientes están condicionados históricamente por el lugar de procedencia de sus antepasados: el Continente Africano. Las teorías culturales los han encasillado bajo una misma categoría, regularmente sesgada por la discriminación y la segregación que impone el establecimiento de “las razas”, lo cual solo es una invención cultural que desconoce un territorio diverso en todos los sentidos, con poblaciones que lo han habitado desde hace cientos de miles de años. Al llegar como esclavos durante la colonización del Continente Americano, muchos de los

esclavos negros que escaparon de sus amos españoles o portugueses, lo hicieron hacia áreas inaccesibles para establecer comunidades libres. Con lo anterior, es imperante detallar que la inserción de población africana corresponde a la esclavitud y rebelión de los pueblos nativos en la región, de ello Rodríguez (2008) señala que:

La economía de esta etapa se sustentaba en la minería del oro, donde, los esclavos pasaron a reemplazar el trabajo indígena, ya fuera porque esta población se encontraba reducida o la falta de amabilidad entre los nativos contra los colonizadores. p.128

Adicionalmente, la población africana fue sometida al cumplimiento de labores domésticas, sastrería, agrícola y ganadera, padeciendo vejámenes enmarcados en la explotación y maltrato, lo que facilitó el arraigo de las elites dentro del contexto colonial, donde, la domesticación a partir de la violencia permitió la subyugación a negros e indígenas bajo una visión de superioridad europea y religiosa.

En lo que hoy conocemos como territorio colombiano, los grupos afrodescendientes crearon sistemas políticos que funcionaban más allá del poder de los europeos y servían de ayuda para otros esclavos que escapaban; la comunidad que se establecía, en español fue conocida como palenque y en portugués como quilombo (Whitten Jr, 2001). El fenómeno ocurrió con frecuencia en regiones como el oeste del Ecuador, el suroeste de Colombia, el oeste de Venezuela y el norte de Brasil.

Las dinámicas históricas nos muestran la absorción cultural de la que han sido víctimas los grupos afrodescendientes, quienes han visto disminuido su sentido de identidad³ experimentando el desplazamiento y en muchos casos el exterminio de su lengua, sus rituales, su gastronomía, sus

³Según Pilarska, 2015; el sentido de identidad se refiere a la forma en que las personas procesan y organizan cognitivamente, la información relevante de sí mismos.

creencias y, por último, sus expresiones culturales como la música. En consecuencia, podemos encontrar la resistencia al desarraigo cultural con un fuerte deseo de permanecer conectados con sus tradiciones africanas.

Así mismo, la situación de la población afrodescendiente en el país ha estado marcada por constantes conflictos en cuanto a la violencia que sobre sus cuerpos y territorios se siguen presentado. Por lo que, en distintos lugares el racismo ha sido asimilado por la sociedad provocando la vulneración de los derechos de la población que se acrecientan como una consecuencia de la desigualdad, la violencia estructural, desplazamiento y conflicto armado. Dejando como escenario la región pacífica un entorno de alta vulnerabilidad. En consecuencia, la problemática del conflicto esta relacionada con la incursión e instalación de megaproyectos mineros y la presencia de rutas de narcotráfico, convirtiendo este espacio en una zona de disputa. Resultado de esto, nos encontramos con la instalación de diversos grupos al margen de la ley.

Adicionalmente, esta violencia ha sido escalada a lo largo de los años donde la mujer como protagonista victima es el resultado de una tradición de violencia colonial, en el que los hombres blancos y armados catalogan a los afros como salvajes que deben ser domesticados cuyo impacto en la mujer en la actualidad se ve representado en la violencia de género, siendo la violación y apropiación del cuerpo femenino una característica de la subyugación tiránica. (Collins, 2008, p.76)

Tal como lo menciona Marciales (2015):

La construcción de la imagen de mujeres negras, hipersexualizadas y asociadas con la animalidad, las despojo de toda humanidad y cercanía con el modelo dominante de femineidad, justificando así con total impunidad, la violación, la cual fue usada entre otras cosas como un arma de represión. (Davis, 2004, p.32)

De modo que, surge un racismo estructural en tanto los diversos actores de la violencia hacen uso de recursos que flagelan la dignidad de las personas, que legitiman su accionar a partir del extremismo.

Sin embargo, es determinante destacar el impacto del ingreso de la comunidad africana al continente, consecuencia de la mutación étnica generada por el arraigo cultural de las poblaciones afrodescendientes que cuentan con una rica esencia musical que durante la época colonial logran fusionar su realidad, la cultura colonial e indígena, forjando una identidad esclava que a partir de la música anunciaba su emancipación. Un ejemplo de ello son los cantos generados desde América del norte por los esclavos algodoneros, tradición adquirida en el Pacífico en la celebración de las jugas como una oportunidad de alegría para los esclavos en las haciendas de la región. Los cantos negros muestran entonces no solo las costumbres y tipo de vida que al interior de las comunidades se dan; narran también el sufrimiento y deseo de libertad que en la época de la colonia tenían.

1.2.1. Estudios sobre afrocolombianidad

Como sucedió en otros países de América Latina, hasta los últimos años del siglo XX la categoría afrodescendiente no tuvo ningún espacio, ni en lo institucional ni mucho menos en las prácticas de ciudadanía colombiana; eran las poblaciones indígenas quienes se encontraban reconocidas bajo una categoría específica, aún no se le daba lugar al reconocimiento de las diferencias étnicas en los ciudadanos (Wade, 2013), lo que implicaba a su vez la falta de reconocimiento de la diversidad. La presencia histórica de las comunidades negras fue ignorada durante mucho tiempo por los gobiernos de turno, al argumentar que los territorios habitados por estas poblaciones eran zonas de reserva forestal no ocupada. Los académicos también estuvieron ausentes, los antropólogos, por ejemplo, se concentraron en las comunidades indígenas, los sociólogos atendieron asuntos del campesinado y las clases sociales, mientras que los historiadores,

aunque miraron con lupa el fenómeno de esclavitud en Colombia, desconocieron el presente de las poblaciones afrodescendientes (Friedman, 1984), aún marcado por ese proceso desgarrador.

En los últimos años, la visión sobre «afrodescendiente» y «afrocolombianidad» ha cambiado considerablemente. Se han venido realizando estudios que giran en torno a la territorialidad, la identidad y cultura de las comunidades del Pacífico colombiano, cuya población es mayoritariamente afro (Restrepo & Rojas, 2008), aunque la región fue ocupada históricamente por grupos indígenas, aproximadamente desde el siglo XVII ha servido como asentamiento de antiguos esclavos y sus descendientes; en este contexto, los grupos poblacionales no contaban con arreglos formales de derechos de propiedad, además de haber sido largamente azotados por el conflicto armado, lo que hace del Pacífico Colombiano una de las regiones más empobrecidas del país (Peña, *et al.*, 2017). Los estudios buscan enfocarse en la dignificación de las negritudes en Colombia (Restrepo, 2008), pero al no existir una articulación institucional suficiente, muchas veces estos estudios se ven reflejados en los bolsillos de los investigadores o en las instituciones del Estado.

Existen varias discusiones y perspectivas en el contexto colombiano en torno a una las categorías para las poblaciones negras (Restrepo, 2013), sin embargo, fueron estas mismas poblaciones quienes en conversaciones con académicos y la institucionalidad manifestaron qué categoría reunía su historia, sus luchas, su cultura; por eso encontramos que se utiliza la palabra «afrocolombiano (a)» y «afrodescendiente» para nombrar a su persona. No implica sólo un cambio de palabra, como la de «comunidades negras» en el contexto de la política de la etnicidad, sino, que apunta a reescribir la historia y articular de otras maneras la identidad, como consecuencia de un proceso de globalización de la etnicidad negra expresada en nociones como la de «afrodescendiente», que se consolida a nivel social e institucional.

La aceptación de la afrocolombianidad está ligada a las luchas que el movimiento afro ha dado a través de la historia en el país. De acuerdo con el Ministerio de Cultura, cada año se conmemora el día de la afrocolombianidad. Este día, conmemorado cada 21 de mayo, desde el 2002, nace como una fecha que rinde homenaje a la lucha que la comunidad afrodescendiente llevó a cabo por la abolición de la esclavitud en el territorio. Esta fecha busca promover la igualdad de derechos, el exterminio del racismo y celebrar o dar a conocer la diversidad y riqueza afrodescendiente al interior del país.

1.2.2. Afrocolombianidad y música

Para comprender el desarrollo musical en Colombia, particularmente de los grupos afrodescendientes de la costa del Pacífico sur, se deben tomar en cuenta las condiciones sociales en las que las expresiones musicales de estos pueblos han surgido, además de los cambios que han experimentado a lo largo de las últimas décadas. La música se constituye como uno de los factores fundamentales en la creación, recuperación e invención de identidad para los grupos afrodescendientes de la Región Pacífica y el resto del continente (Zambrano, 1999); al momento de hablar de cultura hay una referencia directa a ciertos estereotipos de orden social e histórico forjados a lo largo del tiempo y, que se han instaurado en la memoria colectiva como una suma de símbolos correspondientes a una identidad específica. La música afrocolombiana en conjunto con el canto, el baile y la mímica, está directamente relacionada con el funcionamiento del núcleo social; es una expresión comunitaria para el trabajo y el goce colectivo, tiene una función colectiva, no es música al margen de la vida cotidiana. Es precisamente una estética de la vida que se manifiesta, por ejemplo, en las formas que se centran en la interlocución y el diálogo, uno que reza una plegaria o conjuro y otro que se suma al rezo haciéndolo plural; un verso y un estribillo, un solista que canta y otro cantador o un coro que le responde; o un coro que habla con otro coro, es

decir, canto responsorial.; estrofa y antiestrofa, el sonsonete que precede o sigue como un eco que se reitera indefinidamente; por otro lado, la presencia de formas dialogadas en los cultos, en sus rezos y cantos, en donde siempre hay un solista y un coro, uno y otros acompañados muchas veces con los ritmos marcados por los instrumentos. La funcionalidad de la música con raíces africanas se observa en la percusión intensa, que en su origen obedece a la proximidad de sus funciones mágicas, donde ha de expresar la voz misteriosa de las cosas sonoras y luego acentuar los ritmos; es ejecutada con instrumentos de gran valor en su percusión, especialmente por tambores; además, puede deducirse el acentuado ritmo las cantaoras y los instrumentistas haciendo música al unísono, lo cual es característico de su ejecución colectiva; con frecuencia se improvisa con instrumentos, de ahí que sea común ver hacer música con las manos o con los pies, tocando con cajones o simples tablas. La rítmica, la secuencialidad de las melodías y la ausencia de instrumentos “melódicos”, en contraste con la riqueza de los “rítmicos”, explica su esencia más colectiva que individual (Teheran, 2009).

En cuanto a la relación entre la identidad y la música, autores como Peter Wade ven a la música como una manifestación de la identidad y la cultura. De acuerdo con Wade (2018), en ella se congregan las prácticas de quienes la usan como medio de expresión; sumado a esto, la música es también el puente entre el baile, sus costumbres, emociones y sentires. Lo anterior se remite a la época de la colonia, donde en los cabildos “fomentaban la importancia del baile y la música en el surgimiento de las identidades afrolatinas” (Wade, 2018). Es así como a través de estos dos factores, la música y el baile, Wade notó que permitían entender la “forma en cómo opera el racismo y la formación de identidades”.

Pese a esto, se puede observar que las costumbres, identidades y tradiciones muchas veces no se ven reflejadas en la música, esto producto de la comercialización y la mercantilización de los

ritmos propios de cada región o territorio; todo esto, consolidado en la idea de unificar la identidad nacional al unísono de un solo ritmo. En estas transiciones algunas regiones, especialmente las del centro del país, empiezan a ver la música afrodescendiente como un factor amenazante a la moral y las buenas costumbres, en tanto la empezaron a erotizar e hiper sexualizar. Tras esto, se decide (intenta) vender entonces la identidad negra y las problemáticas propias de los territorios de donde provenían quienes hacían algunos ritmos; por ejemplo, se empieza a vender el rap o el reggae hecho y cantado por personas afro. Tras esto, afirma Wade en una entrevista, la música característica de la Costa Atlántica se convierte en la música característica de Colombia; música que además tiene características negras como lo son: el porro, el mapalé, la cumbia, la gaita.

Es importante resaltar el aporte que la música afrodescendiente le ha dejado a la cultura y la música colombiana, pues como bien describen Cardona et al (2012), este fue uno de los medios que utilizaron las comunidades negras esclavizadas como forma para conservar sus identidades y saberes. A partir de allí, diferentes danzas y cantos han sido transmitidos y relegados con el paso del tiempo a las nuevas generaciones y pueblos que finalmente se asentaron en el territorio colombiano.

Se encuentra entonces que mucha de la música del litoral pacífico es heredera y proviene de regiones del África occidental, de allí provienen sonidos, ritmos e instrumentos como la marimba, con la cual se hacían rituales alrededor de la muerte y los nacimientos, cosas que sirven para representar y narrar parte de los momentos de vida que atraviesan los seres humanos, así como aspectos relacionados con las cosechas que se dan en distintos momentos del año.

Este cúmulo de saberes y tradiciones llega a unirse y complementarse también con aquellas prácticas que tenían las comunidades originarias y con los demás habitantes que se asentaron después del periodo de invasión a América Latina. Todo esto da como resultado procesos de

mezclas que contaban algunas de las características de episodios vividos por las distintas comunidades. Sin embargo, es importante resaltar que a pesar de ello, muchas de las cosas propias de los pueblos negros no se vieron modificadas y mantuvieron casi que intactos sus orígenes, tal es el caso de los cantos de San Basilio de Palenque.

Como puede verse, la música ha servido como medio para la construcción de identidades que se han mantenido fijas a través del tiempo y que, a su vez, han permitido y servido en muchas ocasiones, como instrumento para historizar los procesos de muchas comunidades las cuales no han sido incluidas ni estudiadas por la academia tradicional y mucho menos han quedado registradas en los libros tradicionales de historia.

Es así como, parte de los estudios que no se limitan a la historia tradicional, dan cuenta que, desde la colonia, era la música la herramienta o puente conector en los escenarios de encuentro entre indígenas, mestizos y afros. Allí, como lo menciona Madrid (2014), a estas congregaciones o fiestas las llamaban “bailes bravos o bailes de calle”, allí se congregaban varias culturas de diferentes regiones o departamentos y se prestaban para diferentes manifestaciones artísticas en cuanto a la danza, la música y otras tradiciones propias de cada cual. Es de destacar que varias de las musicalizaciones afros de aquel entonces, eran representaciones caricaturescas de las élites criollas y españolas, en tanto eran la ridiculización de estas figuras autoritarias.

Ahora bien, con el paso del tiempo estos ritmos musicales han sido cambiantes en cuanto a las entonaciones, instrumentos musicales que se usan y las letras de esas canciones. Por ejemplo, menciona Madrid, la acogida de instrumentos de cuerda, como la guitarra, hacen parte de una historia mucho más reciente, que ya no está muy relacionada con los cantos afroamericanos de la colonia. Sin embargo, muchas de estas canciones o cantos, siguen dando cuenta de la cotidianidad y el contexto de las personas de quienes las interpretan. Así mismo, se puede decir que este tipo de

transformaciones en los cantos está relacionado con a la apropiación, en algunos casos la imposición, resignificación y transformación de varias tradiciones europeas que tras el periodo colonizador quedaron en nuestro territorio.

Entre otras, estos cantos también son el reflejo de una tradición musical, familiar y cultural que, pese al pasar del tiempo, aún conservan varios aspectos en cuanto a la ritmos y caricaturizaciones que allí se reflejaban. Allí reflejan las rememoraciones de la esclavitud, las transformaciones sociales e históricas de cada comunidad.

La herencia africana resulta imprescindible en la comprensión de la música en las comunidades del litoral pacífico. A partir de allí, se encuentra cómo los africanos esclavizados que llegaron al continente americano atravesaron,

“Un proceso de ajuste o de homogeneización del régimen esclavista, con el fin de emparejar sus costumbres ancestrales. A pesar de esto el africano encontró la manera de conservar muchos aspectos de su cultura dentro de la diversidad de transculturaciones: entremezcló los elementos católicos y espiritistas y los ritos nago a yoruba persistieron notoriamente, junto con otros procedentes de grupos llegados a América” (Barriga, 2012)

A pesar de ello, se encuentra ese sincretismo producto de la mezcla entre diversas culturas, lo cual permite comprender la diversidad de sonidos, danzas y representaciones que los africanos fueron incorporando dentro de sus tradiciones propias que traían de su continente de origen. Además de esto, algunas de las festividades autóctonas que se realizaban en nuestro continente, tenían similitud con otras que se practicaban en África. Sin embargo, los afrodescendientes conservaron muchos de sus rituales, principalmente aquellos donde se incorporan cantos en actividades propias como nacimientos, matrimonios, funerales y demás. (Barriga, 2012)

Es así como producto de ello, se da la conformación de espacios como los denominados Palenques, los cuales funcionaban como espacios culturales y de resistencia, en donde la música cumplía un papel fundamental como elemento de fortaleza ante las situaciones que dejaba el estar sometidos a la esclavitud. Dichos espacios fueron claves para los miles de africanos que fueron arrancados de sus lugares de origen para posteriormente ser sometidos a muchos vejámenes.

La herencia africana no solo se encuentra centrada en las comunidades del litoral pacífico, sino que también puede observarse en otras regiones del país, como es el caso de la costa caribe, en donde, por ejemplo, como lo documenta el sacerdote Bernardo Merizalde del Carmen frente al uso de tambores, se puede hallar cómo:

Alrededor de cada conjunto de tambores se formó una especie de cofradía a la cual se entraba muchas veces por el contacto familiar o relaciones de compadrazgo. Y casi siempre desde niño, acercándose al grupo de los mayores, aprendiendo de oído, observando y sometiéndose a la crítica severa de los que más saben, constituyéndose en largo aprendizaje. (Barriga, 2012)

De igual forma, al estudiar y detallar algunas de las festividades autóctonas de la población caribe en Colombia, se encuentra esa relación con las comunidades del pacífico en cuanto a sonidos, instrumentos musicales y danzas. Sumado a ello, debe recordarse que, a esta región del país, por fungir como puerto durante la invasión, también llegaron miles de africanos para ser esclavizados, lo que dejó que posteriormente se asentaron allí.

Otro punto fundamental a destacar gira alrededor de lo que se denomina como ‘educación musical formal’, que se dio a fines del siglo XIX y principios del XX, en donde se da cuenta de cómo las comunidades afrodescendientes fueron excluidas y para poder acceder a ella era obligatorio presentar documentación que indicara estar bautizados y haber contraído matrimonio.

De igual forma y estudiando parte de los procesos de exclusión y discriminación a los cuales han sido sometidos los afrodescendientes, resulta importante mencionar como durante este mismo periodo, se consolida en el país “una forma dominante de identidad regional-la cultura bogotana-como propuesta de cultura. En este periodo, lo más importante fue la circulación del discurso de legitimación de la burguesía en el contexto conservador y las formas como los sectores populares resistieron a dicha imposición” (Barriga, p. 5, 2012).

Lo anterior deja como resultado esa centralización que ha imperado en el país, no solo en aspectos relacionados con lo económico y político, sino incluso también respecto a lo identitario y cultural, en donde prevalecen aquellas conformaciones que giran en torno a las regiones del centro del país, en las cuales se ha concentrado históricamente la gobernabilidad de Colombia. Frente a ello, vale la pena aclarar que, en muchas ocasiones, dichos procesos identitarios son producto de lo que la clase dominante ha impuesto y la cual ha intentado imitar e imponer aquellos valores culturales provenientes de occidente y especialmente del continente europeo.

Alrededor de las narrativas que tiene la cultura y comunidad afrocolombiana, es importante mencionar la forma en que estas describen no solo las historias de vida propias de cada persona, sino también permiten conocer las costumbres e historias del territorio en particular, las formas como se ha construido, sus cambios, luchas y movilizaciones. Es así como se encuentra que una de las formas como este tipo de cosas se ha ido consolidando es a través de la música, la danza y las narrativas cantadas, las cuales “son entendidas como aquellos relatos a través de la música que, como producciones artísticas, se han venido construyendo y contribuyendo en la difusión y recreación de los valores de las culturas y tejiendo procesos identitarios” (Pedraza, 2016).

Respecto a estas narrativas resulta imprescindible destacar la importancia que tienen ellas respecto a la relación entre la población del pacífico y su territorio, pues estas dan cuenta de

aquellos lugares simbólicos y representativos para la comunidad. Esto da cuenta de lo elemental que resultan las representatividades en la cultura inmaterial y su significado para las generaciones posteriores, aun así, en muchas ocasiones dichas relaciones de inmaterialidad no necesariamente están descritas explícitamente en los cantos y expresiones mencionadas.

Lo anterior permite entender y analizar la forma en que la música y estas narrativas han contribuido en la formación de identidades no solo en las comunidades del litoral pacífico, sino también en otras regiones de Colombia. Por ello, en diferentes lugares del país se encuentran manifestaciones y festividades populares que representan también el sincretismo cultural que ha atravesado Colombia desde la invasión al continente. Así mismo, se encuentra que tanto la música como las identidades:

Son complementadas entre sí, juntas ayudan a la interpretación de la vida, los valores propios de la cultura contribuyen al fortalecimiento de relaciones sociales y que ayudan a generar espacios de tolerancia y respeto. Para Hernández y Sánchez (2008, citado por Azorín, 2012) añaden que las canciones pueden ser utilizadas como un recurso de gran utilidad en la educación en valores al disponer de un discurso propio, un contenido, una letra o un mensaje. (Pedraza, 2016)

La música, en sí, permite la integración y relacionamiento de la comunidad afro con otras comunidades, permitiéndoles el reconocimiento de su identidad, frente al de otras identidades. Esto último, se entiende bajo la necesidad de desnaturalizar la superioridad occidental frente a la cultura afro, la campesina y la indígena, exaltando su folclor, vestuario, instrumentos musicales, jolgorio, entre otras. Es de recordar que esto último que se pretende exaltar es también parte de la herencia africana que, así como sucede con la música afrocolombiana, se hace uso de instrumentos iguales

y también narran sus vivencias en cuanto a la esclavitud, la transformación de sus culturas y algunas tradiciones, y los diferentes ciclos de vida de cada una de las personas.

Por último, en la actualidad los ritmos afrodescendientes han cambiado y, pese a que conservan narrativas similares y hacen uso de instrumentos iguales, sus ritmos han cambiado en tanto se han acomodado a las necesidades y requerimientos de la industria de la música. Es así como estas narrativas se han incorporado a ritmos como el hip hop, el bullerengue, la salsa e, incluso, el vallenato. Pese a esto, festivales como “El Petronio Álvarez” llevado a cabo en Cali, hace parte del proceso de visibilización y reapropiación de los sonidos afrocolombianos; allí se congrega toda esta herencia popular, especialmente la del Pacífico Colombiano, y ha generado un movimiento donde se recata, difunde y promueve la generación de nueva música afrocolombiana del Pacífico.

1.3 Metodología

La presente investigación cuenta con un tipo de metodología cualitativa, la cual brinda la posibilidad de indagación en determinados enfoques, perspectivas o concepciones epistemológicas profundas, dónde la percepción del individuo recobra gran importancia, es oportuno resaltar que, según Sampieri, Fernandez, & Baptista (2014):

‘El enfoque cualitativo se guía por áreas o temas significativos de investigación. Sin embargo, en lugar de que la claridad sobre las preguntas de investigación e hipótesis preceda a la recolección y el análisis de los datos (como en la mayoría de los estudios cuantitativos), los estudios cualitativos pueden desarrollar preguntas e hipótesis antes, durante o después de la recolección y el análisis de los datos. Con frecuencia, estas actividades sirven, primero, para descubrir cuáles son las preguntas de investigación más importantes; y después, para perfeccionarlas y responderlas.’

Así mismo, se sigue una línea antropológica orientada a la Etnografía, pues está es un método de investigación social que permite trabajar con una amplia gama de fuentes de información, dónde el etnógrafo, o la etnógrafa, participa, abiertamente o de manera encubierta, de la vida cotidiana de personas durante un tiempo relativamente extenso, buscando enlaces, viendo lo que pasa, escuchando lo que se dice, realizando entrevistas, estableciendo genealogías, llevando conversaciones con personas que proporcionan información relevante al tema de información, recogiendo los datos pertinentes para el posterior análisis (Hamme y Atkinson, 1994).

Para la muestra de la presente investigación se tenía planteado inicialmente un selecto grupo poblacional de artistas y músicos tradicionales de Guapi, sin embargo durante el desarrollo del trabajo de campo se encontró que la música no solo la vivencia quienes se dedican a ella de forma tradicional, sino que se encuentra presente en toda la población, por ello se optó por escuchar diferentes perspectivas y ampliar la muestra poblacional a la población que sea afin a la música, cómo estudiantes de la Normal Superior, quienes cuentan con grupos musicales, docentes del área, las cantaoras de música tradicional del pacífico, creadores de instrumentos y curas.

Para efectos de practicidad se divide el proceso investigativo en cuatro fases, por medio de las cuales se posibilita la obtención de los objetivos planteados:

Fase I: Elaboración de la propuesta a través de la búsqueda de fuentes secundarias (datos bibliográficos) y de una exploración preliminar con la comunidad para realizar esta investigación. Así mismo se cuenta con el apoyo con el apoyo logístico e investigativo del grupo antro – pacífico.

Fase II: El establecimiento de contactos con la comunidad para el trámite de permisos y posteriormente el proceso de inserción en la comunidad, dónde se realiza el trabajo de campo, las entrevistas y la observación participante que posibilita la inmersión en la vida cotidiana y así mismo, recolectar la información necesaria para la investigación.

Fase III: Sistematizar los datos y empezar el análisis de la información recolectada.

Fase IV: Efectuar la divulgación de la información ante la comunidad.

Finalmente, es menester abordar las limitaciones encontrados en el proceso investigativo, cómo primera medida las limitaciones propias del contexto guapireño, pues es evidente que su ubicación geográfica lo convierte en un sector estratégico vulnerable al conflicto armado, lo cual impacta en las dinámicas de interacción social propias del territorio, por otro lado, durante el ejercicio investigativo, otro limitante clave ha sido la producción textual, pues está requiere de un tipo de dedicación que se ve enfrentado ante las visisitudes de la cotidianidad.

2. LA COLOMBIA DEL LITORAL PACÍFICO

En el presente capítulo, se abordarán aspectos geográficos y sociales del litoral pacífico colombiano, con el fin de empezar a dar una contextualización histórica de esta región. Esto ayudará a comprender aspectos relacionados con la exclusión y abandono estatal que padece esta región. Así mismo, se documenta algunas características de orden institucional y social – a partir de movilizaciones-, que empezaron a legislarse en el país con el fin de dar y garantizar los derechos efectivos a las comunidades de dicha región. Finalmente, y luego de ese contexto general, se describe el multiculturalismo y la música presente en el litoral pacífico colombiano, así como algunos de los festivales musicales más representativos de allí.

La República de Colombia está localizada en el extremo noroccidental de Sudamérica y cuenta con una población de aproximadamente 48 millones de habitantes, distribuidos en un área de alrededor 1'141.748 km^2 . Entre estos habitantes, podemos encontrar descendientes de africanos, europeos y comunidades indígenas, dependiendo de la región del país en la que nos

encontremos (DANE, 2018). Las regiones son: Andes, Caribe, Pacífico, Orinoquía, Amazonía e Insular.

Aunque se dice que las regiones están delimitadas por las condiciones geográficas, es claro que heredaron las primeras divisiones de poder establecidas en la colonia. Gracias a esto, aún hoy es posible percibir el valor impositivo de los centros andinos sobre las periferias que están generalmente constituidas por selvas y costas. Durante la colonia, al ser estas zonas de difícil acceso para el régimen, se convirtieron en las trincheras ideales para que las comunidades negras emprendieran un camino de lucha y libertad, hasta ser abolida la esclavitud a mediados del siglo XIX. Aun así, las condiciones para las poblaciones siguieron siendo adversas, lejos de terminar con las relaciones de subordinación de un sistema esclavista, la abolición de la esclavitud solo cambió los términos formales de la relación “amo-esclavo”; muchos siguieron con sus labores en las minas y haciendas, solo que lo hicieron bajo el amparo de figuras de trabajo como destajo, peonaje y endeude. Muchas poblaciones se ubicaron en zonas consideradas de periferia, en un territorio nacional primordialmente concebido para el desarrollo de la región andina (Clavijo, 2014).



Figura 1 Regiones de Colombia. (Instituto Geográfico Agustín Codazzi. 2016)



Figura 2 Porcentaje de población afrodescendiente por departamento (Ministerio de Cultura & Universidad de los Andes. 2009).

2.1. Región pacífica.

Delimitada por el Océano Pacífico, la Cordillera Occidental, el Darién y la provincia de Esmeraldas en el Ecuador, se encuentra una franja selvática, cálida y húmeda, serpenteada por ríos que arrastran oro y platino, y por la historia donde convergen tres mundos: Europa, África y América.

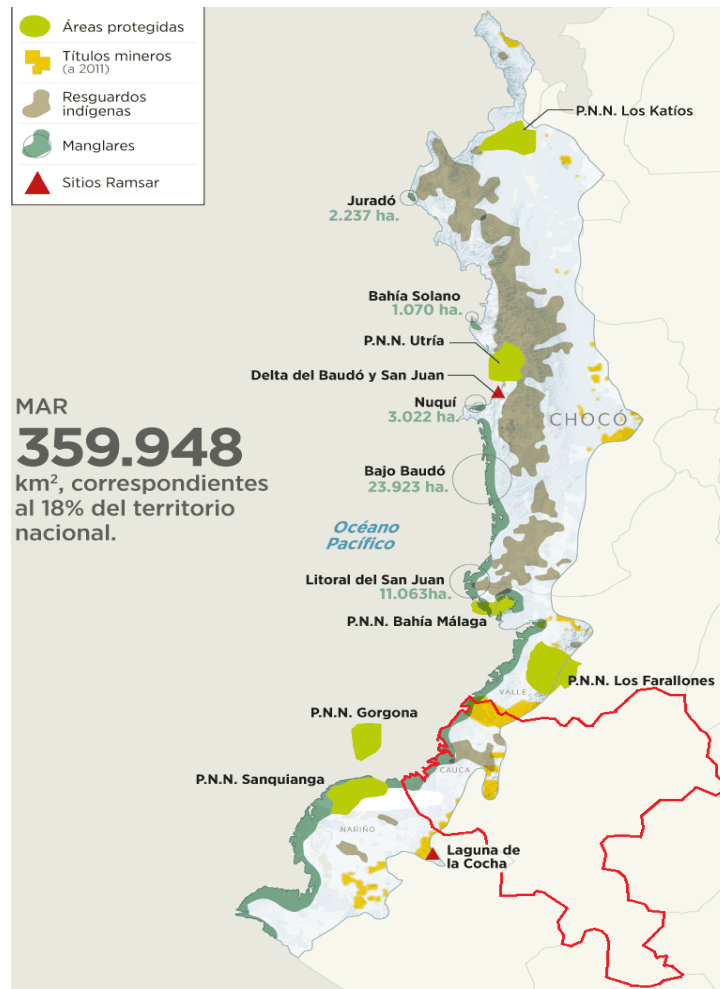


Figura 3 Región Pacífica (Instituto Geográfico Agustín Codazzi. 2016).

El Pacífico siempre se ha caracterizado por ser un gran productor de oro, inclusive desde antes de la conquista. Durante la colonia, cuadrillas de esclavos negros se encargaban de las labores de minería, mientras que a los indígenas se les impuso el trabajo agrícola, enriqueciendo solamente a los amos de los centros urbanos al sur de la región. Hasta mediados del siglo XIX, lo que llevaba a la posibilidad de pensar en una misma región era la hegemonía política de Popayán⁴, volcada

⁴ Popayán es la capital del actual Departamento del Cauca, que, por su parte, ocupa el área delineada en rojo en la figura 2.3 y es en donde se encuentra la población estudiada en esta investigación.

hacia el Litoral Pacífico; además de las relaciones socioeconómicas que existían entre esta ciudad con Buenaventura y con Panamá. En el siglo XX, el centro de poder regional pasó a ser Cali, aunque también se fueron desarrollando otras ciudades secundarias que en la historia reciente han estado marcadas por el conflicto armado, la depredación propia del capitalismo y la presencia progresiva de un Estado de Derecho sin principios claros. Es así, como en la periferia del país existe una gran cantidad de población asentada, que, aunque parcialmente reconocida por la institucionalidad, históricamente ha sido puesta al margen del proyecto de Estado-Nación (González. 2011).

2.2. Búsqueda de reconocimiento en el Pacífico

2.2.1. Siglos XIX y XX

En el siglo XIX, las políticas nacionales colombianas pretendían que las comunidades negras e indígenas, se sometieron a un proceso de blanqueamiento cultural, como una ruta hacia lo "civilizado"; lo cual implicó un proceso de mestizaje en el que se pretendía desconocer la existencia de la diversidad, los indígenas fueron recogidos en la idea del buen salvaje que los afrodescendientes quedaron sumergidos en la invisibilidad.

Las comunidades afrodescendientes fueron marginadas al igual que su música, para el Estado fueron considerados como «campesinos negros» y el uso de la marimba de chonta, instrumento musical característico de la música del Pacífico, fue perseguido por la iglesia. En las memorias del padre Bernardo Merizalde publicadas por primera vez en 1921, se puede ver la connotación negativa que se le daba a la música de marimba (Lozano, 2017). A mediados del siglo XX, ya se registró un trato diferenciado hacia las comunidades, solo que buscando encasillarlas como la causa del atraso económico del país. Al respecto, Laureano Gómez, presidente de Colombia (1950-1951) declaró que “El elemento negro constituye una tara. En los países donde él

ha desaparecido, como en Argentina, Chile y Uruguay, se ha podido establecer una organización económica y política, con sólidas bases de estabilidad” (Friedemann, 1992). En oposición a esto, se empezaron a organizar grupos de campesinos, indígenas y «campesinos negros», que buscaban resaltar la importancia de lo mestizo y atenuar la inferioridad que se les había endosado. Dentro de ese contexto, surgieron personajes como Mercedes Montaña⁵ y Teófilo Potes, quienes por medio del folclore lucharon por otorgar una identidad a las comunidades negras de la Costa Pacífica; en la década del cincuenta, organizaron el grupo de Danzas del Litoral Pacífico, iniciándose una difícil labor por preservar la autenticidad de las danzas de la región (Lozano, 2017).

De modo que Potes (1975) argumenta:

El folclore es la base de todas las ciencias. Todas las ciencias tienen por obligación que recurrir al folclore ...] el folclore en sí es, como digo, la ciencia básica de las demás ciencias. Allí tienen que recurrir todas. El folclore encierra al hombre desde el momento en que nace hasta después que cierra los ojos (p.62).

Sin embargo, la discriminación hacia lo indígena y lo negro no se consiguió desvanecer, las medidas institucionales solo fomentaron un trato desigual e incluso podían enfrentar a estas comunidades entre sí. Aunque los indígenas habían podido legitimarse como grupo étnico⁶, los afrodescendientes seguían siendo negados completamente; las instancias gubernamentales no reconocieron su ocupación de tierras en el Litoral Pacífico y los territorios fueron considerados como baldíos.

⁵ En Cali, Valle del Cauca, se realiza el Encuentro de Danzas Folclóricas Mercedes Montaña, que es uno de los más representativos a nivel cultural de la ciudad.

⁶ Basándose en leyes de 1890, donde a pesar de seguirlos catalogando como salvajes, se les da un lugar en la nación.

2.2.2. Años 1980's

La Organización Internacional del Trabajo (OIT) concluyó que se debía dar reconocimiento territorial a los espacios ocupados secularmente por comunidades negras, pero el Instituto de Reforma Agraria (IRA) rechazó dichas consideraciones pues su idea de “desarrollo” iba en contravía con las reivindicaciones territoriales y étnicas de las poblaciones afrodescendientes. Las cuales, sufrían la expulsión de sus territorios por actividades como la minería de metales, la cría industrial de camarones y la siembra de palma africana; las tierras que las instituciones insistían en considerar como baldíos, pasaron a ser propiedad de consorcios o asociaciones privadas de tala de bosque tropical y manglares, aniquilando especies animales y limitando de paso muchos de los conocimientos tradicionales (Friedemann, 1992).

A finales de la década, hubo mucha agitación producida por diferentes movimientos sociales, lo cual produjo un replanteamiento de la manera en que se exigía el reconocimiento de la etnicidad afro y de cómo la diversidad debería ser incluida dentro del proyecto de nación. La palabra mestizaje que había sido utilizada para incorporar de manera naturalizada el “blanqueamiento”, se había escudado en los principios de igualdad de derechos, pero dejaba de lado la posibilidad de reconocerse como sujeto distinto, miembro de un grupo diferente y es así, como crece el inconformismo con la denominación generalizada de mestizos, ya que no representa a los diferentes grupos poblacionales. En esa misma coyuntura se llevó a cabo un proceso de paz con el M-19, el Movimiento Manuel Quintín Lame y el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), la dejación de armas se condicionaba al compromiso del gobierno del presidente Virgilio Barco para abrir un espacio político que le permitiera a los disidentes y a las minorías proponer maneras de reestructurar el carácter de la nación; se conformaron tres mesas de concertación y análisis para dar pasos que hacia el futuro que permitieran idear una nación para los excluidos,

conformados en su mayoría por indígenas y afrocolombianos. No obstante, incluso con la fortaleza de los argumentos presentados en pro de la territorialidad étnica de los afrocolombianos, los funcionarios del Incora se empeñaron en reconocer un uso exclusivo para la “sociedad de indios” y nuevamente fueron negados los territorios para las comunidades negras.

2.2.3. Constitución de 1991

En 1990, durante el gobierno de Cesar Gaviria fue promovida una Asamblea Nacional Constituyente, que buscaba el reconocimiento de Colombia como un país pluriétnico y multicultural. En el marco de las sesiones preparatorias se abrió nuevamente la posibilidad de explorar modos para legitimar las tierras ancestrales de las poblaciones afrodescendientes. Se realizaron debates en los que representantes de las comunidades negras mostraron su inconformidad por no estar reconocidos como los indígenas y después de fuertes debates se firmaron unos acuerdos de inclusión y reconocimiento, pero representantes de las poblaciones indígenas estuvieron en desacuerdo, catalogaban a las poblaciones afrodescendientes como invasoras en tierras baldías, terminando por plantear que Colombia no era pluriétnica sino bi-étnica. Sin embargo, la carta promulgada en 1991 en el artículo 7 define a Colombia como pluriétnica y multicultural, pero se condicionan los derechos étnicos de los afrodescendientes a las indagaciones que haga una comisión parlamentaria que designaría posteriormente. Nina S. De Friedemann, 1992; concluye:

La nueva Constitución que permitió el ingreso de aborígenes o de indios como sujetos de derecho, apenas mencionó rápidamente a los negros en su expresión étnica diferenciada. Así, la legitimidad de su identidad para los propósitos del ejercicio territorial con las especificidades (que imprime el reclamo ancestral), quedó ausente. (p.50)

La Constitución de 1991 a pesar de no dar un reconocimiento importante a los grupos afrodescendientes, sentó las bases para seguir el proceso de formalización de sus derechos, principalmente en términos de tenencia y posesión de territorios que se habían considerado baldíos.

2.2.4. Ley 70 de 1993

Colombia había sido declarada un país pluriétnico y multicultural, pero desde que se promulgó la Ley 70 de 1993, al menos en papel, se abrió una puerta hacia el avance social y económico de las comunidades negras, basándose fundamentalmente en la protección de su identidad cultural y el reconocimiento como un grupo étnico.

La Ley 70, tiene por objeto reconocer la propiedad colectiva de la tierra a las comunidades afrocolombianas que han venido ocupando tierras baldías y que históricamente han habitado dichos territorios. En uno de sus puntos, la Ley se plantea como propósito:

Establecer mecanismos para la protección de la identidad cultural y de los derechos de las comunidades negras de Colombia como grupo étnico, y el fomento de su desarrollo económico y social, con el fin de garantizar que estas comunidades obtengan condiciones reales de igualdad de oportunidades frente al resto de la sociedad colombiana (Ley 70, 1993).

A grandes rasgos, esta ley les atribuye a las comunidades el estatus de grupo étnico establecido y da la posibilidad de que participen en la elaboración de programas de desarrollo, que se puedan articular a los proyectos gubernamentales y sirvan como garantes de una mejora en las condiciones de vida de las regiones que habitan, respetando sus particularidades culturales. Sin embargo, la reforma en la tenencia de la tierra que la Ley 70 podía representar, chocó con la incursión de grupos armados en la región que tenían planes y dominio sobre los territorios, lo cual

generó el desplazamiento masivo de sus poblaciones (Lozano, 2017). La nueva ola de violencia en la región correspondió desde cambios de estrategia de los grupos armados, hasta la reconfiguración económica de la cuenca del Pacífico, diseñada con miras hacia la globalización; pero, sobre todo, al interés de realizar proyectos de explotación capitalista en todo el territorio del Pacífico, tales como el cultivo de la palma aceitera o el negocio ilícito de la coca, y a intereses económicos en el desarrollo de megaproyectos como la ampliación de la carretera panamericana y la construcción de gasoductos con los países vecinos (Birenbaum, 2006).

2.3. Música y Multiculturalismo

Las culturas locales han sido anuladas o invisibilizadas por parte del pensamiento moderno, hegemónico y globalizante, la música tradicional y el arte en general, son la forma en que las personas se expresan de forma libre y estética, manifestando sus necesidades, sentimientos, acontecimientos, historias. Según Birenbaum, 2006; el concepto de multiculturalismo pretende hacer relevantes las entidades públicas del Estado y la nación al ciudadano, su tarea es visibilizar lo local y lo familiar en la esfera pública. En esa estrategia, la música cobra una gran importancia debido a la facilidad de su difusión en espacios públicos; esta proyección mediática hace de la música una herramienta idónea para la política cultural actual en Colombia.

En el proceso de búsqueda de elementos culturales identitarios que apoyaran el proceso de consolidación de la nación, fueron otras músicas locales, como la cumbia y más adelante el vallenato⁷, las que ocuparon el lugar de “músicas nacionales”. La expansión del vallenato es una muestra de cómo el apoyo oficial a un género musical lo puede convertir en una fuente de identidad y fuerza política (Wade, 2000 en Lozano, 2017). Sin embargo, con la proclamación constitucional

⁷ A raíz de la creación del Festival de la Leyenda Vallenata en el año 1968, este género se popularizó en el país haciendo que el entonces nuevo Departamento del César cobrara mayor relevancia política (Figueroa, 2009).

del Estado como un ente pluriétnico y multicultural, la aceptación de las diferentes culturas en otras regiones del país pasó a ser un deber estatal (Lozano, 2017); pero una nueva visión de políticas multiculturales busca movilizar las músicas tradicionales para invisibilizar la violencia latente en el país (Birenbaum, 2006).

Desde el contexto de un mundo globalizado⁸ que se enfoca más en los aspectos estéticos del multiculturalismo, guiados por la demanda comercial de la industria del turismo, el concepto de multiculturalismo mira a lo local con el objeto de volverlo mercancía, aprovechándose de las diferencias planteadas desde los discursos de la identidad para hacerlas atractivas, pero a la vez homogenizándolas (Wade, 2000 en Lozano, 2017). En ese contexto, la música del Pacífico comenzó a hacer parte de programas y políticas culturales estatales, tanto así, que ha aparecido en varios festivales de música, a parte del más importante, el Festival Petronio Álvarez de la Música del Pacífico, que se lleva a cabo cada año en el mes de agosto en la ciudad de Cali. Este festival popularmente conocido como el ‘Petronio’, es una de las vitrinas más importantes de la música del Pacífico, donde grupos tradicionales muestran a los colombianos cómo sonaba la selva pacífica y su música.

2.3.1. Festival Petronio Álvarez

El Festival fue creado por un grupo de académicos en el año 1996 en Cali, ciudad donde se sigue acogiendo anualmente. Estuvieron coordinados por el humanista y gestor cultural Germán Patiño Ossa quien propuso realizar viajes a diferentes lugares de la Costa Pacífica para encontrar orquestas y grupos tradicionales dispuestos a mostrar sus manifestaciones artísticas (Sevilla, 2016). Cada año se dan cita cerca de 300 agrupaciones que interpretan la música tradicional del Pacífico,

⁸ Según ciertos expertos en el tema, la globalización no busca la uniformidad cultural, pero si tiene como objetivo reconfigurar la diferencia (Hannerz, 1996 en Moraga, 2012).

que son tenidas en cuenta por la industria discográfica y un público que valora y consume su calidad musical. En el 2008, el Petronio fue exaltado por el Ministerio de Cultura en la categoría especial, la misma que poseen el Festival ‘Mono’ Núñez de Ginebra, el Festival de la Leyenda Vallenata de Valledupar y el Carnaval de Barranquilla (Alcaldía Santiago de Cali, 2017).



Figura 4 Festival Petronio Álvarez, 2018 (tomado de: <https://www.senalcolombia.tv/general/el-festival-petronio-alvarez-2017-se-vive-en-senal-colombia>).

Desde su creación el Petronio conserva su carácter de concurso, incluyendo modalidades de marimba, chirimía, violines caucanos y libre, una tentativa por luchar contra la desaparición de los ritmos tradicionales. Según la Gobernación del Valle del Cauca, el objetivo del festival es “(...) estimular la creación, interpretación, difusión y proyección de la música del pacífico colombiano y ecuatoriano a nivel mundial (...)” (Gobernación Departamento del Valle del Cauca, 1997); la fuerza que ha adquirido ha servido como trasfondo para grandes victorias en la lucha por el reconocimiento de la cultura afro del Pacífico, en noviembre de 2010 la marimba y los cantos tradicionales del Pacífico fueron declarados Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por parte de

la UNESCO y el 28 de julio de 2014, los alabaos, gualíes y el levantamiento de tumbas del Chocó, fueron declarados Patrimonio Inmaterial de la Nación (Mincultura, 2014). Las comunidades negras ven el reconocimiento que tiene su música, como un primer paso hacia el reconocimiento de su cultura, aunque también hay quienes ven en el Petronio una plataforma para comercializar esa cultura tan defendida por las comunidades, ya que representa un gran negocio para la ciudad de Cali y es claro que entre más comercial se torne más turistas llegarán a la ciudad; es evidente que con tiempo la audiencia ha mutado y poco a poco ha ido cambiando el sentido original de la música del Festival, para darle un nuevo significado, diferente al que tenía en sus contextos locales y encontrándose por fuera de sus contextos originales la música adquiere un significado de disfrute inmediato, solo baile y “rumba”.

CAPÍTULO 3: ETNOGRAFÍA MÚSICAL DE LA POBLACIÓN AFRODESCENDIENTE DE GUAPI

El tercer capítulo presenta el trabajo etnográfico realizado con la comunidad de Guapi. La primera parte describe aspectos generales que abarcan condiciones geográficas y sociales de este municipio del Cauca, para posteriormente empezar a narrar el trabajo de campo, el cual detalla sensaciones, vivencias y concepciones que fueron quedando de la etnografía. De igual forma y a partir de lo anterior, se habla de aquellas experiencias particulares que se fueron conociendo, las cuales van relatando las herencias musicales y sus significados para el municipio y para algunas de las personas con quienes se compartió.

Teniendo presente que la investigación cualitativa comprende diferentes perspectivas de investigación (Patton. 2002, citado por Vasilachis, 2006), y que por lo tanto es un “proceso interpretativo de indagación basado en distintas tradiciones metodológicas”, la presente se vale de la etnografía y la entrevista semiestructurada, como principales herramientas metodológicas que permiten construir y tener un acercamiento a la problemática o fenómeno que se espera presentar.

De acuerdo con lo mencionado, se hace hincapié en la etnografía, ya que esta permite una mejor comprensión y acercamiento hacia las diversidades culturales y sociales. El acercamiento y relacionamiento estrecho con estas otras culturas, permite que dentro de la investigación se describa con mayor detalle y profundidad lo que se observa o se vive.

Hacer uso de la etnografía como herramienta metodológica, permite conectar de manera especial todos los sentidos con lo que se está observando o viviendo. En esa medida, la etnografía permite detallar minuciosamente la experiencia a la que me he visto enfrentada.

El presente trabajo parte de la metodología cualitativa denominada auto etnografía, la cual se caracteriza por tener en cuenta la experiencia personal para estudiar y comprender otras

experiencias culturales. Se encuentra entonces que ésta está definida como “un acercamiento a la investigación y la escritura que busca describir y analizar sistemáticamente (grafía) experiencias personales (auto) para entender la experiencia cultural (etno) (Ellis, 2004).

Esta metodología combina rasgos de la etnografía y la autobiografía, en donde se debe

“observar la experiencia de manera analítica [...] Lo que hace tu historia más válida es que tú eres un investigador. Tienes un conjunto de herramientas teóricas y metodológicas, y bibliografía que puedes usar. Ésa es tu ventaja. Si no puedes hacer un análisis utilizando dichas herramientas y la literatura, y sólo la expones como “mi historia”; entonces ¿por qué privilegiar tu historia sobre la de cualquier otra persona de las que puedo ver 25 veces al día en la televisión?” (Bénard, 2019)

Es así como a partir de esta definición y estudio alrededor de la auto etnografía, este proyecto decide realizarse teniendo como uno de sus ejes centrales dicha apuesta metodológica, pues a través de esta era factible poder cumplir con los objetivos propuestos en el proyecto, ya que el partir de la experiencia personal para comprender procesos socio históricos, le da un papel crucial a la subjetividad dentro de la investigación, sin hacer de lado la rigurosidad científica que debe caracterizar todas los proyectos.

Producto de dichas reflexiones se busca entonces desarrollar un trabajo de campo con la población del municipio de Guapi, departamento del Cauca, en donde se busca identificar aquellos elementos presentes en la construcción de la música originaria de allí, la relación con ella y las formas en que esta ha sido factor determinante en el constructo de identidad para sus habitantes. Aproximarnos a estos objetivos no hubiera sido posible sin la intervención y oportunidad que le brinda a la investigadora la metodología auto y etnográfica.

Tabla 1. *Muestra poblacional.*

ENTREVISTADO	SEXO	EDAD	ACTIVIDAD	PROCEDENCIA
Don Pedro	M		Pescador	Guapi
Doña María Eugenia	F		Cantaora	Guapi
Polinaria	F		Profesora	Guapi
Ilario	M		Sacerdote	Guapi
Daniel	M		Tendero	Guapi
Gerardo	M		Antropólogo	Guapi
María Faustina Orobio	F		Maestra, cantaora y compositora	Guapi
Alejandra Caicedo	F	76	Cantaora	Guapi
Ever Riascos	M		Músico y artesano	Guapi
Alexis Sinisterra	M		Fabricante de instrumentos	Guapi

3.1 Municipio de Guapi

Guapi huele a mar, sabe a mariscos y suena a marimba. Es un lugar donde el Currulao, los arrullos, las jugas y los bundes se juntan en sonidos llenos de fuerza y espiritualidad; tierra de ilustres marimberos como Hugo Candelario González y la dinastía de los Torres: Genaro, Francisco y José Antonio, más conocido como Gualajo (Radio Nacional de Colombia, 2017). El municipio de Guapi está ubicado en la frontera del departamento del Cauca con Nariño, muy cerca de una de

las reservas ambientales más importantes de Colombia, el Parque Natural Gorgona y la Isla Gorgona, famoso centro ecoturístico ubicado a 35 km de su costa. Fue fundado en 1772 por colonos organizados por Manuel Valverde. Guapi tiene mar y ríos, como el imponente río Guapi que desemboca en el océano Pacífico y su población se estima en 30.000 habitantes, que se identifican bajo el gentilicio de ‘guapienses’, siendo sus principales actividades económicas son el comercio, la pesca artesanal, la minería y la agricultura (Alcaldía de Guapi, 2016).

Es pertinente hacer una mención particular alrededor del maestro Gualajo, ya que es uno de los mayores intérpretes de la marimba tradicional en Colombia. Él es oriundo del municipio de Guapi y se ha dedicado, por medio de la marimba, a propagar los saberes y costumbres ancestrales del pacífico colombiano. Su aprendizaje y amor por este instrumento musical se origina en el seno de su familia, pues su padre era fabricante de estas herramientas.

El sonido de su marimba ha recorrido no solo ciudades del territorio colombiano, sino también se ha extendido a otros lugares del mundo, quienes han conocido un pedazo del litoral pacífico a través de la música que interpreta Gualajo por medio de la marimba. Precisamente este talento y excepcionalidad le han valido distintos premios como el Primer Lugar en el Petronio Álvarez durante los años 2005 y 2006. De igual forma, en el 2008 durante este mismo festival, fue declarado fuera de concurso y finalmente en el 2013 recibió el premio Vida y Obra por parte del Ministerio de Cultura.

La mención de este maestro de la marimba en Colombia que, además es oriundo de Guapi, nos ofrece un ejemplo excepcional de la transmisión de saberes tradicionales por medio de la música en las comunidades del pacífico, además de que muestra la importancia que tiene no solo este tipo de instrumentos musicales, sino también la música como medio de saberes que representan y describen la historia de los pueblos.



Figura 5 Ubicación del municipio de Guapi en el departamento del Cauca. (Instituto Geográfico Agustín Codazzi. 2016)

En Guapi la marimba fue considerada un instrumento profano y hasta hace un poco más de una década, según relata Arango, 2008; su participación en actos religiosos era limitada. Pero, gracias a la intervención de músicos e intelectuales guapienses, se logró que la marimba entrara a la iglesia del pueblo y lo hiciera acompañada de guasás, bombos y cununos. Los actos religiosos y la música son muy importantes para la comunidad de Guapi, por ello, se aprovechan las celebraciones de las fiestas patronales para destacar sus formas musicales y su amplio repertorio, y para insertar a los músicos dentro de las prácticas sociales. En los días de cada santo, los músicos se encargan de acompañar a las cantadoras en la interpretación de los arrullos.



Figura 6 Marimba de chonta utilizada en el marco de un proyecto de enseñanza infantil, llevado a cabo en Guapi por la Fundación Palma Chonta (tomado de: <http://marimbapalmachonta.com/causas/la-fundacion-palma-chonta-enseno-a-tocar-la-marimba-a-50-ninos>).

Todos los pueblos en el Pacífico tienen un Santo Patrón y su papel es tan importante que algunas personas perciben que el año termina y empieza a partir del día de su celebración; cada barrio y vereda tiene su propio santo y para cada uno de ellos se celebra con música.

Pero La santa patrona de Guapi es la Inmaculada concepción y su celebración se hace el 8 de diciembre; los preparativos para su festejo duran todo el año, en las veredas se construyen las balsadas, que son embarcaciones de aproximadamente tres pisos, iluminadas ampliamente y desde las cuales se lanzan fuegos artificiales, dando un bello espectáculo sobre el Río Guapi. La parte más alta de la embarcación lleva la imagen de la Inmaculada Concepción, en el centro van las personas encargadas lanzar la pólvora durante el recorrido y en la parte de abajo van los músicos, las cantadoras y la comisión encargada de hacer las balsadas. Llegar a la iglesia es un momento muy importante, porque en cuanto llegan, los grupos de marimba se acomodan en la plaza principal

y todos los asistentes se paran a bailar; mientras que los espectadores quienes disfrutan de la música son los que deciden cuál es el grupo ganador para poder seguir con el rito de la vaca loca, que es la encargada de “cuidar” el guarapo, siendo los más arriesgados los que intentan tomarlo. Con este licor y al son de marimba, bombos, cununos y guasás, continúa la fiesta que para algunos se extiende durante varios días.

Fuera del contexto religioso, el conjunto de marimba se considera como el grupo musical tradicional por excelencia dentro de esa tradición, los instrumentos eran generalmente interpretados por hombres y las mujeres eran las encargadas de hacer las voces; también las cantaoras eran respondedoras y el glosador era un hombre, pero con el paso del tiempo los patrones fueron cambiando y son las mujeres quienes han ido tomando el papel de glosadoras. Actualmente no existe un orden especial dentro de las cantaoras y en cuanto a las ceremonias tradicionales ya no se hacen clasificaciones de género, sino más bien de edades, debido a que los más jóvenes no muestran interés.

Con relación a la marimba, es común que sea tocada por los hombres de mayor edad, pero en la actualidad los jóvenes y las mujeres demuestran mucho interés, tanto así que ahora una de las mejores marimberas del país es una joven mujer caucana, Salomé Gómez Burbano. Y aunque en Guapi aún se conservan conjuntos musicales que interpretan el repertorio y los instrumentos tradicionales del conjunto de marimba, existen nuevas influencias musicales que han calado profundamente en los jóvenes, como la salsa, el reggaetón, el hip hop, con los cuales gozan de bailar y cantar.

El suroccidente colombiano es una zona diversa en términos étnicos, ya que presenta una rica variedad de manifestaciones culturales profundamente arraigadas a sus cotidianidades en términos de creencias, fiestas, rituales y cosmogonía. En la región es fácil encontrar comunidades

étnicas que han resistido a los dispositivos de despojo diseñados por el sistema económico capitalista, pero también lo han hecho frente al abandono estatal que el Estado colombiano tiene con la periferia del país y frente a los fenómenos migratorios dentro del territorio nacional a causa de las constantes guerras que hemos vivido desde el siglo XIX y frente a los procesos de aprendizaje de mestizaje que terminaron enriquecieron la diversidad cultural en el país.

Me sentí interesada en el estudio de los procesos sociales que se tejen alrededor de la música tradicional de las comunidades afrodescendientes en Colombia, especialmente en la comunidad guapireña por la percepción que he tenido de que allí realizan sus prácticas cotidianas, festivas y religiosas siempre acompañadas del “ruido” incesante de los tambores, las marimbas y las voces, idea que me había formado anticipadamente sin haber tenido la oportunidad de pisar ese suelo y, que probablemente se lo debo al imaginario que construye mi mente por las diversas participaciones y referencias de eventos en los que se busca resaltar el folclor y las tradiciones de las comunidades afrocolombianas.

Es así como, el objetivo que encamina esta vivencia junto a los habitantes del municipio de Guapi es el interés que surge por la necesidad de conocer, describir y comprender las lógicas socioculturales que la comunidad establece con la música tradicional afrocolombiana y la forma en que ésta se integra en su cotidianidad. En este capítulo me doy la oportunidad de socializar lo vivido, aprendido, disfrutado y comprendido, durante mi estadía en este lugar del Pacífico Colombiano. Para la investigación fue necesario establecer comunicación directa con algunos habitantes de la cabecera municipal y de veredas aledañas, en algunos casos seleccionados de manera aleatoria según las conexiones que me aportaban las personas y en otros, de forma planeada y establecida en un cronograma de actividades.

3.2 Formas de Vida y Cotidaneidades en Guapi (el reloj se detiene)

Ahí estaba yo, parada frente al ser más amado comunicándole que estaba a punto de meter mi ropa, mis dudas, ansiedades, miedos e ilusiones en un morral de viaje y que los llevaría conmigo una vez más a un destino desconocido; jamás podré saber qué emociones le invadía, pero estoy segura de que no las expresó para no acrecentar el temblor que adivinaba en mis piernas. Fue la primera vez que subí a una avioneta y puedo decir que no fue lo que esperaba, aunque las turbulencias que se presentaron fueron anunciadas con anterioridad, no iba preparada para que mis acompañantes de viaje descubrieran el miedo en mis ojos y se divirtieran saltado de un lado a otro quizás para demostrarme que siempre puede ser un peor viaje.

Luego del que para mí fue un largo trayecto, arribamos a Guapi antecidos por una espesa selva de enormes y verdes árboles; llegar a Guapi fue respirar y oír selva, sentir como la diferencia punza en los ojos, en los oídos, en las entrañas y preocuparse por tener suficientes letras para iniciar cada historia.

Entonces pensé una vez más en la primera pregunta que me hice cuando empecé a investigar y la enorme probabilidad de que esta variara durante mi estancia: ¿Si la cotidianidad en Guapi tiene sonido, éste se traduce en el ruido incesante de los tambores, las marimbas y las voces? Mientras movía la cabeza reconociendo los puntos cardinales para sentirme empoderada de mi propia presencia, me encuentro con la mirada de Raquel, reconocí su rostro aun sin conocerla y ella me brindó su cálida y honesta sonrisa; ella era la persona que esperaba encontrar en el aeropuerto, mi anfitriona y quien me brindaría su ayuda para la realización de mis objetivos de investigación, la cómplice de travesía me dejó un sentimiento de tranquilidad que me acompañaría durante mis días de permanencia en Guapi. Totalmente ajena a esta comunidad a la que tenía que incorporarme y

además simpatizar, pude sentir más que nunca en mi cuerpo los estragos del mestizaje y de las prácticas racistas, clasistas, profesadas en mi ciudad de origen, Popayán.

La primera lección que recibí fue ese mismo día de mi llegada, aún no estoy segura si fue por la dureza de mis gestos faciales recibidos o por la genética materna, o si fue un simple comentario descuidado, pero Raquel durante el trayecto a su casa pensó en voz alta: “A mí me gusta que la gente sonría, la gente seria me cae mal”, comentario que inmediatamente dejó una mueca de sonrisa en mi rostro que procure conservar, no por hipocresía sino, como un legítimo gesto de cercanía, lo que debía aprender tenía que ver con ésta última palabra. Una vez en mi lugar de habitación planeé y determiné los mejores lugares y personajes para visitar al día siguiente y dormir si me sirvió para iniciar la jornada con la mejor actitud.

Cabello suelto y gesto sonriente me acompañan al lugar que debía visitar en la mañana y ahí, tenía el paso firme y quizás un poco ondeante para no desentonar con los movimientos de las mujeres del lugar; mientras tanto, los olores, colores y sonidos me hicieron apreciar esa Guapi que se asemeja a un paraíso rebosante.

Entre charlas y saludos logré afinar el oído y descuidar los pasos, fue así como conocí a un grupo de mujeres sabias, generosas y poseedoras, respetadas por la comunidad, son ellas quienes portan en sus memorias la tradición oral de sus abuelas, de quienes aprendieron los trabajos de parto y curar los males con rezos, emplastos y bebedizos milagrosos, a los que acuden con más frecuencia de la esperada los abatidos pobladores del municipio desprovistos de servicio médico eficiente y confiable.

Con el sol puesto en lo más alto del cielo las sombras en las calles se tornan pequeñas y me da la impresión que cualquier ser vivo que se exponga al calor ardiente emanado correrá con la mala fortuna de ser derretido y adherido al suelo de la plaza central del pueblo, los pocos arboles

erguidos sirven como oasis para un grupo de bulliciosos jóvenes que esperan que un helado apacigüe la fatiga del calor, gallardos a sus adoloridas edades enfrentan la furia de la tarde jugando un partido de fútbol que entretiene a los visitantes, no tan fuertes ni tan vitales como aquellos jóvenes.

Embelesada con el espectáculo de los niños y entre el disfrute de un refrescante raspado de hielo, un almíbar de azúcar teñida de colores y zumo de limón, temí por los posibles efectos que horas más tarde sufrirán mis intestinos; pero no me importó, elegí la mejor silla del parque para disfrutar de la brisa que únicamente sopla en este sitio y entre el delirio causado por el exceso de azúcar y los 37 grados centígrados a la sombra, creí que en Guapi el tiempo se detenía cada tarde, así que trate de visitar este lugar con más frecuencia que cualquier otro y día tras día sentía como si las mismas personas, los animales, el río, la brisa, el incesante calor y yo, la forastera, tuviéramos una cita en la que repetiríamos indefinidamente la misma rutina.

Una de esas tardes, observé cómo el vendedor de raspados, un hombre risueño, contento en su oficio y empático, miraba el río con nostalgia, no me aguanté y fue la oportunidad que encontré para acercarme y tratar de conversar; me contó que en sus años de niñez en compañía de sus amigos se zambullían en el agua, nadando como peces y así pasaban los ratos más divertidos de la infancia, mientras algunos de sus parientes buscaban en esas mismas aguas el alimento que proveería a sus hogares; recordé mi infancia cuando iba al río y los pececitos mordían mis pequeños y redondos dedos de los pies, era muy feliz ahí; pero volví de un golpe al presente cuando con voz melancólica me dijo: “ (...) es triste ver cómo todo eso ya no existe, el río se llenó de basura y roedores, ya nadie puede pescar acá (...)”, su mirada decayó y por un momento sentí su dolor como mío e imaginé a través de sus palabras ese hermoso río limpio, provisto de peces y cangrejos, pero el

presente había inundado este cause de desperdicios y plagas por la falta de alcantarillado y servicio de recolección de basuras frecuente y responsable.

3.2.1 Puerto Cali: Don Pedro y Doña María Eugenia

Al caer la tarde y con el sol desvaneciéndose tuve el impulso de caminar por la calle principal, así, fui dejando las casas grandes de color curuba para llegar a una calle larga de casas de cemento y ladrillo donde podía encontrar una tienda cada dos cuadras, lo que claramente me avisaba que en estos barrios se concentraba la mayor cantidad de personas. Mi intención era llegar hasta el barrio más antiguo del municipio: Puerto Cali, que tiene pequeñas casas construidas con tablas y sostenidas entre pilotes que se elevan sobre el manglar y donde viven los habitantes más pobres y olvidados de Guapi; había escuchado en la plaza que allí vivían los pescadores y para mí fue un aviso de que tenía que ir, creí que allí encontraría parte del ruido incesante de los tambores y las voces que había venido a buscar.

Me encontré con algunas personas que se negaron a conversar, la sonrisa que ofrecí no obtuvo respuesta pero decidí que no me rendiría hasta poder obtener de sus palabras lo que estaba buscando, un pescador me advirtió que sin un pago no respondería mis preguntas; así que continúe indagando hasta que encontré rostros sonrientes y saludos amables, pareciera que una aparente ingenuidad los mantiene apartados de una realidad llena de carencias y olvido, pero se aferran a la alegría hasta el último hilo.

En las casas de los pescadores pude observar las azoteas en donde las mujeres cultivan sus plantas y lavan la ropa, al pasar por estos lugares entre las nueve y las once de la mañana, por ejemplo, se pueden oír desde la calle vibrantes y enérgicas voces cantando; fue justo en una de esas casas donde tuve la fortuna de coincidir con don Pedro y su atenta familia, todos muy dispuestos a conversar y compartir, así supe que los pescadores no cantan, que prefieren el silencio para no

ahuyentar los peces, respuestas tan obvias a preguntas que por un momento llegué a desear que no haberlas hecho; sin embargo, la conversación fue fluyendo más y para mi sorpresa don Pedro siguió contando que aunque los pescadores no cantan como se suponía que lo hacían anteriormente, algunas mujeres cuando se embarcan en sus potrillos van echando versos de boga para enamorar y hacer más amenos los recorridos por el río, pues la música siempre hace parte fundamental de la vida de la gente en Guapi. Doña María Eugenia, una mujer fuerte, curtida por el sol, de gesto brusco y tono de voz grave, es la esposa de Pedro, aunque ella no pierde detalle de mi visita no pronuncia palabra, más bien asiente con la cabeza lo que su esposo comenta, de repente y de forma inesperada comienza a declamar algunos versos que le recuerdan su niñez de cuando vivía en Playa del Medio:

*“Yo clavé mi canaleta donde el agua no corría,
Yo le di mi corazón al que no lo merecía”*

*“En la esquina de mi casa tengo un palito de hueso,
En cada rama un abrazo y de cogollito un beso”*

Después de recitar adiviné el rubor en su rostro, sus ojos plenos de brillo se robaron mi atención y quedé en silencio; con palabras decididas y dignas ella inició a hablar, comentó que estos versos los aprendió cuando era más joven a la orilla del río y cuando se encontraba triste o aburrida los decía en voz alta y los jovencitos contestaban, alegrando sus ratos con versos de amor, desamor, amistad o sátiras. Miré el reloj y fui consciente que había pasado horas en la casa del pescador, al tratar de buscar la luz del sol entre las montañas descubrí al otro lado del río una serie de casas pequeñas de las que asomaban indígenas, pequeños y sigilosos, don Pedro inmediatamente contestó mi pregunta antes de realizarla: “Ellos han venido llegando desde hace algún tiempo, antes vivían bien adentro de la selva” y fue así como después de esta buena tarde regresé caminando por las mismas calles por las que llegué, con la noche cobijando el cielo no podía sacar de mi cabeza una pregunta ¿Por qué los indígenas que vi estaban dejando la selva?.

Al parecer ellos no eran ajenos a las consecuencias que trae consigo la presencia de grupos armados en sus territorios, donde llevan a cabo actividades de deforestación y destrucción del medio en el que viven y que después de años de vivir confinados deciden desplazarse hasta un lugar más poblado pero ajeno; seguramente con el tiempo lograrán permear la cotidianeidad del pueblo y con ello alterar sus dinámicas sociales y de tradición, pero ¿Hasta qué punto lograrán incidir? O acaso en esta comunidad, como lo expone Wade, 1997; son conscientes de que las culturas han permanecido en constante negociación y por esta razón sólo puede ser definida contextualmente.

Con estas dudas llegué a la casa de la profesora Raquel y desde la habitación escuché el sonido de la música que ensordecía el lugar, la alegría de la gente parecía ser más efusiva durante las noches frescas y húmedas de brisa costera, y los cantantes de moda que sonaban en los parlantes habían desplazado la música tradicional, me sentí sola y con deseé por un momento estar a kilómetros de distancia donde se encontraban mi familia, en la casa grande llena de jardines y perros que me alegraban los días; hice remembranzas y en todas, la protagonista fue la mujer de cabello corto plateado, traté de imaginar lo que ella me diría con su amorosa voz y la delgadez de su cuerpo, la forma en cómo lo afrontaría, sabía que a pesar de los obstáculos no podía desistir, ella jamás lo hizo ¿Por qué lo haría yo?

3.2.2 La profesora Polinaria

Con convicción me dirigí al sitio en el que estaba segura me sentiría familiarizada, la algarabía de los niños corriendo por los pasillos por primera vez no fue estrepitosa y las voces me parecieron más sonoras en Guapi que en cualquier otro rincón del país; en uno de los salones habían dejado de lado los mapas, las reglas ortográficas y las ecuaciones matemáticas para que las voces, los tambores, los cununos y los guasá tomaran protagonismo, los adolescentes parecían haber

tomado un elixir de vida que los hacía moverse y exhalar musicalidad por cada centímetro de sus cuerpos. Dirigiendo ese despliegue de talento se encontraba la profesora Polinaria, que por su aspecto de mujer rígida uno llegaría a creer que se encontraba allí para terminar con el “desorden”; me acerqué a ella para pedirle que me dejara ser parte del momento y me recibió con mucha amabilidad. Ella es una mujer que cree en su gente y sabe mejor que nadie que cada guapireño encuentra en la música diferentes maneras de expresar su ser y su sentir, por este motivo le fue posible descubrir que sus estudiantes contaban con el don de componer, cantar, tocar y disfrutar las melodías, así que su gran tarea inició convenciendo a estos niños de sus capacidades artísticas; con la colaboración de personas encargadas de la emisora comunitaria estos adolescentes pudieron grabar y posteriormente escuchar en CDs las diferentes composiciones realizadas en clase, entre los que felizmente encontré fusiones inéditas de ritmos del Pacífico con reggaetón, salsa y otros ritmos, en las que describen la belleza de sus tierras, la delicia de sus comidas, las características de sus gentes y las cotidianidades de sus días.

Aunque Polinaria no busca exactamente la permanencia y el rescate de la música tradicional ha hecho un gran aporte a esta labor, ya que sus estudiantes traen en su memoria un conocimiento previo de sus tradiciones, lo que les permite enriquecer la oferta musical y, asimismo, les brinda la posibilidad de que algún día sus voces se escuchen en otros lugares como lo están haciendo sus mejores referentes. El timbre avisó la finalización de la jornada escolar pero la experiencia junto a estos niños y su muy valiosa profesora dejaron en mí una carga de optimismo que la noche anterior se había ido desvaneciendo.

3.2.3 El padre Ilario

Como días antes lo había planeado, esa tarde me encontraría con el sacerdote de la catedral del Municipio de Guapi, ya lo había visto pasar entre la gente saludando con la mano y sonriendo

amablemente, así que al llegar a la casa cural sentí que ya lo conocía de antes y en mi rostro se dibujó una sonrisa. En una vista anterior a la plaza de mercado me habían sugerido dar una vuelta por la iglesia y conversar con el padre Ilario Cuero Montaña, quien amenizaba la eucaristía y ceremonias religiosas con música tradicional, gracias a esta información decidí saludarlo por su nombre completo y a la vez presentarme, él se quedó mirándome como quien olvida el rostro de un viejo conocido y una mueca de sonrisa se dibujó en la comisura de sus labios.

Reconocí en su rostro una señal de confusión y de inmediato le recordé que días antes habíamos acordado una cita para conversar sobre mi proyecto de grado, y con más tranquilidad me invitó a seguir a la casa, su mueca había desaparecido para darle lugar a una sonrisa en la que lucía su brillante dentadura.

Como si se tratara de una clase magistral de historia religiosa el padre Ilario inició diciendo que las ceremonias de la iglesia no siempre estuvieron acompañadas de música tradicional, que antes del año 1963 las misas se impartían en latín, pues hasta ese año el Papa de la época se reunió con los obispos laicos comprometidos y a partir del Concilio Vaticano II la iglesia incorporó la música con instrumentos propios, y da permiso para crear letras con contenido religioso.

El padre insistió en que la música entre los fieles de Guapi servía para que estén más contentos y disfruten de las celebraciones litúrgicas, me enseñó las grabaciones de los grupos musicales que hacen parte de la celebración litúrgica en la catedral, algunos hacen música con guitarra electroacústica y otros la hacen con marimba, bombo, cununo y guasá, acompañados por las voces de cantoras, de los cuales él tenga conocimiento; sentí cómo mis ojos se iluminaron de emoción al encontrar la música tradicional en la cotidianeidad de sus actos religiosos. Me continuó relatando que la música en la iglesia de Guapi es diferente a la de otras regiones, por el uso de instrumentos y ritmos propios que se tocan y cantan con particularidades propias de la tradición;

en la catedral se hacen las ofrendas que se acostumbra y se crean algunos cantos, para la entrada una «juga» que es un ritmo que ayuda a introducir los fieles a la celebración. La iglesia desde hace treinta años aproximadamente dejó de reñir con las tradiciones de los pueblos y ha permitido incorporar los bailes en las procesiones y celebraciones litúrgicas, se puede danzar y en algunas ocasiones se han incorporado algunos cantos africanos para el acompañamiento de la palabra.

La tarde había avanzado y el padre me hizo saber que debía acudir a la catedral; me propone que vaya a hablar con el padre Franciscano Luis Fernando Benítez Arias y que no olvide preguntarle por las fiestas patronales donde la música tradicional hace parte fundamental de la festividad. De camino al lugar en donde he pasado mi estancia en Guapi, me encuentro con la profesora Raquel quien también se dirige a la casa, conversamos del encuentro con el padre Ilario y entre risas y bromas me habla de las celebraciones de las balsadas, que se realizan con mucha devoción y finalmente terminan en las fiestas patronales donde se baila y se toma hasta que el cuerpo aguante.

3.2.4 Donde Daniel

Del 29 de noviembre al 8 de diciembre se da lugar a las fiestas patronales, el último día se realizan actos solemnes por la Inmaculada Concepción, se iluminan las balsadas y después de la eucaristía la gente sale hasta la muralla para esperar su llegada cargadas con las imágenes sagradas; en cada una llega una imagen diferente que es transportada en procesión hasta la catedral, donde después de la eucaristía se da una serie de encuentros de música tradicional y con esto se da apertura a las novenas de navidad hasta las ferias del municipio de Guapi. Recuerdo en algún momento haber visto estas balsadas en videos que se encuentran en internet, así que cuando me dijeron que se hacían durante las fiestas en Guapi pensé que eran hermosas y que valdría la pena algún día visitar ese municipio y así fue.

En una visita a la Alcaldía tuve la oportunidad de conocer al señor Gerardo, antropólogo de profesión, hombre de buenos modales y conocedor de su municipio, estuvo presto a brindarme su colaboración para obtener información y mostró interés por el tema que estaba indagando. A don Gerardo le gusta la música y la cerveza, eso lo supe sin que él me lo dijera y así fue, una tarde mientras departía con sus conocidos me invitó a compartir una o dos cervezas con ellos; confieso que inicialmente pensé en improvisar una excusa rápida para no aceptar, entonces pensé ¿Por qué no? Junto a él se encontraban dos hombres más, acompañados de dos corpulentas mujeres que por el tono de su voz y la alegría de sus carcajadas me dejaban saber que el alcohol de las bebidas ya había surtido efecto, según mis cálculos yo tendría que beber mucho más de lo que había en la mesa para reírme de esa manera.

Con el riesgo de no encajar en la conversación, me senté en la silla que don Gerardo había conseguido para mí y puesto cerca de él; me tomé una cerveza Club Colombia y empezando a conversar supe que el bar donde me encontraba era de un hombre llamado Daniel, del que ya me habían hablado en el parque; sabía que su propietario se esforzaba para mantenerlo de la mejor manera y que la atención era de lo mejor que se podía conseguir, y al parecer la persona que me dio la información tenía bastante razón pues las personas en el lugar mostraba gestos de alegría y goce, por mi parte yo encantada con la frescura que el aire acondicionado me brindaba y que me permitía escapar del caluroso ambiente guapireño.

El volumen de la música en el bar de Daniel es más fuerte, don Gerardo me hablaba amablemente pero al parecer mis oídos tardaron en adaptarse para poder escucharlo mejor, cuando me trajeron la segunda cerveza la conversación se había puesto fluida y el reggaetón sonaba bien; interesado en mi trabajo don Gerardo me habló de doña María Faustina Orobio, una reconocida síndica quien junto a otras personas se encarga de organizar y amenizar la celebración de los santos

patronos de cada barrio, me recomendó buscarla al día siguiente y hablar con ella; también me contó que el 14 de octubre en San Antonio de Guajui, la vereda donde él había nacido, se celebraría la inauguración de la Parroquia de San Antonio de Padua y me preguntó si quería acompañarlo. Al caer la noche don Gerardo me preguntó si ya quería ir a descansar, yo asentí con la cabeza y en un momento tomó del brazo a un jovencito que pasó cerca y le pidió que me acompañara hasta la casa de la profesora Raquel, me despedí y llegué acompañada mi lugar de hospedaje; según entendí, la “seguridad” en Guapi va disminuyendo considerablemente cuando cae la noche.

3.3 En casa de María Faustina Orobio.

Desde que conocí a Faustina supe que se trataba de una persona curiosa, la delataron sus ojos y la simpatía de su voz al hablar de sus logros a lo largo del camino recorrido. Vivió en la capital hasta los trece años, ahí supo cómo era “la gente del interior”, le gustó cómo se vive en la ciudad, pero al regresar a Guapi, su tierra natal, sintió que la herencia de sus ancestros era grande y desde entonces dedica su vida a rescatar y mantener la cultura de su pueblo.

Es maestra de música tradicional, cantaora y compositora, orgullosa de su extensa trayectoria como sabedora de un amplio conocimiento de la música tradicional del Pacífico; considera importante que los jóvenes a pesar de tener alejada su tradición en la cotidianidad de sus vidas, buscan mantener en sus composiciones musicales parte de esta en las mezclas realizan con otros géneros como el jazz o el reggaetón. Adaptó parte de su casa como salón para compartir su conocimiento con niños y niñas de viviendas vecinas quienes aprenden junto a ella cantos, rondas, juegos, poesía, dichos, cuentos y danzas tradicionales de su autoría. A Faustina le gusta hablar, pero dice que lo que más disfruta subiéndose a un escenario y participar con su música tradicional del Pacífico, tocando el corazón y la sangre de quien la escucha, y esto lo sabe porque cuando canta en la ciudad no importa si es “gente refinada” o estudiada, cuando suena la música del Pacífico a

todos hace saltar y vibrar. Cuánta razón tiene esta maestra de la música tradicional, lo digo porque cuando suena una marimba, un tambor y un guasá juntos, cada parte de mi cuerpo reclama movimiento; puedo evocar más de un momento en el que he bailado y coreado canciones del Pacífico con mis amigos.

Faustina me dejó con la inquietud de escuchar su trabajo musical, al que se refirió en más de una ocasión durante nuestro encuentro. Gracias a ella encontré el CD titulado «La Belleza de mi Pueblo», disco que grabó hace un tiempo, pero que desafortunadamente nadie en el municipio ha comprado, lo cual me dejó con un sinsabor que me hace pensar en la forma como los procesos de globalización, la era digital, las tecnologías de la información y las telecomunicaciones, han contribuido en el cambio de las manifestaciones artísticas de los pueblos; hasta el momento he podido reconocer en el municipio de Guapi la presencia de este fenómeno, en cada parlante no se escucha música tradicional, por el contrario, ritmos como los del reggaetón, la salsa choque, la bachata, entre otros, son los protagonistas.

Al preguntar aleatoriamente a personas de diversas edades e intereses, la mayoría afirmó que esa música es la de su preferencia y que la disfrutaban con facilidad en cualquier momento y lugar, contrario a la idea preconcebida que tenemos con los festivales de música del Pacífico, y que obedece también, al imaginario creado por la publicidad y los medios de comunicación frente a la presencia constante de la música tradicional. La realidad con la que me encontré como investigadora fue otra. Sentí rechazo por el sistema económico mundial que abraza con fuerza la necesidad del lucro y arrasa a su paso cualquier actividad que no tenga como eje la ganancia de capital; rescatar y mantener la cultura de un pueblo involucra en gran medida la permanencia de sus ritmos y letras tradicionales, donde cada una de estas cobra sentido y aceptación al interior de su cultura, sin embargo, alcanzar este objetivo se hace difícil debido a que los jóvenes de Guapi en

la actualidad quieren desarrollar su talento musical en la música tradicional, para fusionarla con ritmos contemporáneos y comerciales.

Esa es la idea para alcanzar el éxito, que según ellos mismos expresan, puede llevarlos a la fama de manera grupal o individual, y así, ampliar sus posibilidades para una vida de comodidades y lujos que les han sido esquivos a lo largo de sus días. Con respecto a este escenario de realidades Doña Faustina me contó algo que llamó mi atención en lo absoluto; me dijo que en el Pacífico la jaiba es un alimento muy rico y que se consume con frecuencia, por esa razón le causa gracia una canción que se titula «La Jaiba con Brasileira», de un grupo de músicos guapireños, Chonta Urbana, que están haciendo música urbana con fusiones de ritmos tradicionales, folclóricos y con letras que las personas de la región se identifican, pues recuerdan las tradiciones del pueblo. Le conté que hacía unos días había escuchado la canción y no me había sentido familiarizada con la letra pero me gustó por la melodía, entonces Faustina entre risas me dijo que la jaiba ya no usa calzón si no brasileira porque para preparar este delicioso plato, exquisito por su sabor y la suavidad de su carne, se le retira una especie de campanilla que se halla para abrir y limpiar el cangrejo, y al ser tan delgada parece una brasileña, como lo corean los integrantes del grupo Chonta Urbana.

La música es una opción que obliga a los jóvenes a proponer según el interés de la industria de la música, que no solamente responde su gusto musical sino también a la tendencia, a la moda y al recurso que se da en el momento, para vender ritmos musicales a nivel global que fácilmente llenan las expectativas de los comerciantes.

3.4 Cumpliendo una cita

La mañana estuvo un poco lluviosa y el gris del cielo amenazaba con mantenerse así por el resto del día, la humedad siempre presente en la atmósfera se adhería a mi piel, pensé en que no parecía ser un buen momento para emprender viaje a bordo de una lancha río arriba, sobrellevando el malestar y la conmoción que me produce subir a bordo de un vehículo acuático, esto debido a mi poca habilidad para nadar. Así, pasé la mañana con vacilación para enfrentar mi temor y entusiasmo por participar del evento religioso que se celebraría el siguiente día en San Antonio, me había organizado para salir temprano y los minutos se hicieron eternos hasta el momento en que sonó la puerta, anunciando la llegada de mi acompañante de viaje.

Don Gerardo llegó adornado con una gran sonrisa, y saludando con un apretón de mano me preguntó si estaba preparada para emprender camino, quise decir que no, inventar una excusa, dándome de bajo por estar enferma, cualquier cosa que me impidiera el viaje, pero ya todo estaba preparado, la invitación aceptada y un simple desplazamiento en lancha de cinco horas no me iba a intimidar, así que con mi mejor cara le contesté que sí.

Cuando llegamos al lugar donde abordaríamos nuestra lancha, miré el cielo y me sorprendió con un hermoso azul profundo que contradecía mi primera impresión del día y a la vez, me daba un poco de tranquilidad. Durante el recorrido, vimos veredas como Los Limones y El Carmelo, cada una parecida a la otra y don Gerardo me distraía el miedo hablando de la ilusión que producía entre los habitantes de la vereda la construcción e inauguración de la iglesia, ya que los fieles tendrían la oportunidad de asistir con más frecuencia a la eucaristía sin tener que desplazarse hasta la cabecera municipal.

Después de cinco horas llegamos a San Antonio. En la tarde realizamos un recorrido por la vereda saludando a los conocidos de don Gerardo y por último tomamos un descanso en la casa de

sus familiares, personas sencillas y amables que nos recibieron de la mejor manera. Al día siguiente, un grupo de personas se mostraba ocupada con los preparativos y limpieza de la construcción y sus alrededores, el día se había puesto caluroso, pero lejos de manifestar cansancio, en sus gestos se veían contentos con la tarea realizada; pronto llegó la noche y todo estaba tranquilo en el lugar, la gente hablaba sin parar de la celebración que se haría al otro día.

En la mañana todo parecía una fiesta, la gente del pueblo desde muy temprano estaba a la espera del monseñor Iván Antonio, quien tenía la misión de realizar la formalización de las actividades parroquiales que quedarían a cargo del religioso Jairo Palomino; los anfitriones recibieron con entusiasmo a los visitantes que llegaban a bordo de lanchas o chalupas, y que venían lanzando fuegos artificiales, otros tocaban maracas, tambores, cantaban, traían globos, y la emoción se evidenciaba en sus risas y algarabía.

Cuando terminaron de arribar, se pusieron a la espera de monseñor, que llegó minutos después para iniciar la procesión encabezada por la imagen de la patrona del municipio, La Inmaculada Concepción, seguida por la de San Francisco De Asís como personajes centrales; el ascenso hacia la parroquia se dio entre alabanzas acompañadas de instrumentos y voces propios de la música tradicional, como alabaos y arrullos, y la participación artística de danzas folclóricas.

La misa fue muy animada, puedo decir que fue más música y danza que participación del Monseñor Iván, entre otras cosas, me llamó especialmente la atención reconocer a uno de los párrocos de la iglesia de Guapi participando en una danza durante la liturgia, los fieles tenían en sus manos diferentes instrumentos musicales que hacían sonar según la dirección que indicaba un grupo ubicado junto al altar, que tenía como voz líder una religiosa que no paro de cantar. Una vez se dio por terminada la misa se oficializó la posesión del párroco de la iglesia de San Antonio de Guajui y los visitantes fueron de a poco embarcándose para regresar a sus lugares; al igual que don

Gerardo y yo, que abordamos una lancha rumbo a Guapi, viendo desde lo lejos cómo la gente que se quedaba en San Antonio continuaba con la celebración que ya se tornaba más alegre por la compañía de la música y el licor.

En la tarde, ya en casa de la profesora Raquel, tuve tiempo suficiente para repasar los momentos vividos durante mi corta pero fructífera visita, en la que efectivamente había encontrado gran participación y protagonismo de la música tradicional de la comunidad afrocolombiana, sin embargo, estas expresiones también se han relegado a ocasiones especiales de celebración y duelo. Recordé la conversación que sostuve con una mujer mayor durante un velorio al que asistí, pude sentir el huracán de emociones que experimenté en ese momento, acompañar la despedida de un ser humano que no conocí; a diferencia de los funerales a los que he asistido, en ese nadie me presentó, así supe que no es una costumbre para la gente de Guapi.

En la sala de la casa se encontraba un altar improvisado y justo en el centro el cuerpo del fallecido dentro de un ataúd de madera; el olor a flores, el murmullo de los rezos, el lamento de los dolientes y el sonido del dominó, me envolvían en un ambiente desconocido y agobiante; así permanecí hasta que las voces que entonaban un canto de lamento denominado alabao, me sacó de mi estado de apaciguamiento.

A medida que cantaban los lamentos surgían con más clamor, las voces se hacían más fuertes, una persona entonaba y los demás contestaban, así continuaron cantando a los santos, al muerto y a los familiares. Ahí sentada tuve la oportunidad de conocer a una mujer de edad avanzada que al parecer sintió curiosidad mi presencia, decidí aprovechar su atención para acercarme y tratar de comprender el orden y la frecuencia en la que se presentaría la intervención musical de los alabaos; ella fue generosa al ofrecerme sus conocimientos, primero me dijo que en los funerales de los adultos el primer día se acompaña durante toda la noche y se reza dos veces el rosario, una vez

a las ocho y otra a las doce, y que en ambas ocasiones se cantan alabaos, que se utilizan letras de lamento para el difunto y para lo que se le quiere expresar a la familia, además de rezarle a los santos para que reciban el alma del muerto; esto se realiza durante nueve días en la que los parientes y amigos más cercanos llevan ramos, velas, preparan café y compran aguardiente para ofrecer a los acompañantes que cantan, rezan y disfrutan de juegos de mesa como dominó y parqués.

Para el velorio de los niños pequeños que no sobrepasan los siete años, que se le denomina Chigualo, se preparan juegos para alegrar al niño que al morir aún no tiene ninguna culpa, se evita el llanto y la tristeza y se entonan cantos alegres; el ataúd se pinta de blanco y en el momento del entierro los más pequeños llevan cintas de colores y los amigos cargan el ataúd hasta el cementerio. Para esta amable señora, cantar alabaos en los velorios es un acto de reciprocidad, dice que los muertos le han hecho milagros y que, si ella acompaña con cantos, también la acompañaran a ella.

Compartir este espacio sagrado me produjo un gran impacto a nivel emocional, el dolor por la pérdida se siente, los lamentos parecen ser más profundos e interminables y el sonido de los alabaos crea una atmósfera de total pesadumbre.

Recordé mis pérdidas más cercanas, la primera cuando era pequeña, la muerte inesperada de una de mis primas que ocasionó en la familia gran tristeza, recuerdo haber visto a sus padres y hermanas llorar y decir algunos lamentos; después, la muerte de mis abuelos, cada uno con más de noventa años, todos lloraban en silencio y recordaron algunas anécdotas, y aún después de diez años veo a mi madre recordarlos con mucho nostalgia; en esa ocasión como en la primera no hubo presencia de música u otro componente que hiciera del momento más emocional. Realizar un paralelo entre lo que presencié durante el velorio en Guapi y la forma en que se realizan los funerales en la ciudad de Popayán, me permite apreciar de una mejor forma la importancia del

papel que juega la música tradicional al interior de la comunidad y cómo esta forma parte esencial del duelo.

Recuerdo algunos fragmentos de cantos (alabaos) que alcancé a grabar:

Aquí estoy considerando

Aquí estoy considerando mi sepultura y mi entierro,
siete pies de tierra ocupo que a mí mismo me da miedo.

A mí mismo me da miedo y el corazón se me abraza,
me sacan amortajado a la mitad de esta casa.

A la mitad de esta casa me sacan para velar,
por ser la última vez, vénganme a acompañar.

Anoche me acompañaron mis hijos y mis parientes,
hoy en cambio me acompañan cuatro velas solamente.

(cantaora guapireña desconocida, 2013.)

Se acabó mi vida.

A la una de este día se acabó mi vida,

Unos cantan, otros ríen

Y yo muerta de dolor.

A las dos de este día se acabó mi vida,

Unos cantan, otros ríen

Y yo muerta de dolor.

A las tres de este día se acabó mi vida,

Unos cantan, otros ríen

Y yo muerta de dolor.

A las cuatro de este día se acabó mi vida,

Unos cantan, otros ríen

Y yo muerta de dolor.

A las cinco de este día se acabó mi vida,

Unos cantan, otros ríen

Y yo muerta de dolor.

A las seis de este día se acabó mi vida,

Unos cantan, otros ríen

Y yo muerta de dolor.

A las siete de este día se acabó mi vida,

Unos cantan, otros ríen

Y yo muerta de dolor.

A las ocho de este día se acabó mi vida,

Unos cantan, otros ríen

Y yo muerta de dolor.

A las nueve de este día se acabó mi vida,

Unos cantan, otros ríen

Y yo muerta de dolor.

Hasta las nueve, porque es la representación de los nueve días de velación.

(cantaora guapireña desconocida, 2013.)

Nueve Noches.

Nueve noches fueron

Las de mi novena

Se despide esta alma

Y el cuerpo va a tierra

Levanten la tumba

La del velo blanco

Que esta alma se ausenta

Plan del padre santo

Los llantos de mi madre

No dejan ir

De por Dios mamita

Déjame partir

Yo me hubiera ido

Al sueño profundo

Porque todos vamos

Para el otro mundo.

(cantaora guapireña desconocida, 2013.)

3.5 Conversando con las que saben y cantan la tradición

Luego de muchos días en este lugar tan ajeno a mi realidad habitual, añoro la guía de algún docente, recuerdo mis clases y esas horas que parecían interminables, ese tedio que algunas veces puede llevar a la desesperación; por eso espero estar haciéndolo bien, apartada de mi zona de confort he tratado de usar las herramientas que me dieron, algunas tal vez no funcionan, otras no aplican y otras no las recuerdo. Me acerqué, observé, exploré, pregunté, conocí y cada día era un nuevo reto; siempre hubo algo para ver o preguntar en Guapi.

3.5.1 Alejandrina Caicedo

Tuve la oportunidad de visitar a las cantaoras Alejandrina Caicedo, Faustina Orobio y a doña Eugenia; conversar con ellas fue una experiencia enriquecedora tanto a nivel intelectual como personal, estas mujeres fuertes y empoderadas de su identidad, su cultura y su tradición, me avivaron a través de sus saberes como cantadoras, por lo cual han logrado ser reconocidas y, respetadas dentro y fuera de su comunidad.

Con 76 años, Alejandrina Caicedo se viste de colores, camina erguida y habla fuerte, no olvida que cuando era pequeña su padre que también fue músico y cantador; la subía en una caja de madera para que pudiera alcanzar la marimba, le enseñó a contestar el currulao, también conoció los arrullos y la juga, ritmos que hasta el momento la han acompañado sus celebraciones y fiestas, ya como ella dice, son ritmos para bailar y mover el cuerpo. Orgullosa de su vitalidad, la atribuye al cuidado que le dio su madre cuando parió a cada uno de sus nueve hijos: las comadronas (parteras) preparan un bebedizo a base de nacedera, panela, azufre, pimienta, anís y canela, todo esto lo cocinan y lo sirven en una copa de totumo, la bebida se llama “bebedizo chiquito” y según la creencia popular sirve para que la mujer expulse los restos de placenta que puedan quedar en el interior de su cuerpo; luego se prepara un sancocho con pollo para atender a la nueva madre, se

repite el bebedizo con una copa más grande y se concluye el tratamiento para obtener salud y vitalidad luego del nacimiento.

Cuando Alejandrina habla de sus cantos se reconoce en ella algo de tristeza, repite con frecuencia que aunque ella tuvo la oportunidad de aprender a cantar gracias a su padre, no ha podido enseñarle a nadie porque los jóvenes ya no se interesan en la música tradicional y se refieren a esta como la “meneaborsa” para burlarse de la tradición; ella añora los tiempos en que junto a su grupo dirigido por Dalia Valencia “La Jututa”, de quien lamenta su muerte, salían a ciudades como Bogotá, Medellín, Cali e Ibagué, a participar en eventos cantando su música tradicional y en los concursos salían victoriosas.

3.5.2 Doña Eugenia

Hablar con doña Eugenia me permitió escuchar por primera vez y por un tiempo extendido, los alabaos y arrullos que no escuché por fuera de un evento fúnebre; ella al igual que las cantaoras con las que me he encontrado, es una mujer de edad madura, disfruta cantar alabaos y siente devoción por los muertos porque le han concedido muchos milagros, y dice que es bueno acompañar a los velorios y entierros para que cuando llegue su muerte también la acompañen. Durante nuestra conversación me consideré afortunada, ya que contrario a otras personas, Eugenia no se mostró cohibida al entonar los alabaos, por la creencia que existe de que al entonarlos en un día normal se llama a la muerte; y mostró disposición para hablar abiertamente de sus anécdotas, a las que se refirió inicialmente manifestando que los alabaos también se le dedican a San Antonio, a la virgen de Carmen, a la Santísima Trinidad o al santo al que se le tenga más devoción, y que esto le había servido para obtener milagros muy especiales. Un día uno de sus hijos se había subido a un árbol y en un descuido el muchacho se resbaló, en el preciso momento de la caída ella lo miró e invocó a la virgen y puso su mano, lo salvó golpearse la cabeza con una piedra y cayó sobre el

pasto; también recordó que una vez se encontraba en el río a punto de morir ahogada, le pidió a la Virgen del Carmen y ella le puso una rama y así se pudo salvar.

Estas tres mujeres diferentes en sus apreciaciones frente a la música y parecidas en sus labores como cantadoras han mantenido durante décadas presente la tradición de su pueblo en los diferentes escenarios en los que se desempeñan, algunas de forma planeada han logrado conservar algunos espacios fundamentales que permiten que la música tradicional no sea desplazada completamente de la cotidianidad del municipio.

3.6 Los fabricantes de instrumentos

Finalizando mi estadía en Guapi supe que los personajes que tenían más relevancia dentro del círculo de música tradicional eran miembros de la familia Torres, quienes poseían un legado histórico en la fabricación de instrumentos, así que quise buscarlos para conversar y saber más de la leyenda que algunos integrantes de la comunidad han tejido en torno a ellos y su marimba de más de doscientos años. Pero las cosas no salieron como las planeé, la emoción de lograr una cita desplazó mi serenidad y pasé largo rato durante el desayuno planeando el saludo más acertado, las preguntas más convenientes y la forma cómo me comportaría una vez concretara la cita; así que apenas tuve la oportunidad le pregunte a la señora del restaurante donde me encontraba cómo podría ubicar a dicha familia, ella me informó que no vivían en el pueblo y que si quería visitarlos debía embarcarme en una lancha que me transportara hasta la vereda donde se encontraban.

3.6.1 Don Ever Riascos

La noticia fue abrupta e inesperada, ya no tendría la oportunidad de escuchar de sus propias voces la forma en que ocurre el misterio de su marimba bicentenaria y el duende que llega a interpretar diferentes ritmos en ella. Ganas ir no me faltaron, pero ya había llegado al límite de lo que presupuesté entre mis gatos y por más que quisiera no podría pagar el viaje; pero no permitiría que mi investigación quedara sin las voces de importantes fabricantes de instrumentos. Supe de la existencia del músico, artesano y fabricante Ever Riascos, quien amablemente me concedió una charla en la que me expuso sus ideas sobre la música tradicional y la manera en que él y su familia transformaron su vida mediante la fabricación de los instrumentos. Don Ever ha logrado que sus hijos se involucren en su oficio y que compartan sus conocimientos en la ciudad de Cali y con los jóvenes del barrio que los fines de semana visitan su hogar para aprender de sus saberes. Me dijo que para interpretar música tradicional son indispensables la marimba, el bombo hembra, el bombo macho, dos cununos, repicador y golpeador, y mínimo tres a cuatro guasá; aprendió a fabricar los marcos de los instrumentos solo mirando cómo lo hacía un profesor de música llamado Héctor Sánchez, sus hijos aprendieron con él a afinar las tablas de la marimba y orgulloso comenta que su hijo Enrique es un marimbero muy reconocido que viaja por muchos países junto al grupo Herencia de Timbiquí y con quienes ganó el premio Gaviota De Oro.

Como ocurre en otros lugares del país, los proyectos de inversión al Ministerio de Cultura son aprobados, pero no se ejecutan en el municipio, como asegura don Ever, por esta razón él y sus hijos han buscado la forma de enseñarle a los jóvenes tanto la fabricación como la interpretación de los instrumentos. Con este proyecto familiar han venido trabajando en la idea de industrializar el proceso de la fabricación de los bombos y cununos, ya que cuentan con una amplia experiencia en esta labor, pero al mismo no producir en grandes cantidades no les permite ser lo suficientemente

competitivos tanto en el mercado nacional como en el internacional, en el que ahora tienen un espacio gracias a la difusión de la música tradicional con mezcla de ritmos contemporáneos y con amplitud comercial en Festival Petronio Álvarez. La UNESCO declaró la marimba del Pacífico colombiano como patrimonio inmaterial de la humanidad y por este motivo la fabricación de este instrumento se hace con maquinaria que les permite realizar entregas de un día para otro y con satisfacción comenta que sus marimbas han llegado a Rusia, Venezuela y México, en este último una de ellas reposa en un importante museo.

Don Ever me contó que la tradición ha venido cambiando, como ya lo he venido manifestando líneas atrás a través de lo que me compartieron otros personajes. Las mujeres se limitaban a cantar o interpretar instrumentos menores, ahora se desempeñan en la marimba, cununos, guasá, cosa que hasta hace unos 20 años solo estaba reservada para los hombres; entre esas mujeres marimberas, destaca a Salomé, quien perteneció al grupo musical La Jagua de la ciudad de Popayán, de reconocimiento internacional, recuerda con orgullo que él hizo parte de la primera formación musical de esta joven y cree firmemente que muchos de sus muchachos pueden lograr estar a ese nivel.

3.6.2 Don Alexis Sinesterra

Alexis Sinesterra es un fabricante de instrumentos que no comparte la idea de industrializar su fabricación, ya que con ellos se mantiene la tradición y se puede transmitir el conocimiento de la misma forma en que los viejos aprendieron. Cuenta que para él lo esencial al momento de fabricar un bombo es tener un cuero de calidad y dependiendo del animal que provenga suena diferente, si es de venado sirve para ponerlo encima del bombo y si es de tatabro se usa para que el bombo respire, y los aros deben provenir del nato o la jagua, ya que estos son los que soportan toda la presión y con el tiempo no se pueden aflojar. Junto a estas técnicas de fabricación, algunas

personas de la comunidad tienen creencias con las que sienten que el bombo adquiere mayor calidad si en el momento de templar el cuero se aseguran de que el agua esté subiendo, lo que según ellos hace que el instrumento suene bien, cosa con la que el don Alexis no está de acuerdo. Este guardián de la tradición también fabrica cununos, guasá y marimbas, y como muchos aprendió mirando trabajar a su padre; para él la música y la fabricación de instrumentos no son una virtud con la que se nace, él la empezó a desarrollar desde los ocho años, no hay momentos especiales para aprender y los guapireños tienen la oportunidad de aprender de sus mayores; por ello, respeta cada ritmo tradicional y no está de acuerdo que para satisfacer al público se hagan fusiones y arreglos que acaben con las raíces propias. Para él, si una canción comienza en bunde su ritmo se debe mantener hasta el final, no como se ve en algunas canciones con arreglos juveniles en las que se inicia con bunde y termina en currulao, irrespetando el ritmo de cada una y agrediendo así la preservación de la tradición musical del Pacífico.

3.6.3 Don José Antonio Torres Solís (Gualajo)

No tuve la oportunidad de conocerlo en persona, pero hace parte fundamental de la tradición musical guapireña. Su familia estuvo y sigue estando consagrada al “piano de la selva” como nombraron a la marimba, y cuentan que desde su casa en determinada época del año se escuchaba siempre una marimba encantada que tenía vida propia y se tocaba a sí misma. Fue su padre, músico errante, quien le enseñó la gracia de la música y el espíritu aventurero de buscar nuevos ritmos y mostrarle al mundo el arte de manglar dentro; dicen que desde que nació venía destinado a triunfar como músico, debido a que nació un 31 de diciembre, día de gran celebración y la partera cortó su ombligo sobre una marimba, hecho que fue tomado como una premonición.

A los quince años logró construir su primera marimba y aprendió el secreto para “curar” adecuadamente la chonta, la paciencia jugaba un papel fundamental ya que hay que esperar todo un año para lograr un óptimo resultado.

Era un personaje muy familiar y siempre que le fue posible, tocó junto a sus hermanos y años más tarde junto a sus hijos, con quienes ayudaron a crear el espectro de músicas de marimba colombo-ecuatorianas. En 1987 se organizó formalmente el grupo musical de Los Torres y con este tuvieron importantes recorridos y reconocimientos internacionales, pero por una fuerte depresión producto de la muerte del padre de Gualajo, cesan las presentaciones del grupo y empieza a trabajar como profesor de marimba en la ciudad de Cali; ya en 1997 junto al grupo Naidy, recorren el país y graba sus primeros discos que se hacen en tributo a los ancestros; para 1998 crea el Grupo Gualajo y de él hacen parte algunos de sus familiares, con este grupo expresa que siente mayor libertad creativa e interpretativa, presentándose en el Teatro de La Ópera en Rusia, en la Universidad de Nueva York en Estados Unidos dando también talleres musicales, en el Encuentro de marimbistas en Chiapas México, en el Festival del Imaginario de París en Francia y en ciudades de España, Corea, Japón. Italia y Suiza.

Pero una de sus mayores alegrías era hacer parte permanente del Festival Del Pacífico, Petronio Álvarez, el que consideraba como una ventana abierta al mundo para las expresiones musicales de todo el pacífico colombiano que llevaba siempre en su corazón. En este festival en el año 2006 le fue otorgado el primer puesto en la marimba y más adelante se le declaró fuera de concurso. En el 2008 fue declarado el rey de la marimba en el Festival de Marimbas de la ciudad de Cali y en el año 2009 se le condecoró con la medalla en Honor al Mérito Cívico, también en la ciudad de Cali; finalmente en el 2013 recibió el Premio Vida y Obra del Ministerio de Cultura. (Vanín, 2013)

Con toda la devoción que es expresada por los músicos tradicionales guapireños, vemos como esta, a pesar de no estar presente en el transcurrir de la cotidianeidad de los guapireños, sí es parte importante de su sentir y de su conexión con el mundo, con la selva y con sus ancestros.

4. CONCLUSIONES

Dentro de las reflexiones que deja el presente trabajo, es importante comenzar a mencionar las particularidades y desigualdades sociales que históricamente han atravesado a esta región del país, pues permite una mayor comprensión alrededor de las dinámicas sociales que se dan en este territorio y brinda, además, un panorama general de lo que se pretende estudiar.

La contribución al espectro musical que hace la comunidad del pacífico a Colombia es imprescindible, en la medida en que aporta en la construcción no solo de identidad y memoria sobre dicha región, sino también ayuda a comprender cómo se forjan las dinámicas sociales y culturales en comunidades que han sido marginadas y excluidas.

¿Hemos reflexionado sobre las transformaciones históricas y culturales que la música tradicional ha tenido que atravesar para que hoy lleguen a ser lo que denominamos tradición? Con esta pregunta se puede buscar un punto de encuentro entre las últimas generaciones y las mayores, ya que al escudriñar en el pasado, se puede encontrar cómo la música tradicional se vio sometida a una aculturación en el dominio español en tierras americanas y cómo con el paso del tiempo diferentes factores han intervenido en la continua transformación de lo tradicional, en el que en cada momento se ha creído que el cambio atenta contra el sostenimiento de la cultura enfrentando a la juventud con la tradición musical, y para este caso específicamente se ha transformado constantemente los elementos socioculturales presentes en la relación de los guapireños con la música.

El papel de la música tradicional guapireña en la construcción de su identificación cultural, está íntimamente relacionado con el sentirse y reconocerse parte de un territorio que por las condiciones sociales y económicas adversas, se busca emigrar de allí. Esto permite entonces un panorama de comprensión que abarca los aspectos musicales y culturales, pero también los ligados

a las históricas dinámicas del conflicto que han vivido las comunidades del pacífico. En esa medida, en la música guapireña se describen y evidencian los aspectos socioculturales que a lo largo de la historia la comunidad de Guapi vive. La música, tal como lo expresaba el padre Ilario, es un reflejo de la cotidianidad, en tanto es a partir de esta y algunas danzas, que acompañan las procesiones, que se vislumbran las tradiciones religiosas de la región.

Las tradiciones relacionadas con la música en la comunidad del municipio de Guapi están arraigadas en la memoria histórica de sus ancestros, que, por las características de tradición oral, sigue estando presente en las comunidades de este municipio. A partir de ello, se recalca entonces la importancia de la historia oral como mecanismo de transmisión de saberes tradicionales del pueblo. De allí que algunas personas, como la señora Faustina, dediquen su vida a mantener y rescatar la cultura y tradición guapireña a través de la música tradicional del pacífico.

De hecho, la música tradicional resulta ser un puente contenedor y transportador de la identidad cultural de estas tierras; de hecho, esto se ve reflejado en, por ejemplo, las enseñanzas que se transmitían de abuelos y padres a sus hijos o nietos. Pese a esto, algunos testimonios apuntan a señalar que estas tradiciones se han ido perdiendo debido al poco interés que las y los jóvenes tienen por estas músicas y sus tradiciones. Esto se evidencia en que la mayor parte de las cantadoras entrevistadas eran mujeres de edad bastante madura.

Conservar la tradición cultural y musical del pacífico, especialmente de Guapi, atraviesa todo lo concerniente a la producción musical. Esto, entendiendo la importancia que cada proceso antes, durante y después, se da en cuanto a la producción musical. Es así como las personas guapireñas que hacen parte de estos procesos, manifiestan estar en contra de la capitalización de la producción de sus instrumentos y sonidos, ya que consideran que el permitir esto, es dar pie a que varias de sus costumbres empiecen a perderse o tergiversarse cada vez más.

Finalmente, se encuentra que más allá de las narraciones que se presentan en la música, la vida cotidiana y las costumbres están presentes en todo el proceso que gira alrededor de los sonidos del pacífico y guapireños. La fabricación de instrumentos, la composición de las letras, la producción musical, la difusión de las canciones, entre otras cosas, dan cuenta de las relaciones sociales y culturales que alrededor de la música se manifiesta. Entonces, los sonidos y las danzas, resultan ser un mecanismo para narrar y fortalecer todo el tejido social de la comunidad guapireña.

5. BIBLIOGRAFIA

- Arango, Ana María. Cantaré “Una canción que comienza en la selva y termina en California”. www.homohabitus.org. Medellín, Colombia. 2008.
- Bascom, W. 1974. African art in cultural perspective; an introduction. 1st edition, New York, Norton, 196 p.
- Birenbaum, M. 2006. "La música pacífica. al Pacífico violento: Música, multiculturalismo y marginalización en el Pacífico negro colombiano". Trans. Revista Transcultural de Música, núm. 10. Sociedad de Etnomusicología Barcelona, España.
- Cámara, E. 2003. “Etnomusicología”. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Madrid.
- Castillo, L. C. (2007). El moderno movimiento de comunidades negras: la reinención de la identidad negra. In *Etnicidad y nación: El desafío de la diversidad en Colombia* (1st ed., pp. 169–234). Universidad del Valle. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1rfsrfn.7>
- Cornelis O., Lesaffre M., Moelants D., Leman M. 2010. “Access to ethnic music: Advances and perspectives in content-based music information retrieval”. *Signal Processing*, v. 90. pp. 1008–1031.
- Clavijo, T. (2014). Configuración territorial en el pacífico caucano: percepción, apropiación y construcción territorial en el municipio de Guapi. Popayán, Colombia: Editorial Universidad del Cauca.
- DANE –Departamento Administrativo Nacional de Estadística. Censo Nacional de Población y Vivienda 2018 Colombia. [documento en línea]. Disponible en <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/demografia-y-poblacion/censo-nacional-de-poblacion-y-vivenda-2018/cuantos-somos> [Consultado el 25 de Agosto de 2019]
- Droogers, A. 2001. “Syncretism”. *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, pp. 15386-15388.
- Erlmann, V. 2015. “Music: Anthropological Aspects”. University of Texas at Austin, Austin, TX, USA.

- Figuerola, J. 2009. "Realismo mágico, vallenato y violencia política en el Caribe colombiano". Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e historia.
- Friedemann, N. de 1984 "Estudios de negros en la antropología colombiana". En Jaime Arocha y Nina S. de Friedemann (eds.), Un siglo de investigación social: antropología en Colombia. pp. 507-572. Bogotá.
- Friedemann, N. de 1992. "Negros en Colombia: Identidad e invisibilidad". Revista América Negra #3. P 15.
- Gobernación Departamento del Valle del Cauca. 1997. Reglamento del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez. 1-2. Cali, Valle del Cauca, Colombia.
- González Torralbo, Herminia (2007). Entrevista con Peter Wade. AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62320302>
- González, F. 2011. "Territorio Violencia y Poder: el conflicto colombiano mirado desde la historia y la geografía". Revista De La Fundación Foro Nacional Por Colombia. Editorial Panamericana Formas E Impresos. pp. 13-49.
- Grebe, M. 1981. "Antropología de la Música: Nuevas Orientaciones y aportes teóricos en la Investigación Musical". Revista Musical Chilena, v. 35. pp. 52-74.
- Instituto Geográfico Agustín Codazzi. 2016. [documento en línea]. Disponible en <https://geoportal.igac.gov.co/contenido/mapas-nacionales/regiones-naturales-de-colombia>. [Consultado el 25 de Agosto de 2019]
- Larraín, I., & Madrid, P. 2018. Música negra en los Andes colombianos. Historia y política de las sonoridades Afro en Girardota-Antioquia. Revista Orfeu, v.3, n.2. Pp. 10-24.
- Lach, R. 1924. "Die vergleichende musikwissenschaft, ihre methoden und probleme". Wien und Leipzig, Hölder-Pichler-Tempsky a.-g.
- Ley 70. 1993. "Por la cual se reconocen las comunidades negras que han venido ocupando tierras baldías en las zonas rurales ribereñas de los ríos de la Cuenca del Pacífico, de acuerdo con sus prácticas tradicionales de producción y el derecho a la propiedad colectiva"
- Lozano, N. 2017. "Entre La Música y la Resistencia: En Busca del Reconocimiento en El Festival Petronio Álvarez". Universidad INCCA. Bogotá.

- Marciales, C. 2015. Violencia sexual en el conflicto armado colombiano: racismo estructural y violencia basada en género. *Revista Vía Luris*. p.p.69-90
- Merriam, A. 1983. "Antropologia della musica". Sellerio Editore Palermo, 344 p.
- Post, J. 2006. "Ethnomusicology, A Contemporary Reader". First edition, Taylor & Francis Group, Pp1-14.
- Ministerio de Cultura & Universidad de los Andes. 2009. "República de Colombia. Panorama socioeconómico y político de la población afrocolombiana, raizal y palenquera. Retos para el diseño de políticas públicas".
- Moraga R. 2012. "Hannerz Y Appadurai: La Transnacionalidad ¿Anda Suelta?" *Revista de Ciencias Sociales*, núm. 28. pp. 227-249. Universidad Arturo Prat. Tarapacá, Chile.
- Ospina, S. 2012. "Los estudios sobre la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario". *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, núm. 1., v. 40., pp. 299-336. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.
- Peña, X., Vélez M.A., Cárdenas, J.C., Perdomo, N., Matajira, C. 2017. "Collective Property Leads to Household Investments: Lessons From Land Titling in Afro-Colombian Communities". *World Development*, v. 97, pp. 27-48.
- Pérez, J. 2010. "Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)". Centro editorial, Facultad Ciencias Humanas. Disponible en: https://www.academia.edu/37568950/Las_historias_de_la_m%C3%BAsica_en_Hispanoamerica_Libro_pdf
- Pilarska, A. 2015. "Contextualized self-views and sense of identity". *Personality and Individual Differences*, v. 86, pp. 326–331.
- Post, J. 2006. "Ethnomusicology, A Contemporary Reader". First edition, Taylor & Francis Group, pp. 1-14.
- Potes, Teófilo (1975). "La mina, El negro y la magia; Coreografía del currulao; Comentario de Folclor, leyenda y poesía". Tres trabajos inéditos. Aleph 13 - Universidad Nacional de Manizales. Págs. 18 - 23.

- Restrepo, E., Rojas, A. 2008. Afrodescendientes en Colombia: Compilación bibliográfica. 1ra edición, Colección Políticas de la Alteridad, Editorial Universidad del Cauca.
- Restrepo, E. 2008. "Etnización de la negritud: contribución a las genealogías de la colombianidad". Genealogías de la Colombianidad, Formaciones discursivas y tecnologías de gobierno en los siglos XIX y XX, 1ra edición, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, pp. 96-132
- Restrepo, E. 2013. "Acción afirmativa y afrodescendientes en Colombia". Estudios afrocolombianos hoy: aportes a un campo transdisciplinario, Editorial Universidad del Cauca, pp 249-265.
- Restrepo, E., Walsh, C., & León, E. 2005. Movimientos sociales afro y políticas de identidad en Colombia y Ecuador. En Bernal, Henry Siete cátedras para la integración. Serie La universidad y los procesos de integración social. Bogotá (Colombia).
- Reynoso, C. 2006. "Antropología de la Música – De los géneros tribales a la globalización". Vol. 1: Teorías de la simplicidad. Buenos Aires.
- Riethmüller, A. 2001. "Music, History of". International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences, 1st edition, v. 15, pp. 10259–10263.
- Rodríguez A. Continúa la exclusión y la marginación de las comunidades negras colombiana. Revista diálogos de saberes. Informes de Investigación: Colaboradores Externos. 29.pp.215-238.
- Romero, J. 2014. La Etnomusicología y su Recorrido Histórico.
- Sevilla, M. 2016. "Entre el Petronio y el Jazz Fest: Pistas para el análisis del contexto social de los festivales de música". Revista Páginas de Cultura. Instituto Popular de Cultura. Número 11. Pp 38-51.
- Teheran, M. 2009, "Música Afrocolombiana". Consultado por última vez en octubre 2018. Disponible en línea en <http://etniafro.blogspot.com/2009/10/musica-afrocolombiana.html>
- Wade, P. 2018. "La identidad y la música afrocolombianas". Disponible en línea: https://nanopdf.com/download/peter-wasde-la-identidad-y-la-musica-afrocolombianas_pdf#

- Wade, P. 2013. "Definiendo la negritud en Colombia". Estudios Afrocolombianos Hoy: Aportes a un Campo Transdisciplinario, Editorial Universidad del Cauca, pp 21-41.
- Vanin, A. 2013. "José Antonio Torres Solís "Gualajo". El hombre de las Marimbas encantadas". Mincultura. Bogotá.
- Wallaschek, R. 1893. "Primitive Music: An Inquiry Into the Origin and Development of Music, Songs, Instruments, Dances, and Pantomimes of Savage Races". 383 p. Londres; Nueva York: Longmans, Green y Co.
- Whitten Jr, N.E. "South America: Sociocultural Aspects". International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences, pp. 14607-14612
- Wiora, W. 1965. "las cuatro edades de la música". WW Norton; 1ª edición. 233 p.
- Zambrano, C.G. 1999. "Música, Identidad y Muerte Entre Los Grupos Negros Del Pacífico Sur Colombiano". Revista Universidad de Guadalajara.