Componente investigativo del Plan Ruta de la Marimba

Documento elaborado dentro de la consultoría
Pontificia Universidad Javeriana Cali – Ministerio de Cultura
Red de Investigadores en Músicas Tradicionales del Pacífico sur

Coordinador y editor

Manuel Sevilla

Autores
(en orden alfabético)

Michael Birebaum Quintero
Leonor Convers
Oscar Hernández Salgar
Alejandro Martínez Carvajal
Carlos Miñana Blasco
Juan Sebastián Ochoa
Axel Alejandro Rojas
Elías Sevilla Casas
Manuel Sevilla
Héctor Javier Tascón

Santiago de Cali, diciembre 15 de 2008

Contenido

1 PRESENTACION 3

2 OBJETIVOS DEL DOCUMENTO 6

2.1 OBJETIVO GENERAL 6
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS 6

3 EL PACÍFICO SUR: UNIVERSO SOCIOCULTURAL Y MUSICAL 7

3.1 CONTEXTO SOCIOCULTURAL 9
3.1.1 De la Mar del Sur al Pacífico colombiano: proceso de poblamiento en la región 9
3.1.2 Formas de apropiación del entorno. Ríos, manglares y selvas 13
3.1.3 Territorio: una construcción simbólica 17
3.1.4 El Pacífico: una compleja red de asentamientos 20
3.1.5 Economía 23
3.1.6 Derechos de propiedad y territorialidad 27
3.1.7 Familia, compadrazgo y autoridad 28
3.2 CONTEXTO MUSICAL 31
3.2.1 Los contextos musicales del Pacífico sur 32
3.2.2 Organología 37
3.2.3 Análisis de los géneros 40
3.2.4 Variaciones regionales en el Pacífico colombiano y el ecuatoriano 46

4 ESTADO DEL ARTE 48

4.1 AFRODESCENDIENTES EN EL PACÍFICO SUR: ALGUNOS ANTECEDENTES DE INVESTIGACIÓN 48
4.1.1 Pioneros en la investigación sobre el Pacífico sur 50
4.2 REVISIÓN CRÍTICA DE BIBLIOGRAFÍA SOBRE MÚSICAS DE MARIMBA EN LA REGIÓN 58
4.2.1 Caracterización de los sistemas de músicas de marimba 59
4.2.2 Procesos de pedagogía musical y sostenibilidad de los sistemas de músicas de marimba 63
4.2.3 Contexto sociocultural de los sistemas de músicas de marimba 66
4.2.4 Historia y relación con otras músicas presentes en la región suroccidente 71

5 LINEAS DE INVESTIGACION A DESARROLLAR EN LA RUTA DE LA MARIMBA 80

5.1 LÍNEA 1: CARACTERIZACIÓN DE LOS SISTEMAS DE MÚSICAS DE MARIMBA 80
5.1.1 Problema de investigación 80
5.1.2 Preguntas y proyectos de investigación pertinentes 83
5.2 LÍNEA 2: PROCESOS DE PEDAGOGÍA MUSICAL ASOCIADOS AL SISTEMA DE MÚSICAS DE MARIMBA 87
5.2.1 Problema de investigación 87
5.2.2 Preguntas y proyectos de investigación pertinentes 91
5.3 LÍNEA 3: CONTEXTO SOCIOCULTURAL DE LOS SISTEMAS DE MÚSICAS DE MARIMBA 94
5.3.1 Problema de investigación 94
5.3.2 Preguntas y proyectos de investigación pertinentes 101
5.4 LÍNEA 4: HISTORIA DE LAS MÚSICAS DE MARIMBA Y RELACIÓN CON OTRAS MÚSICAS 103
5.4.1 Problema de investigación 103
5.4.2 Preguntas y proyectos de investigación pertinentes 109
5.5 LÍNEA 5: SOSTENIBILIDAD DE LAS MÚSICAS DE MARIMBA 110
5.5.1 Problema de investigación 110
5.5.2 Preguntas y proyectos de investigación pertinentes 118

6 SOBRE LOS AUTORES 121

7 REFERENCIAS 125

1 PRESENTACION

Dentro de los programas y actividades desarrolladas por la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura de Colombia figura el Plan Nacional de Música para la Convivencia, cuyo propósito es adelantar una gran concertación de voluntades en el territorio nacional que garanticen el desarrollo musical de sus comunidades, siguiendo la visión de gestión integral a través de los componentes de formación, información, gestión, investigación, producción y dotación. En lo que respecta al Pacífico sur, el Ministerio de Cultura ha establecido un plan de acción para 14 municipios de los departamentos de Nariño, Cauca y Valle del Cauca conocido como *Ruta de la Marimba*, "encaminado a potenciar el conocimiento de las tradiciones musicales del Pacífico como parte integral de la cultura, teniendo en cuenta la música tradicional como elemento articulado a procesos de dimensión simbólica, espiritual y ecosistémica".[1]

La Ruta de la Marimba consta de tres componentes: pedagogía, gestión e investigación. El presente documento sienta los lineamientos para el tercer componente, cuyo objetivo es favorecer la generación de espacios, iniciativas y redes de trabajo orientadas a la recopilación, sistematización, análisis y divulgación de información que permita el conocimiento de los distintos hechos musicales (entendidos como un complejo cultural donde se combinan los aspectos formales musicales estrictos y el sustrato social donde ellos toman forma) que son tradicionales en la región del Pacífico colombiano.

Algunas consideraciones sobre el documento. Primero, las reflexiones y recomendaciones aquí plasmadas se enmarcan dentro de la concepción de que la música es una práctica cultural compleja, con aspectos formales y sociales que deben ser abordados en forma conjunta. Este un enfoque es propio de las distintas políticas del Ministerio hacia la música, toda vez que se concibe al sistema musical "como totalidad, una simbiosis que integra sociedades y productos sonoros específicos en territorios y tiempos determinados" (Mincultura 2003:28). El presente documento articular estas y otras nociones de forma que sirvan como punto de partida para las futuras acciones de investigación contempladas dentro de la Ruta de la Marimba.

[1] Con información del convenio de asociación 2005/08 celebrado entre el Ministerio de Cultura y la Pontificia Universidad Javeriana, y el documento síntesis sobre la Ruta de la Marimba elaborado por el Área de Músicas Tradicionales del Ministerio de Cultura

Segundo, se considera que las acciones de investigación deben ser desarrolladas de manera concertada con los otros dos componentes de la Ruta, con otros equipos de trabajo dentro del Ministerio de Cultura, y con representantes de las diferentes comunidades asentadas en la región, músicos tradicionales y sociedad en general. Atendiendo a esto, los contenidos del presente documento se consideran lineamientos para un plan de acción 2009-2010 y un diseño metodológico correspondiente, que será el resultado del trabajo conjunto con los actores arriba mencionados.

Tercero, una de las preocupaciones sistemáticas del Ministerio de Cultura ha sido fomentar el trabajo en red dentro de los distintos componentes de la Ruta de la Marimba. En lo que respecta al componente investigativo, la experiencia ha sido positiva, algo atribuible, quizás, a que esta forma de trabajo no es ajena al quehacer académico, en particular entre aquellos interesados en el estudio de músicas tradicionales, toda vez que la investigación en este campo depende en buena medida de los contactos, los intercambios de información y los proyectos conjuntos (de producción intelectual y, en los frecuentes casos donde ella ocurre, de producción musical) que sólo pueden darse merced a la paciente elaboración y mantenimiento de complejas redes sociales. Así, la Red de Investigadores de Músicas del Pacífico sur ha ido tomando forma a través de diferentes instancias como el Encuentro de Investigadores sobre Músicas del Pacífico organizado por la Universidad del Valle en 2007, el Encuentro de Investigadores en Músicas del Pacífico Sur organizado por la Pontificia Universidad Javeriana Cali en agosto de 2008, y en numerosas reuniones y conversaciones entre los miembros de la Red que, aunque menos formales que las jornadas en los encuentros, son igual de productivas y enriquecedoras. Otra instancia de materialización de la Red son los diferentes documentos que produce, como el elaborado desde la Universidad del Valle en 2007 [2] y el actual, continuación lógica de aquel, que sintetiza un trabajo iniciado a principios de 2008. Este segundo documento es el resultado de la colaboración de una decena de autores, expertos todos en diferentes áreas relacionadas de una u otra manera con las músicas tradicionales del Pacífico sur e interesados en generar una dinámica de investigación que pueda contribuir, junto con las acciones de los demás componentes, los músicos y las comunidades, a su recuperación, fomento, promoción y sostenibilidad.[3]

[2] "*Cultura musical, músicas de marimba y desarrollo en la zona del pacífico sur colombiano*:
Recomendaciones para la implementación del componente de investigación del Plan Nacional de Música para la Convivencia en la zona sur del país".

[3] La estructura del documento es resultado del consenso de los autores, que contamos durante todo el proceso con el acompañamiento y la colaboración del Área de Músicas Tradicionales del Ministerio de Cultura. En cuanto a la forma, el editor optó por mantener el estilo de escritura de los autores quienes, moviéndose dentro de similares parámetros de contenido y tratamiento, le imprimieron a cada colaboración un matiz que refleja los distintos enfoques. Al igual que en el mundo musical, consideramos que esta variedad enriquece el proceso de acercamiento y comprensión del universo de las músicas tradicionales del Pacífico sur.

Las secciones dos y tres precisan los objetivos del documento y elaboran un marco de contexto sociocultural y musical de la región del Pacífico sur colombiano. La sección cuarta presenta un estado del arte actualizado de las investigaciones sobre las músicas de marimba en la región, las categoriza en cinco grandes áreas y realiza una lectura crítica de los estudios adelantados dentro de cada una. A partir de estas categorías, la sección quinta formula un problema de investigación y una serie de preguntas y proyectos pertinentes dentro de cada una, configurando líneas de investigación para implementar en los años venideros. El texto cierra con la presentación de los autores participantes en la elaboración del documento y con un listado de referencias bibliográficas.

2 OBJETIVOS DEL DOCUMENTO

2.1 Objetivo general

Sentar las pautas para las acciones dentro del componente investigativo de la Ruta de la Marimba, de forma tal que favorezcan la generación de espacios, iniciativas y redes de trabajo orientadas a la recopilación, sistematización, análisis y divulgación de información sobre los distintos hechos musicales que son tradicionales en la región del Pacífico sur colombiano.

2.2 Objetivos específicos

- Presentar un marco de referencia contextual sobre la zona del Pacífico Sur colombiano que dé cuenta de algunos aspectos relacionados con el panorama sociocultural y el de las músicas tradicionales de los conjuntos de marimba de la zona del Pacífico Sur colombiano, relevantes para emprender acciones de investigación.
- Presentar una revisión crítica del estado del arte sobre las investigaciones que guardan relación con las músicas tradicionales de los conjuntos de marimba de la zona del Pacífico Sur colombiano.
- Presentar un marco de referencia conceptual y una serie de preguntas de investigación pertinentes dentro de cinco áreas distintas, que permitan continuar y ahondar en el estudio de las músicas tradicionales de los conjuntos de marimba en el Pacífico Sur colombiano, en acción concertada con los demás componentes de la Ruta, con otros equipos de trabajo dentro del Ministerio de Cultura, y con las comunidades en general.

3 EL PACÍFICO SUR: UNIVERSO SOCIOCULTURAL Y MUSICAL

Lo que hoy se conoce como *Pacífico sur colombiano*, corresponde a las actuales áreas de los departamentos de Nariño, Cauca y Valle del Cauca.[4] Su delimitación ha variado a lo largo de la historia del país y de acuerdo con sus formas administrativas, manteniendo diversos tipos de vínculo con los centros de poder regional y nacional. Si tomamos como referencia la división administrativa contemporánea, encontramos en el departamento de Nariño siete municipios ubicados sobre el litoral, mientras en el departamento del Cauca encontramos tres y en el Valle del Cauca uno. En cada uno de estos departamentos encontramos que alguno de sus municipios ocupa un lugar de mayor relevancia en cuanto al desarrollo de actividades comerciales e incluso administrativas y políticas; en el caso de Nariño se podríamos decir que este lugar lo ocupa el municipio de Tumaco, en el caso del Cauca el municipio de Guapi y en el Valle del Cauca, Buenaventura. No obstante, esta situación ha variado con el tiempo (Almario, 2003), presentando distintas configuraciones a lo largo de la historia.[5]

Las formas de asentamiento también han variado hasta adquirir su complejidad actual, pudiéndose encontrar patrones de habitación dispersa junto a la presencia de pequeños y medianos poblados, así como pequeñas 'ciudades' como Tumaco y Guapi. Además, en la costa vallecaucana se encuentra el puerto de Buenaventura, principal puerto colombiano sobre el Pacífico. Como parte de esta diversidad encontramos diversos tipos de economía, que van desde actividades domésticas de fuerte orientación hacia la subsistencia, hasta grandes explotaciones de palma de aceite, pescado o madera, orientadas al mercado nacional e internacional. Todo ello inserto en un paisaje cambiante que se modifica al ritmo de las transformaciones introducidas por la presencia de diversos actores e intereses.

Durante las últimas décadas del siglo XX y lo que va corrido del XXI, el Pacífico colombiano ha sufrido alteraciones radicales; algunas de ellas relacionadas con las dinámicas del desarrollo en la región y las trasformaciones económicas, ligadas a la expansión de explotaciones económicas extensivas e intensivas que tienen que ver con el comercio de la madera, la piscicultura, la minería y la

[4] Es de precisar que esta delimitación corresponde a los actuales límites político-administrativos de país; no obstante, diversos investigadores han llamado la atención sobre el complejo cultural que comprende el área norte del Ecuador y el sur del Pacífico colombiano (Whitten 1992). En el mismo sentido, lo que es nombrado como *Pacífico norte*, correspondería al área administrativa del departamento del Chocó.

[5] Por ejemplo, poblaciones como Iscuandé y Barbacoas, que hoy ocupan un lugar de menor relevancia, tuvieron un destacado papel en la economía y la sociedad colonial.

palma aceitera.[6] Otras de ellas como consecuencia del conflicto armado; y otras más como resultado de las nuevas expresiones de ordenamiento territorial que se derivan del cambio constitucional de 1991 y de la labor organizativa agenciada por organizaciones étnicas afrocolombianas.[7]

Entre sus gentes es posible encontrar una variada gama de relaciones con estos asentamientos, pueblos o ciudades, que en ocasiones se complementan con el vínculo que se establece con ciudades como Cali, Popayán o Pasto y con pueblos como Puerto Tejada, Candelaria o Pradera, ubicadas en el interior del país; en relación con los cuales se dan procesos migratorios circulares o permanentes.

Como puede verse, más que una unidad natural, el Pacífico sur corresponde a un espacio definido por un conjunto de procesos de orden histórico que han ido configurando su forma actual; por lo tanto, cualquier ejercicio de caracterización solo tiene un alcance limitado. Las formas particulares de relación entre las poblaciones afrodescendientes y su entorno, signadas por unas particulares condiciones económicas, políticas y sociales, han dado a la región y sus gentes unas características especiales que, no obstante, se transforman constantemente para dar paso a nuevas y cambiantes expresiones culturales, entre ellas una variada gama de formas musicales.

Hoy en día, por ejemplo, las gentes y músicas del Pacífico se desplazan, a veces para no retornar, hacia las ciudades y pueblos del interior. En dicho desplazamiento, unos y otras se transforman, se mezclan, se hibridizan, al tiempo que contribuyen a transformar los lugares, las gentes y las músicas de sus nuevos lugares de habitación. Las expresiones musicales 'tradicionales' de la región, se transforman al ritmo de las dinámicas sociales de las que participan, de tal forma que, junto con sus gentes, el currulao y las marimbas migran a las ciudades y pueblos del interior; los alabaos incorporan letras que hablan del desplazamiento forzado, y la juga y el patacoré se escuchan en las emisoras locales y nacionales, luego de ser grabados y distribuidos por las industrias discográficas nacionales y globales. Simultáneamente, el Pacífico sur está presente más allá del litoral, cada vez más presente en la vida cotidiana de la sociedad colombiana que, tal vez todavía hoy, lo ve como una realidad distante.

[6] Más recientemente debe sumarse a estos factores la presencia de cultivos de uso ilícito y sus efectos en aspectos como el uso y propiedad de la tierra, su impacto sobre las formas locales de organización y autoridad y, obviamente, sobre la economía.

[7] Las dinámicas de estos nuevos patrones de desarrollo han sido estudiados por Escobar (1996) y, Leal y Restrepo (2003); en cuanto a los efectos del conflicto armado, Almario (2003); sobre la acción colectiva en el Pacífico, Pardo (2001). También Oslender (2008).

Se presentan a continuación dos miradas generales a los contextos sociocultural y musical de la región. En cuanto al primero, busca dar a conocer algunos de los elementos que han contribuido a dar forma a la configuración social actual de esa región y esas gentes de lo que hoy llamamos el *Pacífico sur*. No sobre insistir en que el Pacífico es habitado por poblaciones negras o afrocolombianas, así como por indígenas y 'blancos'; no obstante, dados los intereses del proyecto *Ruta de la Marimba*, se ha elaborado una caracterización centrada solo en las poblaciones afrodescendientes.

En cuanto al contexto musical, se introducen los principales elementos para tener una idea general de las que pueden llamarse músicas tradicionales afrodescendientes del Pacífico sur, que presentan una particular combinación de voces e instrumentos insertos en una amplia gama espacios sociales de creación y ejecución. La consideración hecha para el contexto sociocultural aplica aquí también: nos centramos en las músicas tradicionales afrodescendientes, pero ello no desconoce su compleja relación de influencia mutua con otras músicas de fuerte arraigo en la región como las indígenas, las de ancestro español y las músicas populares promovidas por medios masivos de comunicación. Esta relación, que se intuye pero que permanece aun inexplorada a fondo, se discute más adelante como una de las líneas de investigación prioritarias a desarrollar dentro del proyecto Ruta de la Marimba.

3.1 Contexto sociocultural

3.1.1 De la Mar del Sur al Pacífico colombiano: proceso de poblamiento en la región

El poblamiento del Pacífico sur, tal como hoy se conoce, es el resultado de un largo proceso de inserción de la región en las dinámicas de constitución de la sociedad colombiana. El reconocimiento y sometimiento de las tierras y aguas de *la Mar de Sur* en la actual Colombia fue indudablemente una de las empresas más arduas, prolongadas e inconclusas para los europeos en América. El sur fue durante todo el siglo XVI virtualmente impenetrable a causa de la reiterativa defensa ante la invasión española por parte de los sindaguas (Jurado, 1990:73; Pardo, 1985:45). Mientras los españoles vencieron, exterminaron o redujeron a múltiples poblaciones indígenas en el interior, en el Pacífico eran significativamente vulnerables. En ríos como el Telembí: "[...] es solamente a partir de 1605-1610, y durante todo este siglo, que diversas incursiones militares procedentes unas de Popayán, otras de Pasto, logran poco a poco asentar unos precarios campamentos mineros [...]" (Aprile-Gniset, 1993:48).

La configuración de los actuales sistemas culturales de lo que hoy conocemos como el Pacífico colombiano, se encuentran atravesados por la introducción forzosa de cientos de mujeres y hombres esclavizados de origen o ascendencia africana y por su temprana relación con los "indígenas" (Barona, 1995). Mientras los esclavizados fueron fundamentalmente destinados a la minería en las minas de aluvión; los relativamente pocos residentes "blancos" se dedicaban a labores como la administración de las minas propias o ajenas, a ser funcionarios de La Corona, a actividades del clero, o se desempeñaban como comerciantes. Mientras tanto, la encomienda o el corregimiento de indios fueron las formas jurídicas coloniales que inicialmente permitieron el desarrollo de las actividades necesarias para satisfacer los requerimientos de mercaderías y de comercio de los centros mineros. Tal como ha sido señalado para el caso del Chocó por Valencia y Villa (1992: 230), ello evidencia una marcada división "socio-racial" del trabajo, en la que el universo de posibles actividades económicas de los individuos en el espacio social se encontraba atravesado por una adscripción "socio-racial" determinada.

La economía política de la colonia en la Nueva Granada en aquella época centrada en un sistema esclavista, jurídica e ideológicamente posible sólo con las mujeres y hombres de procedencia o descendencia africana (Barona, 1995:49-60), fue el contexto histórico que explica uno de los fenómenos demográficos fundantes de la región que actualmente denominamos Pacífico colombiano. No obstante la introducción de los esclavizados africanos y la legislación existente, los "indígenas" participaron, aunque en menor medida, en los reales de minas.

El intercambio de saberes entre estas dos poblaciones se evidenció desde los períodos tempranos, no sólo en el plano de las tecnologías mineras, sino, también, en el reconocimiento y manejo del medio. En efecto, diversos autores (Bravo, 1990:39; Friedemann, 1974:15; West, 1972:53) señalan la procedencia "indígena" de las técnicas mineras utilizadas por las cuadrillas de esclavizados en la colonia para extraer el oro de las minas de aluvión; técnicas que, por lo demás, son básicamente utilizadas aún por los mineros tradicionales en el Pacífico. Esta relación de circulación de saberes y de recreación de unos nuevos, seguramente no fue unidireccional, es decir, tanto los esclavizados africanos o sus descendientes como los aborígenes americanos aprendieron de unos y de otros.[8]

[8] Las relaciones matrimoniales configuraron otra de las formas de intercambio entre indígenas y afrodescendientes. Sobre las formas de organización de los esclavizados, ver Dávila (1979) y Romero (1991).

A este respecto, algunos autores han planteado cómo el origen de la marimba, un instrumento que en la actualidad se vincula con las poblaciones afrodescendientes, está relacionado con el uso de este instrumento entre los indígenas del norte de lo que hoy se conoce como el Ecuador.

Economía minera-colonial y configuración socio-espacial en la región

La configuración espacial de esta relativamente tardía presencia española en el Pacífico se estableció a partir de núcleos dispersos articulados a la actividad minera, conformando un modelo de poblamiento circunscrito a unos puntos generalmente móviles en torno a unos cuantos ejes en los cursos medios y altos de los ríos y *quebradas* auríferas. Desde mediados del siglo XVII, Santa María de las Barbacoas, Santa Bárbara de Iscuandé y Guapi, se consolidaron como ejes alrededor de los cuales los diversos reales de minas funcionaban en la extracción aurífera. Estos poblados locales se conectaban mediante caminos que atravesaban la cordillera con urbes coloniales como Popayán y Pasto o, por el río Patía, con el naciente puerto de Tumaco.

Las cuadrillas se configuraron como las unidades de producción en la extracción minera. Compuestas principalmente, cuando no exclusivamente, por *bozales* o *criollos* esclavizados que laboraban a finales del siglo XVII en los cursos medios o altos de las diferentes *quebradas* y ríos auríferos tales como Iscuandé, Guapi o Timbiquí. Cuando las cuadrillas eran grandes, se podía destinar a algunos a las labores agrícolas, mientras que los otros se dedicaban a la extracción aurífera. Tanto los hombres como las mujeres se dedicaban a las actividades en la mina o en la roza; aunque se manifestaba una diferenciación sexual en los procedimientos puesto que, por ejemplo, el manejo de la barra fue asociada a las actividades masculinas, mientras que la utilización de la batea en el lavado del oro o la preparación de los alimentos se articuló con las femeninas.[9]

La relación de estos poblados mineros y sus reales de minas con ciudades como Cartago, Cali, Popayán y Pasto fue, fundamental tanto en la obtención de los esclavos como en el aprovisionamiento de algunos productos agrícolas o manufacturados para satisfacer las demandas de las cuadrillas de extracción aurífera. Igualmente, aunque con menor intensidad debido a las disposiciones reales, se estableció una relación comercial más irregular y puntual con Guayaquil y Lima, a través de los puertos

[9] Si bien es cierto que inicialmente se presentó un desbalance entre el número de hombres y mujeres esclavizados (Friedemann y Espinosa, 1993:563; Romero, 1991:15), en los padrones y censos coloniales de finales del siglo XVIII se evidencia una relativa paridad numérica entre unos y otros (De Granda, 1971; West, 1957:100).

de Chirambirá, para el norte, y de Buenaventura y Tumaco, en el sur. Las dificultades e irregularidades en el aprovisionamiento de los centros mineros implicaron, igualmente, la imposibilidad de sustentar cuadrillas numerosas de trabajo por lo menos hasta finales del siglo XVII (Romero, 1991:11).[10]

El esclavista permanecía con la cuadrilla sólo cuando, siendo un pequeño propietario, no poseía el dinero suficiente para contratar a un administrador y no podía vivir en los centros mineros como Barbacoas o Iscuandé o, como era el caso de los grandes propietarios, en Popayán, Cali o Pasto (Sharp, 1970:37). Esta práctica implicó, sobre todo en el siglo XVII cuando las minas se concentraban en manos de grandes propietarios, una baja densidad poblacional de españoles o de sus descendientes en los reales de minas; con excepción de aquellos centros mineros que como en el caso de Santa María de las Barbacoas congregaban una élite de españoles y de sus descendientes propietarios de minas con un nivel de consumo y ostentación equiparable al que se podía observar para la época en Pasto (Friedemann y Arocha, 1986:275; Jurado, 1990:28-30).

Poblaciones de libres y subversión del orden espacial colonial

En términos generales, el punto de partida de la progresiva consolidación de este modelo de poblamiento disperso fueron antiguos distritos mineros como los de Timbiquí, Iscuandé y Barbacoas. No obstante, desde finales del siglo XVII y a lo largo del XVIII, se fue consolidando una población "libre" que paulatinamente se dedicó a otro tipo de actividades económicas y exploró otros ámbitos, iniciándose así un modelo de poblamiento diferente. [11] Este modelo de poblamiento se impone definitivamente, en el siglo XIX, con la abolición jurídica de la esclavitud, el crecimiento poblacional y la presencia de otro tipo de auges económicos determinados, igualmente, por procesos exógenos al Pacífico (Aprile-Gniset, 1993:12; Mosquera, 1993:499).

Sin embargo, es entre mediados del siglo XIX y principios del XX cuando se produce el poblamiento definitivo. Este poblamiento se encuentra asociado a movimientos poblacionales articulados a nuevos procesos económicos de extracción forestal como la recolección de la resina del caucho o de la semilla de tagua. Después de las primeras décadas del siglo XX, el inicio de la extracción maderera y de la corteza del mangle, la siembra de palmas de coco con un sentido comercial y la cacería de animales

[10] Sobre las características de las cuadrillas de esclavizados y el trabajo minero, ver Dávila, (1979:46); West (1972:85); Romero (1991:20).
[11] Sólo para el área de Barbacoas, "[...] a principios del siglo XIX, el 80% de los negros ya eran libres, pues habían comprado su libertad" (Jurado, 1990:109).

como la babilla y el tigre para la venta de sus pieles, consolidaron definitivamente el modelo de poblamiento disperso a lo largo de las diversas corrientes de agua en incontables caseríos, pueblos o viviendas aisladas.

Según Almario (2003:89), en el proceso de constitución de la nación, el control político y social de este territorio, ha atravesado diferentes momentos: el primero, de ellos referido a las tensiones entre la región mayor (territorios de la antigua Gobernación de Popayán) y el centro, es decir, las relaciones con Santafé y Quito; el segundo se refiere a las tensiones de la periferia regional (el Pacífico sur o antigua frontera minera) tanto con el centro de poder regional (la ciudad de Popayán) como con los subcentros regionales (Cali o Pasto), y el último se relaciona con las distintas maneras como los sujetos sociales colectivos entendieron, representaron y significaron el territorio de acuerdo con sus sentidos de identidad social y étnica.

Durante las últimas décadas, la influencia de las economías extensivas legales e ilegales ha contribuido a transformar las formas de producción y la composición poblacional en la región; la presencia de actores armados legales e ilegales y las múltiples expresiones del conflicto armado, han tenido entre sus consecuencias un incremento constante de procesos de desplazamiento forzado. A pesar de los mecanismos legales de protección del territorio de las poblaciones negras, producto del cambio constitucional de 1991 y su reglamentación mediante la Ley 70 de 1993, muchas de las tierras ancestralmente ocupadas por los afrodescendientes y tituladas colectivamente a sus comunidades, han pasado a ser ocupadas ilegítimamente por actores externos a la región.

En resumen, el modelo de poblamiento que se llega a consolidar en el Pacifico sur, y que se caracteriza por una presencia dispersa a lo largo de los ríos, manglares y costas, es el resultado de una sucesión de modelos poblacionales que subvierten el original modelo colonial circunscrito a los centros mineros y sus reales de minas, dando paso a nuevas formas de ocupación, uso y manejo, características de un proceso acelerado de inserción en la economía capitalista tanto lícita como ilícita.

3.1.2 Formas de apropiación del entorno. Ríos, manglares y selvas

Diversa y compleja ha sido la relación de apropiación de la selva húmeda tropical por parte de las poblaciones negras del Pacífico. Esta relación, tejida desde los albores mismos de la configuración de

los actuales sistemas culturales, incluye prácticas como la cacería, la siembra, y la recolección de semillas y otros "recursos" forestales, o la extracción de maderas con propósitos comerciales. Así mismo es compleja la relación de estas poblaciones con el agua de sus ríos, esteros y mares, no limitándose a propósitos prácticos y evidenciando, al contrario, el profundo sentido simbólico que ellas tienen. Sin embargo, es conveniente mantener presente que diversos factores han incidido para que algunas de estas actividades se vean transformadas o incluso desaparezcan.

Una extensa red de caminos en el agua

En el Pacífico colombiano los esteros, mares, ríos y *quebradas* son las vías principales por donde se desplazan tanto los seres humanos como los más diversos productos. La relación con el agua de esteros, mares, ríos y *quebradas* es un aspecto cotidiano en la vida de las poblaciones negras de la región. El tradicional *potrillo* -impulsado por los hombres bogando de pie con sus canaletes o por las mujeres sentadas en *banquetas* con los suyos, más pequeños- es un instrumento esencial aun para los desplazamientos más cortos de una orilla a otra del río. Canoas más grandes, con motores fuera de borda, circulan igualmente en los diferentes ríos, bocanas, esteros y mares; llevando y trayendo los cotidianos viajeros y diversos productos. Mediante ellas generalmente se hacen los viajes más largos utilizando esa red de comunicaciones del Litoral conformada por infinidad de esteros y ríos.

En múltiples ríos del Pacífico, en sus ciénagas y *quebradas*, la pesca es otra de las relaciones que establece la población con los mismos. Las diferentes especies de peces son obtenidas mediante un sistema de técnicas que se adecuan no sólo a los requerimientos del medio, sino, también, a las épocas de presencia o de relativa ausencia de las diferentes especies. No obstante la relativa riqueza ictiológica de muchos ríos, existen algunos, conocidos como "ríos negros", que se manifiestan particularmente estériles en este sentido.

Ríos, viviendas y actividades domésticas

El río —o, en su defecto, la *quebrada*— es igualmente apropiado para las múltiples actividades domésticas. De allí se recolecta el agua para la preparación de alimentos y la limpieza de cubiertos y enceres, para el lavado de ropa y, por supuesto, para el baño personal. En medianos poblados como Guapi o El Charco, en las escalinatas de cemento del puerto, a las orillas del río, se pueden observar fácilmente algunos grupos de mujeres que lavan las ropas acompañadas de pequeños que juguetean

incansables en medio de las aguas (Friedemann, 1989:122). Los niños, entre ocho y once años, son los encargados de acarrear el agua a las viviendas en *mates* o en una diversidad de recipientes plásticos (Bravo, 1990:104).

En la vivienda, la *paliadera*[12] es donde se efectúan todas aquellas actividades que implican la utilización del agua: allí se desviseran los animales, se lavan los utensilios de cocina y, además, se toman baños relativamente privados cuando no se desea o no se puede bajar hasta el río o *quebrada*. Asociado con el lavado de la ropa, actividad a la cual las mujeres dedican una significativa cantidad de tiempo en las mañanas, el río se configura en un espacio donde circulan los comentarios cotidianos y se fortalecen vínculos de amistad y de parentesco.

Las viviendas tradicionalmente se edifican a una altura que va desde un metro cincuenta centímetros hasta dos metros del suelo. Se asientan sobre un conjunto de pilotes de madera que de acuerdo con el tamaño de la casa (Arango, 1984: 121; Atencio y Córdoba, 1972:41). Entre el suelo y el espacio de habitación humana, se constituye un lugar para guardar el *potrillo* o, más comúnmente, donde los animales domésticos como gallinas, cerdos y perros circulan libremente o encuentran resguardo nocturno en corrales construidos con tal fin allí (López, 1989:40).

El espacio de habitación humana generalmente se divide, a su vez, de acuerdo con funciones específicas, en el salón, los dormitorios, la cocina y la *paliadera* (Arango, 1984:123-124; Friedemann, 1969:62). El salón y los dormitorios pueden fundirse en las viviendas provisionales, localmente denominadas *ranchos*, dado que generalmente no presentan divisiones internas. La cocina, en cambio, siempre se diferencia y se contrapone al salón y al dormitorio por la presencia de los instrumentos que intervienen en la preparación de los alimentos (Galeano, 1996:416). En muchas viviendas se construye otro nivel superior antes del techo denominado *soberao*, allí se acostumbra guardar no sólo alimentos como enlatados, sal y aceite; sino, también, ropa y otros objetos (Whitten, 1992:71). De esta manera, desde la configuración del espacio de la vivienda se pueden establecer, con carácter analítico, tres órdenes verticalmente instaurados: el de los animales, el de los seres humanos y el de las cosas.

[12] En algunos lugares del sur del Pacífico la *paliadera* es conocida con el nombre de *azotea*, quizás por la asociación con las cotidianas plantas mágicas y medicinales sembradas en la más variada gama de tarros y vasijas de todos los tamaños. En el sur *azotea* se le denomina igualmente a una técnica de cultivo generalmente efectuada utilizando pequeñas canoas ya inservibles para navegar colocadas en un armazón a más de un metro sobre el suelo.

Para las viviendas permanentes generalmente se utilizan el techo de zinc o de cartón (Bravo, 1990:35). Tradicionalmente tanto los pisos como las paredes de las viviendas se construían con palmas como la zancona; ahora en la gran mayoría de las viviendas permanentes, sobre todo las edificadas en el pueblo, se utilizan las tablas de madera tanto para el piso como para las paredes externas e internas de las viviendas. Esta modificación en los materiales de construcción de las viviendas se correlaciona con la connotación de estatus que ha adquirido su uso. No obstante, la estructura básica y la distribución de los espacios se mantienen en la mayoría de los casos sin cambios fundamentales.

Paliaderas, zoteas, colinos

Además de los ríos y las viviendas, los huertos constituyen otro espacio diferencialmente constituido, a lo largo de los diques aluviales y terrazas de los ríos. Generalmente ubicados detrás de las viviendas, inmediatamente después de las *paliaderas*, los huertos presentan una composición variada de plantas alimentarias y mágico-medicinales (Whitten, 1992:75) Esta huerta, al igual que las otras plantas sembradas en los más disímiles recipientes colocados en la *paliadera* o cultivados directamente en la *azotea*, es de competencia fundamentalmente femenina.

Localmente se habla de *colino* cuando se hace referencia a un área donde se ha *rozado* el *monte* y se ha sembrado plátano generalmente asociado con el cacao y árboles frutales como el naranjo. Cotidianamente un "grupo doméstico" cuenta con varios *colinos* distribuidos en diferentes lugares al lado de los ríos y *quebradas* aprovechando, por lo general, los suelos de los diques aluviales.

Manglares

En el área estuarina, el manglar es otro espacio apropiado por los "grupos negros". Los manglares se caracterizan por la presencia casi exclusiva de especies vegetales como el mangle.[13] En los manglares, un tejido caprichoso de raíces lanzadas en múltiples direcciones, conforman verdaderos laberintos de canales maréales denominados esteros que se abren o cierran, de pronto, posibilitando o impidiendo la circulación hasta de pequeñas canoas o *potrillos*.

[13] "Con el nombre de manglar se conoce a ciertas asociaciones vegetales costeras de los trópicos y subtropicos que tienden determinadas características comunes, a pesar de pertenecer a diferentes grupos taxonómicos. Estas características comunes son: 1. Una marcada tolerancia al agua salada y salobre, sin ser plantas halófilas obligadas. 2. Diferentes adaptaciones para ocupar substratos inestables. 3. Adaptaciones para intercambiar gases en substratos anaeróbicos (sin oxígeno) y 4. Embriones capaces de flotar que se dispersan transportados por el agua." (Prahl von *et al*, 1990:33).

La recolección de moluscos como la piangua o el piacuil y la captura mediante trampas de algunas especies de cangrejos son actividades tradicionalmente femeninas (Camacho, 1996:11; Motta, 1995:71; Whitten, 1992:84). Múltiples preparaciones alimentarias son efectuadas cotidianamente con base en ellos. La utilización de la madera del mangle en las construcciones de casas o para los procesos de cocción y, hasta hace pocos años, la extracción de su corteza con fines comerciales son aspectos igualmente apropiados del espacio del manglar, esta vez por los hombres armados de hachas y machetes (Arocha, 1990:28-29). La cacería de iguanas y, en la zona de menor influencia marina, de tulicios, también caracteriza la diversa apropiación del manglar.

La pesca en las aguas de los esteros y las bocanas de los ríos se desarrolla con particular intensidad por los grupos asentados en, o cerca a, los espacios de manglar. Aprovechando la diversidad y abundancia ictiológica asociada a los estuarios, donde se desarrollan los manglares, los pescadores recorren desde décadas con sus redes, mileras, cabos y espineles los rincones del laberinto de esteros y bocanas con el objeto de atrapar ñatos, peladas o canchimalas; todo ello supone un conocimiento detallado y unas adaptaciones culturales a los ciclos de las mareas, a los ritmos de desplazamiento de los peces y a la influencia de los astros (Olarte, 1978:48). Además, algunas áreas aledañas a los manglares son transformadas en zonas de cultivos de coco y caña de azúcar mediante la utilización de redes de zanjas que drenan los suelos posibilitando así las condiciones de humedad y de máxima salinidad toleradas por dichos cultivos.

3.1.3 Territorio: una construcción simbólica

La apropiación de estos diferentes espacios implica, indudablemente, un sistema de saberes culturalmente elaborados y se inscriben en un denso universo de representaciones colectivas: prácticas e imaginarios profundamente imbricados en un sistema simbólico históricamente constituido por los afrodescendientes.

La lógica del río. Viviendas y espacios de habitación humana

Al recorrer los innumerables ríos del Pacífico colombiano se percibe prontamente que las viviendas, cualquiera sea el tipo habitacional, se encuentran distribuidas siguiendo el curso de las medianas y

grandes aguas. Esta distribución de las viviendas puede ser observada igualmente en *quebradas* o, incluso, en las zanjas construidas en el interior de las selvas con el propósito de extraer las trozas de madera.

Esta característica en la distribución de las viviendas temporales o permanentes indica al río —y, en general, cualquier corriente de agua— como referente en la configuración del espacio de residencia. Si además tenemos en cuenta la orientación de las viviendas, que en términos generales poseen sus puertas de entrada y ventanas frente al río, se puede comprender que esta distribución-orientación no responde exclusivamente a criterios pragmáticos como la facilidad de comunicación por los ríos o la presencia de mejores suelos para habitar o cultivar en los diques aluviales; sino que también ello puede interpretarse como el indicio de un código de configuración simbólica y de manejo del territorio.

El monte y ordenamiento espacial

Si al frente de la vivienda se encuentra generalmente el río, detrás de ella se ubica un espacio utilizado con mayor o menor intensidad para cierto tipo de cultivos y, más allá de estos, en un límite difuso, aparece lo que se denomina localmente el *monte* (Arango, 1984:124; Friedemann, 1969:60). Así, en la representación horizontal del territorio se reconocen y ordenan los diferentes lugares a partir de un eje adentro/afuera; es decir, desde el río hasta el *monte* se traza un eje horizontal imaginario donde el primero representa el más afuera y el segundo el más adentro. Esta ordenación se evidencia cuando cotidianamente se hace referencia a los movimientos de un lugar a otro. En este sentido, cuando alguien se dirige de la vivienda hacia el *monte*, dice que va hacia *adentro*. Por el contrario, cuando después de su trabajo en el *monte* se dirige a la vivienda, dice que va hacia *afuera*.

Para los hombres es en el *monte* donde efectúan la mayor parte de sus actividades en la producción maderera, al igual que en la cacería o la recolección de los más diversos frutos y vegetales (Camacho, 1996:10). De la misma manera, cazadores diurnos o nocturnos recorren los *montes* o *aguaitan* en uno de los *comederos* en busca de sus presas. Las mujeres y niños, en cambio, generalmente permanecen cerca de las viviendas. Mientras los niños juguetean o les ayudan en algunas labores como recolectar leña o agua, las mujeres se encargan de tareas como la preparación de alimentos, la limpieza de la vivienda y el lavado de la ropa. También cuidan los cultivos ubicados en inmediaciones de la vivienda y, algunas veces, colocan trampas para los ratones de monte en los alrededores del huerto. En este

sentido, el *monte* es representado como un espacio masculino mientras que la vivienda, y sus alrededores inmediatos, como uno femenino (Losonczy, 1991-1992:189).

El *monte* es vivenciado como un espacio significativamente peligroso no sólo por los posibles accidentes, sino también porque allí habitan seres efectivos e imaginarios que producen enfermedades o, incluso, la muerte: "[...] es el espacio más 'salvaje', peligroso, donde habitan las culebras, las plagas, la tunda" (Camacho, 1996:10). Aunque las heridas ocasionadas en el *monte* son cotidianas —por lo cual existen múltiples conocimientos de *yerbas* y prácticas que evitan grandes hemorragias— el peligro mayor en el *monte* resulta de la presencia, en los más inesperados sitios, de *culebras* y *visiones*.

La *visión* es otro "habitante" del *monte* que hace de éste un lugar representado como peligroso. *Visión* es una particular noción de clasificación de los *seres de otros mundos* que se mueven por ciertos lugares y tiempos de éste, causando dificultades, enfermedades o la muerte a los seres humanos (Whitten, 1992:114). Los *montes bravos*, es decir, sin intervención humana o alejados de los poblados, son los lugares preferidos por algunas de estas *visiones*.

Espacios humanos y no humanos: lo arisco y lo manso

Lo *arisco* y lo *manso* es otra oposición que se articula al sistema de representaciones del territorio. Si bien *arisco/manso* se refiere más a una cualidad de los seres, se puede ubicar preferentemente a estos en uno u otro de los extremos del registro horizontal del territorio. Lo *arisco* se refiere a la cualidad de aquellos animales y vegetales que no están supeditados al control del ser humano en su reproducción y existencia. Esto hace que se incluyan a los seres *ariscos* dentro de aquellos que son *producidos por la tierra* o el *monte* (Galeano, 1996:391). *Manso*, en cambio, significa lo domesticado y, por consiguiente, se refiere a aquellos seres inscritos dentro de lo *producido por el hombre*: "Por su parte lo *manso* sería lo domesticado, sobre lo cual se tiene dominio, en el sentido de poder determinar su destino" (Galeano, 1996:391).

La división entre lo *manso* y lo *arisco*, en particular, o entre lo *producido por el hombre* y lo *producido por la tierra o el monte*, en general, posee implicaciones fundamentales en el manejo del mundo. Antes que hacer énfasis en esta estrategia diferencial de manejo del mundo; es pertinente plantearse que la oposición *manso/arisco* remite a una elaboración del *monte* como espacio de lo menos humano en contraposición con la vivienda y el río como lo más humano.

Mundos de arriba y abajo

La existencia de diversos *mundos* aparece como elemento central en la configuración del territorio. Para el caso del sur del Pacífico, *este mundo* se encuentra ubicado en un lugar central en relación con un número igual de *mundos* hacia arriba y abajo, habitados por los más diferentes seres poseedores de las más diversas características. En los mundos inferiores también habitan los *encantos*, es decir, seres en forma de hermosas *sirenas* o que se manifiestan mediante una música que arrebata la conciencia de quien la escucha al circular en *potrillos* o lanchas por esteros, ríos o lagunas. Quien se deja *encantar* es llevado a esos mundos inferiores conectados en ciertos puntos por el agua, no pudiendo regresar nuevamente vivo a *este mundo* (Escobar, 1990: 41).

Las *visiones*, los *muertos* y el *diablo* son ubicados igualmente como habitantes de *mundos* inferiores y, como se anotaba anteriormente, poseen la capacidad de circular por determinados lugares de éste como el *monte* o los esteros. Con igual capacidad, pero inscritos en el orden de *lo divino* y habitantes de mundos superiores, se encuentran los *santos*. Mediante los *arrullos* y *belenes*, en un contexto de música de bombos, cununos y guasás, las mujeres establecen la posibilidad del descenso de los *santos* a los *altares* con el objeto de obtener determinados favores (Izquierdo, 1984:215; Price, 1955:189-191; Whitten, 1992: 157). Con ellos, en la *gloria*, pero sin la posibilidad de circular en *este mundo*, se encuentran los *angelitos* y, por supuesto, *nuestro señor*. En el Pacífico sur, en casos como los de los ríos Satinga y Sanquianga, en el registro vertical de representación del territorio se evidencia una tópica de ordenación de los seres en *este mundo* a partir de una línea imaginaria que establece la diferenciación entre los seres de *lo alto* y aquellos que son de *lo bajo*.

3.1.4 El Pacífico: una compleja red de asentamientos

Los asentamientos habitacionales de las poblaciones negras establecidas en los diferentes contextos ecológicos del Pacífico se circunscriben a las orillas de ríos, *quebradas*, esteros o playas. Infinitud de casas aisladas o en pequeños grupos, pueden ser observadas a lo largo de los diferentes cursos de agua de todo el litoral. Esta disposición se mantiene incluso cuando se deben construir viviendas temporales en el interior de la selva, denominadas *ranchos* (Witten, 1992:70). Esta constante en la forma de

construcción de las viviendas a lo largo de los cursos de agua, permite distinguir diferentes tipos de asentamientos de acuerdo con la densidad habitacional, distribución espacial y estructura organizativa.

Asentamiento residencial disperso

Un *asentamiento residencial disperso* se caracteriza por la presencia de una sola unidad habitacional donde reside un "grupo doméstico" compuesto por una "familia nuclear" o "extensa". En los alrededores inmediatos de la vivienda, generalmente hacia la parte trasera de la misma, se encuentra una huerta y *azotea* donde se siembran diferentes plantas alimentarias y medicinales. Los *colinos* se distribuyen a lo largo de los ríos y *quebradas*, aprovechando los diques y terrazas aluviales que, además de la mayor fertilidad de sus suelos, se encuentran más seguras ante la intempestiva presencia de las crecientes. La presencia de animales domésticos como las gallinas, patos, puercos y perros, se evidencia con particular intensidad en este tipo residencial disperso. En este tipo residencial, entonces, se encuentran profundamente imbricados la residencia, el "grupo doméstico" y los espacios de la producción. La selva, los cultivos y el río —o los esteros y el mar, cuando es el caso— se consolidan en tanto espacios complementarios donde diversas actividades como la cacería, la pesca, la recolección y la siembra se conjugan a partir de un modelo económico centrado en la reproducción del "grupo doméstico" en sus múltiples y específicas articulaciones con un mercado local y externo.

Pequeños conglomerados residenciales

Es cotidiano observar a lo largo de los ríos concentraciones de viviendas que siguen el curso las aguas y cuyo número generalmente no sobrepasa unas dos o tres docenas. En esta modalidad de asentamiento se inicia una paulatina diferenciación entre el espacio residencial y el productivo; aunque generalmente se mantienen las huertas en la parte posterior de las viviendas, su tamaño se reduce con la densificación de las construcciones. Como consecuencia de ello, las *fincas* o *trabajaderos*, adquieren una relevancia cada vez mayor en tanto espacios de cultivo disponible.

La presión sobre el bosque de los alrededores de los conglomerados dispersos se traduce, en términos generales, en una disminución significativa de actividades como la cacería, la extracción maderera con propósitos comerciales o la recolección de frutos y vegetales silvestres. Animales domésticos como el *puerco* generan conflictos en este modelo residencial, puesto que deambulan por entre la selva cercana

y, no en pocas ocasiones, por entre las áreas de cultivo; lo cual puede causar daños en cultivos ajenos al propietario del animal.

No es extraño encontrar que en múltiples de estos conglomerados residenciales prevalezca uno o a lo sumo dos apellidos. No obstante la importancia de este proceso en el surgimiento de los conglomerados residenciales, éstos también pueden ser el resultado de la migración relativamente simultánea de varios "grupos familiares" en función de un interés específico de carácter económico como la constitución de un aserradero o la instauración de un punto de aprovisionamiento articulado con los periódicos auges extractivos. En estos conglomerados, es posible adquirir múltiples productos a través de un incipiente mercado interno reducido a unas cuantas tiendas o, generalmente, mediante el comercio más intenso con la cabecera municipal.

Medianos poblados

Aunque en menor número que los pequeños conglomerados residenciales, los medianos poblados pueden ser hallados fácilmente en las orillas de los ríos. Una mayor densidad poblacional y la presencia de diversos grupos familiares, asociada a una complejización del tejido de relaciones económicas y sociales, caracterizan a los medianos poblados existentes en el Litoral.

Se configuran como centros intermedios que articulan, en diferentes sentidos, las dinámicas locales de las cuencas de los ríos: hacia ellos fluyen múltiples de los productos resultantes de las diversas actividades económicas tanto de las residencias dispersas como de los pequeños conglomerados residenciales; en ellos los pobladores se proveen de productos y servicios, ya sean locales o de la "sociedad mayor". Las redes de reciprocidad e intercambio fundamentalmente se circunscriben a las redes parentales y a los nacientes "barrios" y las relaciones económicas mediatizadas por el dinero se intensifican. El tejido social se complejiza ante la diversa presencia de residentes o foráneos provenientes del interior del país, denominados en términos generales *paisas,* que se encuentran asociados tanto a las actividades comerciales, de extracción de los diferentes "recursos" o de otro tipo de "inversiones" a lo largo del Pacífico, como a los programas y planes de "asistencia" y "desarrollo" estatales o de organizaciones no gubernamentales.

Algunos de estos medianos poblados se han encontrado atravesados por enclaves industriales de extranjeros, fundamentalmente alrededor de las actividades de extracción minera, pesquera o forestal

mediatizados por la forma jurídica de las concesiones y permisos. Salahonda, El Charco o Sipí son, entre muchos otros, algunos de estos medianos poblados. Unos, como el caso de Iscuandé, se consolidaron como antiguos centros mineros que tuvieron una creciente dinámica en los períodos de la colonia bajo el modelo de poblamiento circunscrito a dichos centros mineros. Bocas de Satinga, en cambio, se constituye en las últimas décadas alrededor del auge de la extracción de las maderas blandas de los humedales no sólo de los ríos Satinga y Sanquianga, sino, también, dada la construcción del canal Naranjo, de todo el gran delta del Patía. Con sus aproximadamente treinta aserraderos, Bocas de Satinga se consolida en el eje de la extracción de maderas blandas en el Pacífico sur colombiano hacia finales de los años setenta (Almario y Castillo, 1994:63).

Las "ciudades"

Las "*ciudades*", por su parte, se constituyen en otro tipo habitacional a lo largo del Pacífico colombiano. Sin evidenciar una ruptura radical con su entorno, que sólo imprecisamente puede denominarse "rural", las prácticas y relaciones económicas y del intercambio simbólico adquieren una dinámica y orientación propias de un ámbito más marcadamente urbano.

En realidad, una oposición tajante desde las categorías de campo/ciudad, rural/urbano carece de pertinencia en este contexto no sólo porque en los diferentes tipos de asentamientos se mantienen aspectos que podrían ser caracterizados como eminentemente "rurales"; sino, también, porque una parte significativa de sus habitantes efectúan actividades y poseen igualmente propiedades en la "zona rural". Los vínculos son estrechos y el tejido de relaciones se materializa en múltiples aspectos.

3.1.5 Economía

Una característica de la economía de las comunidades negras del Pacífico es que han sabido combinar diferentes actividades productivas de acuerdo con las variaciones en los ecosistemas de la región (Leal y Arocha 1993). Así, en la zona costera donde se encuentran manglares, bocanas, esteros, playas y mares las comunidades negras se han dedicado a la pesca y captura de crustáceos. En cambio, la agricultura y la extracción de madera han sido las actividades principales en las zonas bajas y medias de los ríos donde han abundado los bosques y suelos más apropiados. Por último, la minería ha sido

una actividad central en las partes medias y altas de los ríos ya que es en esas áreas donde se encuentra el oro y el platino.

Ahora bien, cada una de estas actividades principales se combina con otras complementarias. Las comunidades negras asentadas en las costas que se dedican predominante a la pesca también destinan parte del tiempo en sus fincas y se internan en los bosques para cazar o para extraer madera. Igual sucede con las partes donde predominan la agricultura y la extracción de madera. Aunque en estas áreas las comunidades negras dedican gran parte de su trabajo ya sea al cultivo de productos para vender en el mercado como plátano o el cacao, o ya sea a sacar la madera de los bosques para venderla a los aserríos, dichas comunidades también dedican parte de su tiempo en la cacería o en la pesca menor para el consumo familiar. Otro tanto puede decirse sobre aquellas áreas donde la minería ha ocupado un lugar central ya que esta actividad se combina con otras como el cultivo en las fincas o la cacería. Varios investigadores (Oslender 2001) han señalado que esta combinación de una actividad central con otras complementarias constituye una sabia estrategia adaptativa de las comunidades negras a los ecosistemas de la región del Pacífico colombiano.

Dada la relativa especialización de estas tres áreas, diferentes productos han circulado desde las costas hasta las cabeceras de los ríos y viceversa. De las costas se comercializan cocos y pescado hacia las zonas agrícolas y mineras que están localizadas en las partes medias y altas de los ríos. A su vez, de las zonas más agrícolas se han comercializado el plátano y el chontaduro hacia las costas y zonas mineras. Por último, el oro en polvo ha servido para obtener aquellos productos provenientes de las costas o zonas agrícolas (Leal y Restrepo 2003). Visto desde una perspectiva ecológica, cada una de las cuencas de río (desde las cabeceras hasta su desembocadura en el mar) han constituido una unidad de producción que conjuga poblaciones localizadas en los distintos ecosistemas accediendo a la variedad de productos mediante el intercambio o comercio.

Las actividades productivas de las poblaciones negras no se encuentran orientadas únicamente a satisfacer el consumo familiar y el comercio o intercambio regional. Una característica muy importante de su economía ha sido su vínculo con mercados externos a la región. El oro, por ejemplo, fue objeto de codicia de los esclavistas y el motivo por el cual fueron introducidos cientos de esclavizados africanos a la región.

En el siglo XIX, durante el período republicano, nuevas fuentes de riqueza fueron explotadas. La tagua y el caucho fueron dos de las más importantes. La tagua, semilla del tamaño de un huevo, es conocida como marfil vegetal dada su dureza y color. Antes de la invención de materiales sintéticos hacia los años treinta, se la usó predominantemente para la producción de botones en Europa y en Estados Unidos. El caucho, por su parte, fue estratégico para muchas ramas industriales de estos países, entre las cuales estaba la floreciente industria automotriz. Con el descubrimiento del caucho sintético, en la primera mitad del siglo XX, el caucho natural pasó a segundo plano. La actividad de recorrer los bosques para tumbar los arboles de caucho de los cuales se extraía la goma prácticamente desapareció de la región (Del Valle 1993).

La corteza de los árboles de mangle fue extensamente extraída hacia la mitad del siglo XX para utilizar su alto contenido de tanino en la industria de curtimbres en las fábricas del interior del país (Prahl *et al*. 1990). La madera ha sido, sin embargo, el producto forestal que más se ha explotado del Pacífico. Entre los años cuarenta y setenta, la madera era exportada hacia los mercados extranjeros. Desde la década del ochenta la madera se dirige a satisfacer las demandas de ciudades del interior como Cali, Bogotá y Medellín.

Aunque, cabe señalarlo, las condiciones y los precios pagados por estos productos han sido ampliamente desfavorables para dichas comunidades y su región. Estas condiciones y precios desfavorables han generado una *economía extractiva*, en la cual quienes se han quedado con casi toda la ganancia han sido los comerciantes que se enriquecen a despensa de explotar a las comunidades y de apropiarse de sus recursos (Leal y Restrepo 2003).

Otro aspecto que debe tenerse en cuenta para analizar las modalidades económicas de las poblaciones negras del Pacífico se refiere al hecho de que no responden a la simple acumulación de dinero. A pesar de ello, la sabiduría ambiental de los ritmos y prácticas tradicionales de producción de estas comunidades es despreciada por quienes llegan a la región en aras de prontamente ganar un manojo de pesos a costa de destruir bosques y explotar a seres humanos (Escobar y Pedrosa 1996).

Mingas, juntas y cambio de mano: formas de organización para el trabajo

Los grupos de trabajo pueden variar desde dos personas en una faena de cacería nocturna hasta más de una decena necesaria para halar las extensas redes de pesca llamadas chinchorros o para remover los

barrancos y rocas requeridas en la tradicional minería del oro. En la constitución de los diferentes grupos de trabajo a menudo participan familiares. Sean familiares o no, entre los miembros de un grupo de trabajo se pueden establecer diferentes relaciones.

Las relaciones de trabajo asociativo han sido muy importantes para las comunidades negras. Estas relaciones asociativas se establecen cuando se acuerda trabajar conjuntamente para un beneficio común. Una de las más extendidas en el pasado era el *cambio de mano*. El cambio de mano consiste en que se intercambian los días de trabajo entre los miembros de un grupo de forma equitativa. Así, por ejemplo, un grupo de cinco personas en cambio de mano trabajaría en la finca de cada uno por igual número de días rotando hasta cubrir a todos los miembros del grupo. En la actualidad, la *junta* o *sociedad* es la relación asociativa más extendida por la región. Una junta o sociedad es cuando dos o más personas deciden constituir un grupo de trabajo para una actividad específica, repartiendo por partes iguales las ganancias que resulten. Cada uno de los miembros de una junta recibe una parte igual. Ya sea el cambio de mano o la junta, en estas relaciones de trabajo asociativas lo que prima es el intercambio de trabajo y la ayuda mutua (Whitten 1992).

Jornales y otras formas de pago por trabajo

Además de estas relaciones de trabajo asociativas, existen otras como el jornal, el pago por producción (destajo) o el endeude que tienden a favorecer los intereses de una persona por encima de los de la otra u otras. El *jornal* es la forma de trabajo pagado más común; un jornal equivale a un día de trabajo. A diferencia del salario, el jornal no involucra un contrato escrito sino uno oral y puede ir desde un día hasta varias semanas o meses; en contraste, en las ciudades y en ciertas instituciones o industrias se dan contratos escritos y se pagan salarios. El pago por producción, conocido también como destajo, es cuando alguien le paga a otro por el resultado de su trabajo y no por los días que se han trabajado. Por ejemplo, a las peladoras de camarón en Tumaco les pagan por las libras de camarón que han limpiado y dejado listas para el empacado. Igual sucede con los cosechadores de las frutas de la palma africana en las plantaciones de las empresas del Pacífico sur.

El endeude

El endeude o compromiso es una de las relaciones centrales en la economía de la que participan las comunidades negras (Leal y Restrepo 2003). El *endeude* o *compromiso* se establece cuando una

persona, conocida como *patrón*, le adelanta a otra u otras dinero y/o mercancías para la producción de una mercancía determinada ya sea oro, pescado, madera, etc. Quien recibe el adelanto se encuentra en la obligación de entregar el producto de su trabajo a su patrón; por este producto el patrón le paga un precio generalmente por debajo del que existe en el mercado local. Por ejemplo, un grupo de corteros que no cuenta con los recursos suficientes para internarse en el monte durante semanas decide pedir un adelanto a un dueño de aserrío. El dueño de aserrío les hace un préstamo en dinero y/o en productos necesarios para su alimentación y trabajo. Los corteros se van al monte a trabajar hasta que llevan las trozas de madera hasta el aserrío de quien les hizo los adelantos. Estas trozas son tomadas por el dueño del aserrío a un precio más bajo de lo que él les debería pagar si los corteros no le hubieran solicitado adelantos. El dueño de aserrío saca los adelantos que ha hecho dándoles a los corteros el monto restante. Dado que el precio pagado por su madera es muy bajo, no pocas veces los corteros ni siquiera alcanzan a cubrir el préstamo inicial viéndose obligados a solicitar más adelantos para traer más madera. Este ciclo se repite, dándose muchos casos en los cuales los corteros trabajan para cubrir deudas que no alcanzan a pagar. Como bien lo han dicho algunos corteros, el endeude es otra forma de esclavitud.

3.1.6 Derechos de propiedad y territorialidad

Los derechos de "propiedad" se fundamentan cotidianamente en la sanción social apuntalada en un código de normas y símbolos culturalmente compartido. En múltiples lugares del Pacífico la dimensión de la legalidad jurídica no hace parte de la cotidianidad del ejercicio de la "propiedad" y se contrapone, en varios aspectos, con las representaciones de la misma. La "propiedad" se indica inicialmente a partir de las marcas del trabajo evidenciadas en cultivos, *cunetas, carreteras* o, simplemente, mediante el rápido corte de las lianas y bejucos que crecen en los troncos de los árboles (Del Valle, 1996:110). En este sentido, quien recorre un *monte bravo* o *centros* sabe, por la presencia o ausencia de esas a veces sutiles marcas, si los *palos* comerciales pertenecen o no a otra persona.

En otros bosques del Pacífico se aprecia igualmente esta compleja configuración de los derechos y del ejercicio de la propiedad entre un eje individual o "familiar" y uno colectivo tanto en su dimensión sincrónica como diacrónica. En el caso de los esteros y manglares se evidencia el mismo sistema de apropiación. Aquellas *bocas* en las pequeñas entradas de esteros, utilizadas para la pesca, que se encuentran con varas clavadas para la utilización de las redes conocidas como *milera*s se consideran

ajenas para la pesca desde esta misma técnica. Sin embargo, estas varas desaparecen con el tiempo y si su "propietario" no coloca otras, cualquier persona de la "comunidad" puede utilizar la *boca* sin que ello se entienda como una usurpación del "derecho" del primero. Igualmente en la recolección de las conchas, como en la pesca con chinchorros y malladoras, no se han establecido sitios de propiedad "privada": cualquiera puede pescar y recolectar en los esteros y el manglar.

De la misma manera el trabajo ha sido el inicial criterio demarcante de los derechos de propiedad individual o "familiar" sobre los lugares de cultivo (Motta, 1976:124). Es por ello que los frutales o palmas, en tanto cultivos permanentes, constituyen un claro indicio de propiedad sobre un terreno. El ejercicio de la "propiedad" se caracteriza, entonces, por la representación de que *lo producido por el monte* —es decir, los seres categorizados como *ariscos*, y los bosques, esteros y manglares— se inscribe inicialmente en el orden de lo colectivo. El trabajo humano instaura y demarca la posibilidad del usufructo "individual" o "familiar" de *lo producido por el monte*. Esta apropiación "individual" o "familiar", sin embargo, no es absoluta, sino más bien dinámica y relativa. En este sentido, se puede rastrear cómo en el eje río/monte referenciado en la configuración horizontal del territorio, dada la característica distribución del poblamiento a lo largo de las corrientes de agua y densidad poblacional actual, se evidencia una mayor y más clara delimitación de la "propiedad" individual o familiar mientras más cercano se encuentre del polo del río.

Ello es congruente con la práctica observada de delimitar claramente las "propiedades" partiendo de la longitud del río; señalando, a su vez, de manera ambigua la propiedad en relación con el *monte* desde la categoría de *confines*. Es común escuchar como respuesta ante la pregunta por la definición de la propiedad: "*desde aquí hasta los confines"*. El río, en cuanto tal, se consolida igualmente como una entidad sujeta a la apropiación colectiva: las prácticas de playado del oro en su cauce o la pesca, evidencian el sentido de dicha apropiación.

3.1.7 Familia, compadrazgo y autoridad

Las relaciones familiares constituyen una parte crucial de la organización social de las comunidades negras. Las familias son amplias, incluyendo abuelos, tíos abuelos, primos, *entenados* y hermanos de crianza, entre otros. Por eso los antropólogos hablan de familia extensa. Las mismas comunidades de algunas partes del Pacífico se refieren a la familia como grandes *troncos* de los cuales se desprenden

muchas ramas. A veces, en una casa vive una parte de los troncos familiares. Pero por lo general, una familia extensa tiende a habitar en varias casas construidas unas muy cerca de las otras en un mismo río, estero, playa, poblado o barrio. Algunas familias extensas o troncos familiares pueden cubrir gran parte de un río o un caserío (Friedemann 1974, Hoffmann 1998).

Sobre todo en ciertas zonas mineras del Pacífico, los troncos familiares son los propietarios de terrenos de cultivo, habitación y de la mina. Para tener derecho a usufructuar estos terrenos y trabajar en la mina uno debe ser miembro del tronco familiar. En este caso los grupos de trabajo están constituidos por parientes. Ahora bien, otras partes del Pacífico es a través de las familias extensas que generalmente se accede a la tierra para cultivar y construir la casa o a ciertos bosques de donde se puede extraer madera, pero los grupos de trabajo no están necesariamente conformados por parientes. Por su parte, en los poblados y ciudades los miembros de las familias extensas tienden a ser muy solidarios entre sí, ofreciéndose mutuamente ayuda, alojamiento y recursos.

Una persona pertenece tanto al tronco de su padre como el de su madre, sean ellos de sangre o de crianza. Un hijo de crianza tiene los mismos derechos y obligaciones familiares que uno que ha sido engendrado. Lo importante es crecer y participar en las labores del tronco familiar. Un hermano/a de crianza es considerado/a exactamente igual a uno de sangre, y se prohibe casarse con cualquiera de ellos. Durante su vida, una mujer puede tener sucesivos maridos así como un hombre varias mujeres. Los antropólogos usan las palabras de poligamia sucesiva o simultánea para referirse a esta forma de matrimonio que se puede encontrar en diferentes civilizaciones del mundo. Algunos estudiosos consideran que las raíces de esta forma de matrimonio se remontan al África (Riascos 1994). En este mismo sentido, estos investigadores han afirmado que la centralidad de la línea de descendencia materna (bisabuela/abuela/madre) en la constitución de los troncos familiares.

Compadrazgos

El compadrazgo/padrinazgo constituye la relación más importante de la organización social después de las de los parientes. La forma más común de establecer una relación de compadrazgo es a propósito del bautismo de un hijo. Hay dos tipos de bautismos: el de agua y el de óleo. La diferencia radica en que el de agua se hace primero y sin la participación de un sacerdote. Este bautismo busca prevenir que en caso de muerte, al bebé se le negaría su lugar en la Gloria y quedaría penando en *este mundo*. El bautismo de óleo se hace generalmente en una iglesia y requiere la participación del sacerdote.

La relación entre los compadres y comadres es muy estrecha, demanda extremado respeto y se espera colaboración y apoyo mutuo. Por eso, entre compadres y comadres no pueden haber peleas ni discusiones así como tampoco pueden casarse ni tener relaciones sexuales entre ellos. Es común que compadres y comadres que trabajen juntos. Entre ellos se hacen favores y nadie duda de ayudar a un compadre o comadre cuando está en condición de hacerlo. Si alguien tiene que viajar a otro lugar, piensa tanto en sus compadres y comadres como en sus familiares para llegar a sus casas y estar allí el tiempo requerido. El compadrazgo no sólo se establece entre miembros de las comunidades negras. El compadrazgo es central en las relaciones de intercambio y reciprocidad entre negros e indígenas.

Los mayores y otras autoridades 'tradicionales'

Las personas de más edad de un tronco se conocen como los mayores (Cassiani 2004). Ellos han sido fuente de sabiduría, de memoria y respeto. Por eso, los mayores han sido una figura de autoridad y de prestigio. Esta autoridad se ha basado más en el reconocimiento hacia los mayores, consultando y oyendo su opinión en las decisiones individuales y colectivas así como en las disputas surgidas entre miembros del tronco familiar o vecinos. Otras figuras de autoridad han sido los curanderos y parteras debido a que sus conocimientos han sido muy valiosos para las comunidades. Al igual que los mayores, curanderos y parteras son escuchados y consultados en caso de querellas o decisiones por tomar. El brujo, por su parte, ha basado su autoridad en la conjugación de temor y admiración que inspira. Por su parte, los sacerdotes y religiosas han sido ampliamente respetados y acatados por parte de las comunidades negras. Algunos de ellos, como el famoso Padre Mera en Tumaco, se dedicaron a recorrer la región para desterrar las 'prácticas del demonio' que delirantemente veían en bailes, música o formas de matrimonio (Arboleda 2004). Más recientemente, los sacerdotes y religiosas han cambiado su actitud hacia las prácticas culturales de las comunidades negras, reconociendo en ellas su valor y su expresión de religiosidad.

Ahora bien, desde mediados del siglo XX, otras figuras de autoridad y de prestigio han competido con el lugar de mayores, curanderos, parteras, brujos y sacerdotes. El maestro ha ocupado un lugar destacado, particularmente en las áreas rurales. De la misma manera, la educación ha sido un factor de prestigio y de autoridad, especialmente cuando involucra niveles universitarios en carreras como derecho o medicina. Igual puede decirse de los cargos en el gobierno local, desde alcaldes hasta funcionarios. Los líderes comunitarios han adquirido reconocimiento, algunos de ellos más allá de sus localidades al establecer luchas que los llevan a las esferas departamentales y nacionales.

Más recientemente, en la segunda mitad de los noventa, en las zonas rurales se han creado los Consejos Comunitarios que son una forma de gobierno propio de las mismas comunidades. Los Consejos Comunitarios fueron creados en 1995 como consecuencia de la Ley 70 de 1993. La Ley 70, que se desprende de la Constitución Política de 1991, reconoce a las comunidades negras del Pacífico la propiedad colectiva sobre sus territorios, así como sus derechos culturales y socio-económicos como grupo étnico. La Ley 70 no sólo se aplica para el Pacífico, sino para las comunidades negras de todo el país. Esta Ley 70 es el resultado de un amplio proceso organizativo de la comunidad negra en Colombia que tiene sus orígenes en los años setenta con organizaciones como Cimarrón, pero cuya lucha se remonta al periodo colonial. En la actualidad, estas organizaciones étnico-territoriales y los Consejos Comunitarios de comunidades negras constituyen las formas de autoridad, decisión y gestión de las mismas comunidades.

3.2 Contexto musical

El universo musical del Pacífico sur colombiano es amplio y variado. En la región se encuentra una gran cantidad de manifestaciones musicales, en un entramado complejo de relaciones entre unas y otras. En la región la música está presente en la cotidianidad: se canta en los velorios, en el trabajo, al bogar, al festejar, en los matrimonios y celebraciones, en la iglesia y en la casa, etc. Sin embargo, una de las características principales es que se trata, en esencia, de una música para ser cantada. Casi sin excepción, son las voces las principales protagonistas en la música negra del Pacífico sur colombiano, y en la mayoría de los casos las mujeres tienen a su cargo la responsabilidad del canto: ellas llevan la melodía, guían la estructura de la canción, y transmiten los mensajes a través de sus textos[14]. En otras palabras, en la región no es de uso común interpretar música instrumental. Aparece entonces música a capella (como los alabaos, los cantos de boga y cantos de cuna) o canciones con acompañamiento instrumental (en este último caso se usan principalmente instrumentos de percusión como guasás, bombos y cununos).

14 Tal vez la única excepción es la Chirimía del Río Napi (ver nota al pie No. 17).

3.2.1 Los contextos musicales del Pacífico sur

Como ya se dijo, la delimitación geográfica del Pacífico sur colombiano no es tajante. Si bien se asume que comienza al norte en los límites con el Chocó, y al sur llega hasta los límites con Ecuador, en el sentido occidente-oriente comienza en la zona costera al Océano Pacífico, pero su alcance hacia la zona oriental, en su encuentro con la cordillera de los Andes, no es claro. Si asumimos ese límite ya hasta bien entrada la cordillera, encontraremos varias manifestaciones musicales, hasta ahora no muy estudiadas, como los bambucos patianos, la música de violines caucanos y las formas vocales de la zona plana del norte del Cauca y el sur del Valle[15], entre otras. En este caso nos limitaremos a considerar las músicas que se encuentran en lo que se conoce como las "tierras bajas del Pacífico sur", centrándonos en las zonas que están más cercanas al litoral, y que se encuentran cercanas al nivel del mar[16].

Son cuatro los contextos principales en los que se desarrolla la música tradicional del Pacífico sur colombiano: el Arrullo, el Currulao (también conocido como Baile de Marimba), el Chigualo (o Velorio de Niño o Velorio de Angelito), y el Velorio de Adulto. Como en el contexto del Currulao se interpreta un género también llamado currulao (o bambuco viejo), para evitar confusiones nos referiremos al contexto del Currulao con mayúscula, y al género currulao con minúscula. Veamos ahora de manera detallada en qué consiste cada uno de estos contextos.

Arrullo

El Arrullo es el contexto religioso en el que las personas se reúnen para adorar a un santo por medio de música y canto. Ante todo, el Arrullo es una celebración religiosa, pero que a la vez sirve para integrar a las personas en una fiesta. Aquí es importante tener en cuenta que, al menos en lo musical, en el Pacífico sur no existe una diferenciación o separación clara entre lo sagrado y lo profano. Es así como el contexto de Arrullo implica la adoración a un santo a la vez que se ingiere bebida, se canta y se baila.

Dentro de los santos más venerados en la región están San José, San Pedro, San Antonio. También se suelen hacer Arrullos a las diversas vírgenes que se adoran en la región, así como al Niño Dios. Aunque en las últimas décadas cada vez es menos frecuente la celebración del Arrullo, se siguen

15 A partir del año 2008, en el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez se abrió una categoría nueva llamada "violines caucanos", por lo cual pareciera comenzar a concebirse la región del Pacífico de manera un poco más amplia.
16 Para comprender mejor esta delimitación geográfica, remitirse al libro de Robert C. West (2000).

manteniendo unas fechas importantes, principalmente en el período navideño, como el 8 de diciembre (día de la virgen), 16 al 24 de diciembre (novena de navidad), 28 de diciembre (día de los Santos Inocentes) y 6 de enero (día de los Reyes).

En el contexto del Arrullo sólo se pueden cantar canciones con textos con sentido religioso. Básicamente sólo se interpretan jugas y bundes llamados "de adoración" por presentar letras acordes a la ocasión.[17] En los Arrullos, las mujeres son quienes lideran la celebración. Son ellas quienes preparan a los santos, encienden las velas y organizan el altar. En el aspecto musical, son también ellas las encargadas de dirigir la interpretación a través de sus voces. Es decir, en el Arrullo las voces femeninas son las más importantes. Normalmente, una voz solista comienza a cantar una canción sin darles previo aviso a los demás participantes, y los músicos y demás cantadoras la siguen. Así, la solista es quien decide la canción a cantar, el tono, la velocidad y el final mismo de la canción, todo a través de su interpretación. Los percusionistas y las coristas, llamadas respondedoras, se limitan a acompañarla y responderle.

En cuanto al uso de la marimba, vale aclarar que en los contextos locales no es tradicional que haga parte del contexto del Arrullo: ni en jugas ni en bundes es tradicional el uso de la marimba. Sin embargo, si algún marimbero se encuentra en el momento de un Arrullo, puede participar con su marimba interpretando algún tipo de acompañamiento. Pero aquí lo importante es tener claro que la marimba no es usual ni tampoco relevante que se sume a la música en un Arrullo.

Currulao o Baile de Marimba

El Currulao como evento social, también llamado Baile de Marimba, es una fiesta en todo el sentido de la palabra. Es una reunión sin carácter religioso, que se da sólo con el ánimo de gozar. Como tal, se canta y se baila, se cuentan chistes y cuentos, se bebe licor y se come en abundancia. Sin embargo, es común que el currulao siga inmediatamente después de un Arrullo. Esto es, que una vez terminada la adoración al santo respectivo, y ya que está reunida una buena cantidad de gente, con cantadoras, percusionistas, bebida y comida, se sigue la fiesta para continuar en parranda.[18]

[17] Las jugas de adoración también se conocen como "jugas de Arrullo".
[18] Haciendo un paralelo para comprender mejor la situación, es algo semejante a lo que suele ocurrir en Colombia cuando se celebra la Novena al Niño Dios en casas de familia: una vez se termina de rezar la novena, los asistentes pueden continuar en fiesta, probablemente hasta altas horas de la noche. En este sentido, la Novena correspondería al Arrullo, y la fiesta correspondería al Currulao o Baile de Marimba.

Como el contexto del Currulao no es religioso, los textos de las canciones que se interpretan pueden tener temáticas muy diversas. Aparecen jugas y bundes que no son de adoración, y otros géneros no asociados al Arrullo, como son la rumba, el torbellino, la juga grande y el currulao o bambuco viejo (este último es el que le da el nombre al contexto).

En el Baile de Marimba, el hombre adquiere un poco más de protagonismo. A través de la música, este protagonismo se manifiesta en que el hombre puede asumir el liderazgo interpretando algunas canciones, y es en el currulao o bambuco viejo donde el hombre más se hace notar. En este género, la presencia de la marimba es absolutamente indispensable, y es casi una regla que sea un hombre quien la interprete.[19] Además, es usual que el mismo marimbero sea quien lleve la voz principal y quien lidere al grupo con su interpretación. Sin embargo, en los demás géneros no es indispensable el uso de la marimba, lo cual implica que, si no hay marimbero, el baile de currulao se puede llevar a cabo sin mayor dificultad, excepto porque no se podrán interpretar currulaos, mientras que jugas, bundes, jugas grandes, torbellinos y rumbas podrán seguirse cantando, y probablemente serían las mujeres quienes seguirían liderando la interpretación.

Chigualo[20]

Otro contexto que es muy cercano al del Arrullo es el Chigualo, término empleado en la región para denominar el velorio de un niño o "velorio de angelito". El Chigualo se realiza cuando muere un pequeño antes de los 4 o 5 años de edad. En este caso, si bien es una situación muy triste, también viene acompañada de algún sentimiento de alegría puesto que se considera que el niño murió con el alma pura. En esta celebración se cubre con flores al pequeño que murió y se canta y se baila a su alrededor. No faltan los juegos de naipes y dominó, así como decimeros[21] y cuenteros y, como en toda reunión social en el Pacífico, no escasea el licor *(*Velásquez, 2000; Jurado, 1990; Merizalde, 1921; De Granda, 1977; Rodríguez, 1983). A los niños se los reúne para jugar y cantar. Dentro de los juegos más

[19] Sin embargo, cada vez hay más casos de mujeres que comienzan a interpretar la marimba. Una de las marimberas más destacada es Maria Helena Anchico Solís, quien incluso ha llegado a participar interpretando marimba en el Festival Petronio Álvarez (alternando la marimba con Cenén Hurtado), obteniendo el primero puesto en la modalidad "Conjunto de Marimba" en el año 2007.

[20] Al Chigualo se le conoce en el Chocó como Gualí.

[21] La décima es una forma de construir coplas de diez versos octosilábicos con una estructuración de rima particular (en la forma más difundida en Colombia riman 1º con 4º y 5º; 2º con 3º; 6º con 7º y 10º ¸ y 8º con 9º). Es una herencia española que se encuentra diseminada en muchas partes de Latinoamérica.

comunes están la Buluca (o Muluta) y El Florón[22]. Todos estos juegos a su vez son cantos en ritmo de Bunde, melódica y rítmicamente muy sencillos, fácilmente reconocibles por su carácter infantil. También se puede arrullar al niño con cantos infantiles -o cantos de cuna- como el famoso Bunde a San Antonio (o Velo qué bonito) o la juga Una guayabita de mi guayabal.

En el caso del Chigualo, las voces suelen cantar sin acompañamiento instrumental. En ocasiones los bombos y cununos pueden sumarse a la interpretación; en cuanto a la marimba, no es frecuente que se sume a esta celebración.

Velorio de Adulto

El velorio de adulto, por su parte, sí constituye un evento trágico, puesto que el mayor muere con "el alma impura". En estos casos, tradicionalmente se le reza y canta al difunto durante nueve días (novenario). En todo este tiempo, mientras en un espacio de la casa cantan y rezan, en otro juegan dominó o naipes. El café y el aguardiente, las galletas, el sancocho o el tapao, están presentes permanentemente. Los cantos que se hacen en este tipo de velorios se conocen como Alabaos. Estos son cantos entonados a capella, sumamente tristes, muchas veces tomados de la antigua poesía popular hispánica y que remiten en parte al estilo de los cantos gregorianos (Córdoba, 1998).[23]

Otros Contextos

En el Pacifico sur, existen otros contextos sociales cotidianos en los que se suele (o solía) hacer música. Uno de los más nombrados se conoce como Canto de Boga, que es un canto que interpretan las mujeres mientras van remando en el potrillo o canoa, por lo cual se interpreta a capella. Hoy en día, esta práctica está prácticamente desaparecida en su contexto original, y en la actualidad sólo se escuchan Cantos de Boga de manera ocasional en tarimas de conciertos o concursos. Desafortunadamente, son muy pocos los Cantos de Boga que se han registrado en grabación[24]. Según la cantadora Benigna Solís (conversación personal, 2007) eran cantos que, ante la ausencia de radios en la región, servían para

[22] Versiones de El Florón y la Muluta aparecen en el suplemento del tercer volumen del Atlas Lingüístico y Etnográfico de Colombia (ALEC), así como una descripción del juego El Florón. También se encuentra una versión -en conjunto de marimba- de El Florón en el disco Esto sí es verdás, del Grupo Gualajo. Según Rogerio Velásquez (2000: 169) no se conoce un significado para el término muluta o buluca.

[23] Una descripción detallada de los velorios de niño y de adulto se encuentra en el libro Aluna (Triana, 1990: 136-139).

[24] Los únicos ejemplos de los que tenemos conocimiento son: Oí ve. Naidy, (2005, pista 7), Oí lando. Claudia Gómez (2004), otra versión del Oí Lando en Liliana Montes (2001), el mismo canto también aparece como Cantos de Bogas en el disco Colección música folklórica vol.1. (S.f.), y Panguito Lando en Colección música folklórica vol.1. (S.f.).

llevar noticias de un pueblo a otro. Según Birenbaum (2009) son mensajes de amor que las mujeres cantaban al pasar en su potrillo frente a los hombres, o simplemente para pasar el tiempo mientras bogaban[25].

Otros cantos que aparecen en la cotidianidad en el Pacífico sur son los Cantos de Cuna. Estos son los cantos utilizados para hacer dormir a los niños. Hay dos tipos de Cantos de Cuna: uno incluye textos de viejas baladas españolas, que parecen ser textos traídos de la tradición de romances (los romances se explican en detalle más); el otro, usa estrofas cortas y comparte tanto melodías y letras con algunos bundes (Birenbaum, 2009)[26].

Además de los Cantos de Boga y Cantos de Cuna, también se dan en el Pacífico sur algunos tipos de Cantos de Trabajo. Es frecuente que mientras se llevan a cabo labores como la minería o la agricultura, las personas canten para llevar el ritmo del trabajo. Sin embargo, parece no haber restricciones acerca de qué tipo de música cantar (Birenbaum, 2009). Sobre esta práctica es muy poca la información que aún se tiene, lo cual ameritaría realizar trabajos extensos de investigación.

Según las cantadoras Benigna y Lísida Solís, también en la región existe la tradición de los Cantos de Partería (conversación personal, 2008). Esta es también una tradición que valdría la pena investigar.

Sin duda, una de las manifestaciones que más llama la atención dentro del panorama musical del Pacífico sur colombiano es la conservación de romances: "una muestra de la poesía popular española de los siglos XIV y XV" (Prado, 1996: 205). Con ella, personajes populares en la España del renacimiento siguen vigentes en las mentes de los descendientes de esclavos, a cientos de kilómetros del Viejo Continente. Entre ellos aparecen Juan de Oliva, Carlo Magno, Galofe o el almirante Balan, y las hermosas Blanca, Flor y Filomena (Córdoba, 1998; Friedmann, 1992; Beutler, 1977; y Prado, 1996)[27]. Según Birenbaum (2009) los romances también se encuentran cantados, y es común que ocurra en los Chigualos.

[25] Los textos de los Cantos de Boga que conocemos corresponden más a la descripción dada por Birenbaum que a la versión de Benigna Solís.
[26] El único ejemplo de Cantos de Cuna que conocemos grabado está en el disco Colección de Música Folklórica, Vol. 1.
[27] Como referencia importante está el Atlas Lingüístico y Etnográfico de Colombia (ALEC), producido por el Instituto Caro y Cuervo. En las grabaciones de campo que se realizaron para este material, que todavía se pueden consultar en el Instituto, se encuentran bastantes ejemplos de estos romances, así como también de villancicos, décimas, alabaos, Arrullos, bundes, cantos de boga y currulaos.

Los alabaos, por su parte, no se interpretan exclusivamente en los velorios de adulto. Según Elizabeth Sinisterra (Encuentro de Investigadores en Músicas del Pacífico, Universidad del Valle 2007) también hay alabaos a los santos, y según Leonidas Valencia (Encuentro de Investigadores en Músicas del Pacífico, Universidad del Valle 2007), en el Chocó también hay alabaos que se cantan al trabajo[28].

Una manifestación semejante a los alabaos son las salves. Las salves son una especie de alabaos dedicados a la virgen María. También interpretados a capella, las salves al igual que los alabaos se distinguen por su sentido de lamento y dolor. Ambos géneros incluyen, según Darcio Antonio Córdoba (1998):

> un sinnúmero de vocablos, expresiones y hasta mensajes completos tomados de pasajes bíblicos relacionados con el nacimiento, pasión y muerte de Jesús, musicalizados y adaptados al repertorio de la funebria musical de nuestra zona de estudio. De este contexto no se escapan locuciones grecolatinas como Kirie Eleison [sic] y Réquiem aeterna Réquiem in pace.

3.2.2 Organología

Antes de abordar los géneros interpretados en la música del Pacifico sur, miraremos en detalle los instrumentos más utilizados. En este caso, la organología que mencionaremos se encuentra principalmente en los contextos del Arrullo y el Currulao, que son los contextos que utilizan más instrumentación, y que son musicalmente muy afines. En el Chigualo se suele cantar a capella o con acompañamiento de los instrumentos de percusión que mencionaremos aquí. Por otro lado, los alabaos que se cantan en los Velorios de Adultos se interpretan siempre a capella[29].

Como dijimos, la música de Arrullos y la música de Currulaos presentan una organología similar. Si bien no existe una organología definitiva y única que sea de "obligatorio cumplimiento" para interpretar estas músicas, en los últimos años se ha comenzado a estandarizar el formato de 2 bombos, 2 cununos, una voz solista (que puede ser masculina o femenina), 3 o 4 cantadoras (respondedoras) con guasás, y una marimba. Este formato es el que se encuentra en la mayoría de las grabaciones

[28] Ejemplos de Alabaos se encuentran en los discos Mamá U, Suplemento al tomo III del ALEC, Colección música folklórica vol.1. (LP2, lado A, pista 5), y en el Cancionero Noble de Colombia (disco 1, pista 61).

29 Existe otro formato instrumental conocido como chirimía. En el Pacífico sur, la chirimía es una banda compuesta por flautas traversas de madera (1 a 4), un bombo, un redoblante (llamado caja), y en algunos casos un guasá y un triángulo. Si bien parece ser que a mediados del siglo XX era común la presencia de este formato en la región, hoy en día está prácticamente desaparecido. La única chirimía que permanece activa es la Chirimía del Río Napi, formada solo por hombres adultos. El repertorio que interpreta esta chirimía es música tomada de otros contextos y adaptada a su formato, como corridos mexicanos, jugas de adoración, o pasillos (tomado de Birenbaum, 2009).

discográficas existentes, es el que más se utiliza cuando hay eventos culturales o conciertos (situación de tarima), y de manera más relevante es el formato que se exige en el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez en la modalidad de "música de marimba". Veamos cada uno de los instrumentos:

Bombos

Tambores cónicos de doble parche (en su versión tradicional uno de los parches es de cuero de venado y el otro es de cuero de tatabro). Se percuten con dos palos. Uno de ellos golpea la madera mientras que el otro, recubierto en su punta con una tela o espuma, golpea el cuero (de venado, tradicionalmente). Se dividen en dos tipos: bombo golpeador o macho, y bombo arrullador o hembra. El bombo golpeador es el más grande de los dos, por lo cual produce el sonido más grave. Sobre él reposa la mayor responsabilidad en la sensación del *groove* y la estabilidad rítmica de todo el grupo. El bombo arrullador es el más pequeño, por lo cual produce un sonido menos grave. Su función no es tan importante como la del golpeador, por lo cual es usual que se golpee menos fuerte y se escuche menos.

Cununos

Tambores cónicos de un solo parche (tradicionalmente de cuero de venado). Se ejecutan con la palma de las manos. Se dividen en dos tipos: cununo macho y cununo hembra. El cununo macho es el más grande de los dos y es el encargado de marcar un patrón rítmico constante que permite aclarar la sensación métrica. El cununo hembra es el más pequeño y sobre él recarga el papel de adornar e improvisar constantemente, para darle un poco de variación a la interpretación. Sin embargo, también es común encontrar agrupaciones en las que los dos cununos se intercambian la función de adornar e improvisar. Así, mientras un cununo marca la base el otro improvisa, y cuando éste deja de improvisar y pasa a tocar la base, es el otro cununo el que comienza a improvisar (en cualquier caso lo más importante es que en ningún momento los dos cununos improvisen a un mismo tiempo porque genera desacople rítmico).

Guasás

Especie de sonajeros. Son tubos de guadua rellenos con semillas de achira a los cuales se les atraviesan algunos listones para retrasar un poco el viaje de las semillas por el tubo, de manera semejante a como ocurre en un Palo de Agua. Esto genera un sonido menos percutido, menos definido. Este instrumento

es el que genera un sonido más brillante (agudo) en el conjunto. Además, ejecuta un ritmo constante que permite aclarar el tempo y la métrica. Este instrumento lo tocan las cantadoras, quienes lo sacuden mientras entonan los versos o coros.

Cantadoras

Se dividen en dos tipos: la "entonadora" y las "respondedoras". La entonadora es quien se encarga de cantar la línea melódica principal de la canción. Las respondedoras son las encargadas de llevar el coro. Para el caso de los currulaos, normalmente es un hombre quien asume la voz principal. En este caso se le llama "chureador" (este término se explica en detalle más adelante en la descripción de los géneros).

Marimba de chonta

Especie de xilófono. Comúnmente lleva entre 19 y 23 tablas hechas de diferentes palmas (chontaduro, gualte, pambil, etc.), y sus resonadores son de guadua. Aunque en los últimos años se han comenzado a construir con afinación diatónica o cromática temperada, tradicionalmente su afinación es diatónica (7 sonidos por octava) cercana a la afinación temperada, aunque con las segundas menores un poco grandes y las segundas mayores un poco pequeñas. Su función principal es marcar la armonía e imprimir más síncopas y variedad rítmica al conjunto. Su uso es indispensable en los currulaos o bambucos viejos, y opcional en los demás géneros. Se percute con unos mazos de madera, forrados en la punta con caucho vegetal para dar un sonido suave y redondo. Cada marimbero utiliza dos mazos (también llamados tacos), uno en cada mano.

En los currulaos la marimba la suelen interpretar dos personas. Uno de ellos toca el bordón, que es un patrón repetitivo en la parte grave de la marimba. A él se le conoce como bordonero. El otro marimbero toca la revuelta, que es un patrón más variado y que incluye algo de improvisación, ejecutado en la parte más aguda del instrumento. A éste se le conoce como tiplero. El uso del bordón es opcional, mientras que la revuelta es indispensable.

En este punto vale la pena llamar la atención sobre modificaciones organológicas observadas a raíz de la creciente popularización de la música de marimba. Tanto en Tumaco como en Esmeraldas (Ecuador) el formato tradicional es con un solo bombo (bombo golpeador) y puede tener no 2 sino 3 cununos, alternándose entre ellos la función de adornar e improvisar. Sin embargo, el formato aquí descrito es en

la actualidad el que se exige para participar en el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, ante lo cual los conjuntos participantes de Tumaco y de Esmeraldas modifican su organología. Estas variaciones son abordadas como un potencial problema de investigación en la sección 5.3.

3.2.3 Análisis de los géneros

Uno de los principales retos que surgen al estudiar la música del Pacífico sur colombiano es la cuestión de la definición y delimitación de los diferentes géneros que la conforman. Al principio, se pueden encontrar dos fuentes básicas de información: por un lado están los comentarios que aparecen en los compendios de folklor colombiano -como los trabajos de Guillermo Abadía Morales (1997), Javier Ocampo (1985) y Octavio Marulanda (1984), entre otros-, y por otro están los datos obtenidos a partir de conversaciones con los músicos tradicionales. En ambos casos, las informaciones obtenidas se limitan a dar un listado de nombres sin una descripción detallada. Dentro de esta lista aparecen normalmente los siguientes: patacoré, pango, berejú, currulao corona, currulao caramba, bambuco viejo, juga, torbellino, agualarga, aguabajo, bunde, caderona, juga grande, andarele, entre otros. Es un listado extenso que, en un comienzo, abruma por su diversidad y por la falta de marcadores característicos.

Sin embargo, al analizar la música de Arrullos y Currulaos, se puede concluir que algunos de estos nombres corresponden a canciones típicas del repertorio que se pueden agrupar dentro de un mismo género. Este es el caso, por ejemplo, del patacoré, pango y berejú, que por tener una estructura melódico-rítmica muy semejante, se pueden pensar más como pertenecientes al género currulao -también conocido como bambuco viejo- que como géneros en sí mismos. Si analizamos entonces estructuras rítmicas, armónicas y melódicas recurrentes y diferenciables, así como las posibles diferencias de organología, letras y función social, podemos decir que los géneros más representativos de la música del Pacífico sur colombiano son: currulao, juga, torbellino, bunde y rumba[30].

El pasillo y el andarele también son géneros claramente diferenciables. El pasillo (rítmicamente semejante al pasillo andino) tiene una presencia poco significativa tanto en los contextos locales (Arrullos y Currulaos), como en los festivales y en las producciones discográficas. Tal vez la única grabación de pasillo en conjunto de marimba que se conozca es el tema Baila Juana, que se encuentra

[30] Al género rumba, también a veces se le conoce como rumba timbiquireña o como son guapireño.

en uno de los trabajos del grupo La Experiencia, y otra versión que aparece en el disco Pura Chonta, del grupo Bahía Trío. El andarele, por su parte, aunque es de conocimiento común en la zona del Pacífico sur colombiano, es un género que proviene de la región ecuatoriana de Esmeraldas, y que representa más a la música de marimba en Ecuador que en Colombia.

Sobre la juga grande vale la pena hacer aquí una aclaración: musicalmente corresponde casi exactamente con el género conocido en Ecuador como el agualarga, y es tal vez, junto con el andarele, el género más representativo en ese país. En contraste, en Colombia es muy poco conocido.

Por su parte, el género conocido como rumba es el de más reciente aparición en la música del Pacífico sur colombiano. Muestra una clara influencia de la salsa, y es uno de los géneros preferidos por las nuevas generaciones. Es importante tener presente este género en este documento para no limitarnos a dar la visión que de la música de Arrullos y Currulaos tienen los viejos maestros y cantadoras, y también para hacer palpable el carácter inevitablemente dinámico que tienen las músicas tradicionales. Además, es interesante para comprender las diferentes formas en que las nuevas generaciones se apropian de estas músicas tradicionales.

En la música de Arrullos y Currulaos son tres los géneros más representativos: juga, currulao y bunde. Esto, en cuanto a la cantidad de repertorio que presentan, y en cuanto a que son, por mucho, los que con más frecuencia se interpretan en los contextos locales, en los festivales y conciertos, y en las producciones discográficas. Otros géneros tradicionales son: el torbellino, la juga grande y la rumba (también el andarele principalmente en Ecuador), aunque estos géneros son menos importantes porque presentan muy poco repertorio y se interpretan con poca frecuencia.

A continuación, daremos una descripción musical básica de cada uno de los géneros mencionados.

Currulao

El currulao –también conocido como bambuco viejo- está en compás de 6/8 y tiene una base rítmica común a la juga, la juga grande y el torbellino. Son tres sus particularidades más notorias:

- El cambio armónico es de un compás de tónica y un compás de dominante, en una secuencia que se repite sin variación alguna;

- El uso de la marimba es indispensable. Normalmente la interpreta una sola persona ejecutando el acompañamiento principal, que se conoce como tiple o requinta.
- En algunas ocasiones también participa una segunda persona tocando el registro bajo de la marimba haciendo unos patrones característicos, más sencillos y repetitivos, conocidos como bordones.[31]

Comienza con una introducción de la marimba, a la cual le sigue un tipo de canto muy particular de la voz principal (generalmente masculina) que, haciendo unas inflexiones características, se conoce como "glosa" o "chureo". Luego de presentar 3 o 4 glosas (aunque en ocasiones cantan más), la canción pasa a una sección responsorial entre la voz solista y las respondedoras.

En la mayoría de las fuentes bibliográficas en las que se mencionan los géneros de la música del Pacífico sur colombiano (como son los libros ya mencionados de Octavio Marulanda, Javier Ocampo, Abadía Morales, entre muchos otros), es común encontrar una confusión respecto a unos nombres de canciones, que generalmente aparecen como nombres de géneros. Es el caso específico del Patacoré, Pango y Berejú, tres currulaos tradicionales que no son géneros en sí mismos, sino simplemente currulaos muy difundidos. Estos tres currulaos se reconocen principalmente porque al llegar a la sección responsorial utilizan las palabras Patacoré, Pango o Berejú, respectivamente, en los coros. En otras palabras, un Patacoré es un currulao que al llegar al coro dice "el Patacoré", un Pango es un currulao que al llegar al coro dice "Pango", y un Berejú es un currulao que al llegar al coro dice "Berejú".

Juga

La juga es sin duda el género que más se canta y que más repertorio tiene en la música del Pacífico sur colombiano. Como se ha mencionado, se cantan jugas tanto en el contexto del Arrullo como en el Currulao, y su base rítmica es en esencia la misma del currulao, el torbellino y la juga grande.

[31] Si bien en diversas fuentes aparece mencionado que el currulao lo interpretan dos marimberos (bordón y requinta), en la práctica parece ser que es más común tocar sin bordón. Por ejemplo, analizando las finales de los 10 primeros festivales Petronio Álvarez, de los 30 grupos participantes en modalidad Conjunto de Marimba (3 agrupaciones por año) únicamente 6 interpretaron bordón en sus currulaos. El mismo maestro Gualajo sostiene que prefiere tocar sin bordón, tal como se puede escuchar en los discos que grabó con Naidy. Sin embargo, en muchas producciones discográficas (Socavón, Grupo Gualajo, entre otras), se puede escuchar bordones en muchas canciones, no sólo en currulaos sino también en bundes y jugas. Esto es simplemente una decisión de producción en estudio de grabación, que parece no corresponder con las prácticas locales.

La particularidad más notoria de las jugas es que la secuencia armónica es en la mayoría de los casos de 2 compases de tónica y 2 de dominante (o viceversa), o en algunos pocos casos de 3 y 3, o de 4 y 4. Esto implica que si una canción con base rítmica en 6/8 comienza con una secuencia armónica de 2 compases de tónica y 2 de dominante -o 3 y 3 o 4 y 4 en casos aislados- es seguro que se trata de una juga, sin necesidad de reparar en más características.[32]

Bunde

El bunde es tal vez el género más fácil de identificar. Su compás binario de subdivisión binaria (2/4, 4/4 o 2/2) y su tempo lento y carácter infantil lo hacen muy simple de reconocer. El bunde más conocido, sin duda, es el Velo qué bonito, o Bunde a San Antonio.

Torbellino

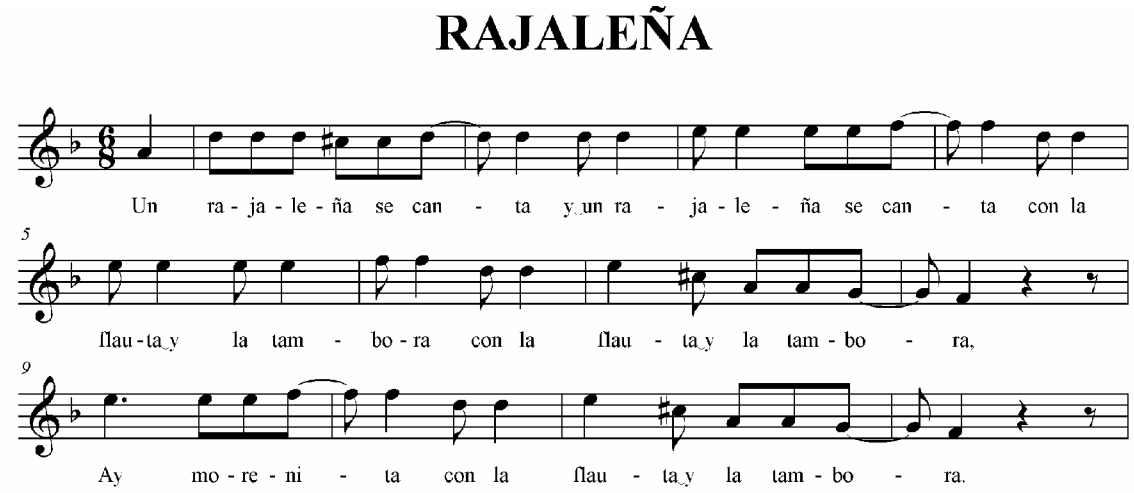
Una vez estudiamos el currulao, la juga y el bunde, que son los tres géneros principales en la música de Arrullos y Currulaos, comenzamos con el torbellino a analizar las particularidades de los que podríamos llamar algo así como los "géneros menores" (torbellino, rumba y juga grande); esto es, los géneros que presentan un repertorio muy reducido y se interpretan poco, pero que no obstante son también tradicionales.

El torbellino es un género secular, por lo cual se da en el contexto del Currulao. En compás de 6/8, su base rítmica es la misma de la juga y el currulao. La particularidad del torbellino es que es una adaptación del género andino Rajaleña[33]; en otras palabras, es un Rajaleña tocado y cantado con los instrumentos y el sentir del Pacífico sur. Miremos esto en más detalle, con un ejemplo de Rajaleña[34]:

[32] Existe también un caso particular de canciones que presentan la misma base rítmica de las jugas y currulaos, que no tienen Entradas de marimba, "chureos" ni "glosas", pero que presentan un cambio de armonía cada compás. A este tipo de canciones se les suele llamar "juga bambuqueada". Es decir, de alguna manera están a mitad de camino entre la juga y el currulao (o bambuco viejo, lo cual explica el nombre). Si bien son muy pocas las canciones que presentan estas características, entre ellas cabe destacar La Marea (Socavón, 2002) y el Caramba (Marimba Esmeraldeña, S.f.), una canción muy popular en Ecuador.

33 El Rajaleña es un tipo de bambuco andino típico de los departamentos del Huila y Tolima. Se caracteriza porque tiene un tipo melódico distintivo sobre el cual se improvisan versos. Esto hace al Rajaleña un género para trovar, para generar disputas improvisativas como ocurre en el contrapunteo llanero o en la piqueria en la música de acordeón.

[34] Este ejemplo de Rajaleña es tomado del disco que acompaña el libro Music in Latin American Culture: regional traditions (Schechter, 1999: pista 40).



Comparemos esta melodía con el torbellino La Brujería del Bum, interpretado por Buscajá (2001):

Si escuchamos estas melodías nos damos cuenta que son muy similares. Según Andrés Rosa (1990), a las diferentes variaciones melódicas con que se canta un rajaleña se le conoce como formas de “tunar”. Es decir, cada músico “tuna” el rajaleña a su manera. En ese sentido, el torbellino en el Pacífico sur es una manera de “tunar”, se podría decir incluso que es la manera negra o afropacífica de “tunar” el rajaleña (Ochoa, 2006). Si bien la melodía del rajaleña se usa para improvisar coplas, en el caso del torbellino no se suele improvisar sino que se tienen ya unas letras tradicionales. La más conocida de todas menciona repetidamente el término torbellino, lo cual le da el nombre al género.

Rumba

La rumba es el género de más reciente aparición. Musicalmente es fácil de reconocer porque es una reinterpretación de la salsa en el formato y el estilo de la música del Pacífico sur. En compás binario de subdivisión binaria (2/2 o 4/4), en la rumba los cununos tienden a imitar el patrón de las congas en la salsa, los bombos marcan los acentos del bajo, los guasás cumplen la función del güiro o las maracas, la marimba imita los tumbaos del piano, y las melodías de las voces son semejantes a las del son cubano o la salsa tradicional.

La rumba más conocida de todas (y tal vez la primera en haber sido grabada) es Memoria de Justino, publicada en el disco En Memoria a Nuestros Ancestros del grupo Socavón en el año 2002. Esta rumba es de la autoría de la reconocida cantadora y compositora Inés Granja Herrera, una de las grandes cantadoras timbiquireñas, reconocida por su participación en el primer disco del grupo Socavón, y por ser integrante del grupo Canalón. Esta rumba en particular se ha convertido en uno de los "clásicos" de la música del Pacífico sur.

Otras rumbas que se encuentran grabadas son: La Marimba de Socavón (Socavón, 2005), Botella vasito (Gualajo, 2008), otra versión de Los Zapatos (Gualajo, 2008), y la rumba instrumental Rumba Chonta (Bahía trío, 2005).

Juga Grande (o Agualarga)

La juga grande es el mismo género al que en la provincia de Esmeraldas se le conoce como Agualarga. En Esmeraldas es uno de los géneros más representativos de la "música de marimba", mientras que en el Pacífico sur colombiano, hasta donde esta investigación ha podido constatar, sólo lo interpretan Gualajo y sus hermanos, especialmente don Genaro Torres, también gran marimbero y cantante.
En compás de 6/8, la base rítmica de la juga grande es la misma de la juga, el currulao y el torbellino.
Son dos las particularidades de este género:

- Todo su repertorio presenta una misma melodía (o variaciones de ella)
- Esa melodía, al igual que el acompañamiento de la marimba, está construida sobre una escala pentatónica.

3.2.4 Variaciones regionales en el Pacífico colombiano y el ecuatoriano

La región colombiana

Teniendo en cuenta la enorme extensión que representa el Pacífico sur colombiano –el cual abarca la zona costera de 3 departamentos-, y las dificultades de transporte que hay en su interior, sería lógico pensar que la cultura musical de la región fuera heterogénea. Sin embargo, las músicas que presentamos son la práctica musical dominante, las cuales, aunque presentan algunas modificaciones micro-regionales, en términos generales se interpretan con un alto grado de homogeneidad. Esta relativa homogeneidad en su interpretación resulta sorprendente si se la compara, por ejemplo, con una región como la costa Atlántica colombiana en la que, teniendo una mucho mayor facilidad de transporte interno (y externo), se encuentran muchas y muy diversas manifestaciones musicales (música de gaita, de flauta de millo, de bandas pelayeras y de acordeón, bullerengues, tamboras, son de sexteto, etc.).

Para llegar a conocer en detalle las diferencias de interpretación en cada poblado en el Pacífico sur se hace necesario llevar a cabo investigaciones profundas que involucren extenso trabajo de campo (esto se discute de forma más amplia en la sección 5.1.). Sin embargo, hay dos diferencias que se aprecian fácilmente entre la manera de interpretar esta música en Tumaco (y también en Esmeraldas) y como la tocan en las poblaciones más al norte como Guapi y Timbiquí.

La primera diferencia es que en Tumaco no se utiliza el bombo arrullador. Allí, normalmente se toca con un solo bombo y tres o cuatro cununos, y en los casos en que utilizan dos bombos ambos hacen las veces de golpeador y ninguno toma el patrón del arrullador. Esta diferencia es relevante porque subraya la importancia del bombo golpeador para la solidez y estabilidad rítmica (sentido del *groove*), y relativiza la importancia del bombo arrullador.

La segunda diferencia es que en Tumaco se toca a mayor velocidad que en los municipios más al norte. En otras palabras, los músicos locales suelen decir que hacia Tumaco la música se acelera, y alejándose de Tumaco en sentido norte la música es más pausada, más cadenciosa.

En cuanto a repertorio, en Tumaco es más común escuchar la canción El Patacoré que en las poblaciones más al norte. Tal vez por este motivo es que muchos músicos manifiestan que El Patacoré es más rápido, y es simplemente porque hacia Tumaco todo se canta a mayor velocidad.

El estilo ecuatoriano

Aunque este documento hace énfasis en la región del Pacífico sur colombiano, es importante tener en cuenta que esta región está relacionada culturalmente con el noroccidente ecuatoriano, región que abarca la Provincia de Esmeraldas. Por esto, incluimos aquí alguna información básica acerca de la música afroesmeraldeña, advirtiendo que es mucha la investigación que falta por hacer para entender el caso ecuatoriano, y para comprender mejor las relaciones culturales (no sólo musicales) que hay entre Esmeraldas y el suroccidente colombiano.

Lo que más llama la atención cuando uno se acerca a esta manifestación musical en Ecuador es que allí esta música tiene mucho menos impacto, difusión y sentido de pertenencia si se le compara con lo que ocurre en el Pacífico sur colombiano. Esto se evidencia en la reducida cantidad de músicos que la interpretan, la poca importancia que tiene en el marco del Festival de Música y Danza Afro que se desarrolla cada año en la ciudad de Esmeraldas, en las pocas grabaciones que se encuentran disponibles en el mercado, y, sobre todo, en el escaso repertorio que se maneja.

En cuanto a los contextos, Ritter (1998) plantea que en Esmeraldas ya desaparecieron los Arrullos. Mas aun, sugiere que la música tradicional prácticamente desapareció hace más o menos dos décadas, y que su reaparición a mediados de los 90 se da a partir de una política de reivindicación cultural de las comunidades negras. Por este motivo, desde entonces se interpreta principalmente en eventos culturales, presentaciones en los hoteles para atraer el turismo, y en conciertos para promover campañas políticas. Al igual que ocurre en Colombia, en estos contextos no religiosos siempre se incluye la marimba, independientemente del género que se toque.

En Ecuador es especialmente notorio el no pensar esta música a partir de géneros sino a partir de canciones. Cuando a los músicos (y ha aparecido también así en los textos) se les pregunta qué música tocan, suelen mencionar canciones como si fueran géneros en sí mismas (algo semejante a lo que ocurre con el Patacoré, Pango y Berejú). Los nombres más recurrentes son: caderona, fabriciano, caramba, andarele, agualarga, torbellino, entre otros.

4 ESTADO DEL ARTE

Este capítulo hace un recuento, lo más exhaustivo posible, de los distintos estudios que se han emprendido en la región del Pacífico sur colombiano y que pueden dar pistas sobre el complejo social y geográfico donde surgen las músicas tradicionales afrodescendientes. Al principio se presentan algunos antecedentes generales de investigación; conviene aclarar que algunos trabajos que no se relacionan aquí ya fueron referenciados en la sección 3.1. y constituyen un significativo aporte a la comprensión del panorama social de la región. En el segundo apartado nos enfocamos en los estudios sobre músicas tradicionales.

4.1 AFRODESCENDIENTES EN EL PACÍFICO SUR: ALGUNOS ANTECEDENTES DE INVESTIGACIÓN

Al realizar una mirada retrospectiva sobre los documentos escritos acerca del Pacífico colombiano, o que hacen referencia a él así sea de manera indirecta, podemos encontrar una variada gama de textos y autores que han dado cuenta de aspectos tan disímiles como su geografía e historia, asuntos relativos a las minas de oro, informes sobre la labor de la iglesia, estudios generales, sobre el folclor o reflexiones de índole política, entre otros. Estos documentos pueden encontrase desde épocas muy tempranas, pudiendo haber sido escritos los primeros en los comienzos del siglo XIX.

Algunos de estos escritos han jugado un papel importante en los posteriores estudios sobre la región; tal es el caso del estudio del sacerdote Bernardo Merizalde (1921), escrito a principios del siglo XX, o los escritos del intelectual y político guapireño Sofonías Yacup, publicados en 1932. No obstante, es desde la década de los cincuenta, cuando se consolida desde la academia la pregunta por los “grupos negros” o “afrocolombianos” en el país; a partir de allí, el Pacífico ha ocupado un lugar central en las investigaciones antropológicas y de otras disciplinas sobre estas poblaciones. Algo que podemos corroborar al comparar cuantitativamente el volumen de libros y artículos publicados o las tesis de grado realizadas sobre las poblaciones negras o afrodescendientes.

Un análisis de las investigaciones referidas particularmente a poblaciones afrodescendientes del Pacífico sur, nos permite distinguir ciertas temáticas en las que confluyen distintas preguntas, orientaciones teóricas y estrategias metodológicas; sin embargo, estos núcleos han sido desarrollados desigualmente. Lo “histórico” se configura como una de las vertientes, explorada tanto por

antropólogos como por historiadores en diferentes sentidos. El sistema esclavista, el poblamiento y los orígenes de los esclavizados africanos son los núcleos a partir de los cuales se han construido la mayoría de problemas de investigación que se inscriben en esta línea.

Las “etnografías” de determinados “grupos negros” o “afrocolombianos”, espacialmente y temporalmente circunscritos como unidad de análisis del etnógrafo, constituyen otra vertiente temática. Estos trabajos se diferencian de aquellos que recurren a la etnografía como metodología para la elaboración de una pregunta de investigación.

Lo “económico” define otra vertiente temática en la investigación de la antropología y otras disciplinas afines. Alrededor de ella se han producido sin lugar a dudas el mayor número de trabajos; es difícil, incluso, encontrar una investigación sobre los “grupos negros” o “afrocolombianos” en el Pacífico que no se refiera a algún aspecto “económico”, así sea marginalmente.

Las formas y prácticas religiosas ha sido otra de las vertientes temáticas en la cual se definen distintos núcleos o de las líneas de investigación. Los rituales y representaciones sobre la muerte y las fiestas religiosas son los aspectos más trabajados. Algunos estudios se refieren a una “comunidad local” —Tumaco, Timbiquí— otros al Pacífico en general. Además, en las investigaciones etnográficas por lo general se destina un aparte que describe estos aspectos de las formas y prácticas religiosas.

La “tradición oral” puede considerarse otra vertiente temática. En ella se han registrado décimas, alabados y relatos mitológicos en el contexto de estudios que tienen por problema de investigación otro diferente a la “tradición oral”. Desde la antropología, la lingüística y la literatura se han realizado algunas investigaciones específicas sobre esta temática para el caso de Iscuandé y la costa caucana.

Para la década de los noventa se evidencia una tendencia a efectuar investigaciones sobre relaciones interétnicas, identidad-etnicidad y territorialidad con motivo del cambio constitucional de 1991 y la promulgación de la Ley 70 de 1993. Casi todos los estudios centrados en alguna “comunidad local”, una cuenca, o “subregión” determinada, mientras que el “Pacífico” generalmente no aparece desde la antropología como unidad de análisis. En la década del dos mil, se produce una disminución notoria de las investigaciones sobre el Pacífico desde la academia; posiblemente las condiciones impuestas por el conflicto armado han contribuido a ello.

A pesar de los significativos avances, todavía son muchos los temas y problemáticas escasamente abordados o todavía sin abordar. El fortalecimiento de la investigación en sus diversas líneas temáticas, podría constituir un aporte significativo para la comprensión de las dinámicas históricas y problemáticas actuales de la región y sus gentes. Uno de los retos hacia el futuro, es el de deconstruir ciertas lecturas simplistas, "ruralizadas" e incluso "indianizadas" de los modelos y fenómenos culturales manifiestamente heterogéneos de estas poblaciones; así mismo, se hace necesario profundizar en los efectos del conflicto armado en la reconfiguración de las dinámicas culturales de la región; entre tantos otros temas pertinentes y aun pendientes.

4.1.1 Pioneros en la investigación sobre el Pacífico sur

Resulta bastante difícil dar cuenta de la totalidad de investigaciones y publicaciones referidas al Pacífico sur realizadas hasta el presente; no obstante, es indudable que algunos de los trabajos realizados en la región han jugado un papel nodal entre quienes han centrado sus intereses en las poblaciones negras asentadas allí. Entre ellos tenemos un conjunto de trabajos realizados en la segunda mitad del siglo XX, por un pequeño grupo de investigadores que 'abrieron' el campo de los estudios sobre poblaciones negras/afrocolombianas en el Pacífico y en el país. Nos centraremos en algunos de aquellos producidos hasta la década de los noventa, en tanto constituyen un aporte sustancial a la comprensión de la región, así como a este campo de estudios en el país.[35] Un ejercicio más detallado, debería dar cuenta de un importante número de trabajos realizados con posterioridad y que abarcan nuevas problemáticas, así como novedosas perspectivas teóricas y metodológicas que, seguramente, marcaran el rumbo de las investigaciones por venir; no obstante, también es cierto, que el número de investigaciones y publicaciones acerca de esta región ha disminuido notablemente en los últimos años debido a diversos factores.

Por ahora, baste insistir que esta presentación corresponde a algunos de los estudios que han logrado constituirse en referentes 'obligados' a los estudiosos de la región, más su pretensión no es la de ser exhaustiva. Su carácter es, más bien, indicativo.

[35] Una compilación bibliográfica publicada recientemente (Restrepo y Rojas 2008), contiene un listado bastante completo de los documentos escritos en el campo hasta la fecha; no obstante, algunos temas aun deben ser objeto de una mayor atención (músicas tradicionales sería uno de ellos).

La investigación de Price en Tumaco, concretamente en el barrio Panamá, efectuada en la primera mitad de la década del cincuenta, da origen al tratamiento antropológico de los "grupos negros" o "afrocolombianos" en el Pacífico colombiano.[36] Price configura como problema de investigación las diferencias en el proceso de "aculturación" en dos "comunidades" centrándose en aspectos religiosos, concretamente en las relaciones establecidas con los santos y los muertos. Su trabajo se enmarca conceptualmente en la orientación teórica "afroamericanista", analizando cómo el "grado de retención" de "rasgos africanos" en el "fenómeno religioso" de las dos "comunidades negras" se encuentra condicionado por las variaciones regionales de "contacto" o "aculturación". El Manzanillo cerca a Cartagena y el barrio Panamá en Tumaco fueron las "comunidades" que empleó Price como unidad de observación en la elaboración de su tesis doctoral.

El texto de Robert West de 1957 *The Pacific lowlands of Colombia* se puede considerar la primera investigación que aborda el poblamiento como una de las preguntas centrales de su investigación.[37] Aunque la formación de West fue la geografía y su unidad de análisis no es precisamente la "población negra", su investigación se consolida como un referente bibliográfico en los posteriores estudios sobre los "grupos negros" o "afrocolombianos" en el "Pacífico". Casi se puede afirmar que no existen trabajos efectuados en las décadas del sesenta y setenta dentro de la antropología que no recurran de manera significativa a los "datos" aportados por West con respecto a lo histórico e, incluso, a "lo etnográfico", específicamente en lo concerniente a las prácticas económicas. Las preguntas de orden histórico que configuran la investigación de West se circunscriben a la demografía histórica, particularmente a aspectos como la "composición racial" donde la "población negra" domina cuantitativamente el panorama y a los procesos de poblamiento del Pacífico (1957:82-112). El énfasis de West se centra en los procesos históricos de movilidad geográfica característicos del "Pacífico" en el siglo XIX y principios del XX. En este sentido se puede considerar como pionero en una serie de investigaciones sobre la historia del poblamiento de la región.

Aunque su énfasis no fue el Pacífico sur, Rogerio Velásquez es el primer antropólogo originario del Pacífico que desarrolla su investigación en la región. Desde los años cincuenta, sus preocupaciones teóricas implican tanto aspectos históricos, como asuntos relacionados con la tradición oral de los "grupos negros" o, en sus términos, de la "raza negra" para el caso del Chocó. En 1957 publicó en la Revista Colombiana de Antropología la investigación "La medicina popular en la Costa colombiana del

[36] Price, Richard (1955). *Saints and spirits: a study of diferencial aculturation in Colombia Negro communities*.
[37] Existe traducción al castellano: West (2000). *Las tierras bajas del Pacífico colombiano*. Bogotá: ICANH.

Pacífico"; el trabajo fue efectuado en 1955 en los municipios del Tumaco y Nuquí, mientras era investigador del Instituto Colombiano de Antropología. Desde la categoría de "medicina popular" analiza las prácticas y "creencias" que los "campesinos de raza negra" poseen y conservan como estrategias curativas ante la ausencia de los "servicios médicos científicos".

En 1967 aparece publicado en *América Indígena* un artículo de Norman Whitten titulado: "Música y relaciones sociales en las tierras bajas colombianas y ecuatorianas del Pacífico: estudio sobre microevolución sociocultural". El problema de investigación se refiere a "[...] la relación que hay entre aspectos de la cultura expresivos y pragmáticos, tales como se ven en el contexto del cambio" (1967:636). Es en este sentido que "los contextos musicales", en tanto "aspectos de la cultura expresivos", adquieren relevancia en su articulación con las relaciones sociales. "Adaptación" y "adaptabilidad cultural" son las categorías que le permiten analizar a Whitten la lógica de los cambios en los contextos musicales en tanto refuerzos y reflejos simbólicos de unas relaciones sociales cambiantes en su adaptabilidad a las fluctuaciones de una economía monetaria regida por la "sociedad mayor". De la misma manera, la "microevolución cultural" es entendida desde el enfoque de la "adaptación cultural". Este enfoque conceptual va a configurarse como una alternativa teórico-metodológica frente a los análisis "afroamericanistas" del "cambio cultural" de la escuela culturalista norteamericana de los años treinta.

La investigación de Whitten fue realizada durante varios periodos en terreno, entre los años 1961 y 1963 en el Ecuador, y durante 1964 y 1965 en Colombia. Whitten recurrió a la metodología etnográfica basándose en la observación participante (1967:635). Su pregunta de investigación se circunscribe metodológicamente a la población que denomina "los negros de clase baja"; mientras que espacialmente rompe con las divisiones políticas entre Colombia y Ecuador abarcando en su análisis "las tierras bajas colombianas y ecuatorianas del Pacífico".

A fines de la década del sesenta se inició una investigación que, sin lugar a dudas, ha tenido algunas de las mayores implicaciones en la construcción del discurso antropológico sobre el "negro en Colombia". En el 69 se publican los primeros resultados de dicha investigación adelantada en el río Güelmambí entre la antropóloga Nina S de Friedemann y Jorge Morales; que se inscriben en una preocupación por las formas económicas, de organización social y religiosas. Los investigadores publicaron sus artículos separadamente y, sin lugar a dudas, el trabajo de Nina S de Friedemann ha logrado mayor relevancia en el discurso antropológico no sólo por su posterior continuidad, sino también, por los postulados

elaborados en el mismo. Este primer artículo de Friedemann, fue titulado "Güelmambí: formas económicas y organización social".[38]

En 1974 Friedemann publica varios artículos que resultan de su investigación en Güelmambí.[39] El artículo titulado: "Minería del oro y descendencia: Güelmambí, Nariño" es elaborado alrededor de la pregunta por las estrategias de organización social y parental instrumentalizadas por los mineros del lugar. Esta organización social y parental es leída como "estrategias de adaptación social" a un "ambiente" entendido no sólo en términos de "variables ecológicas" sino también de una "variable humana" (1974:14). Este artículo ha sido paradigmático en la construcción antropológica de los "grupos negros" o "afrocolombianos" en el Pacífico: a él se recurre reiteradamente como referente conceptual para categorizar la organización social de otros "grupos negros" del Pacífico. Así mismo, la conceptualización elaborada por Friedemann, que clasifica estos grupos desde la categoría de "ramaje", elaborada por Fith para analizar los grupos de descendencia en Polinesia, es retomada por un amplio número de investigaciones posteriores.

En 1971 aparece publicado en la *Revista española de antropología americana* un artículo de Germán de Granda centrado en la pregunta por la procedencia de los esclavos del sur de la gobernación de Popayán (la zona del litoral Pacífico de los actuales departamentos de Cauca y Nariño) en el siglo XVIII. El trabajo de De Granda es uno de los pioneros en preguntarse de manera sistemática por la procedencia de los esclavizados llegados al Pacifico.[40] A partir de su formación de lingüista, recurre a los archivos para identificar los "gentilicios" atribuidos por los europeos para hacer no sólo una "sucinta identificación histórico-geográfica" de los mismos, sino también, de cuantificar el número de los individuos que pertenecen a cada uno de ellos (1971:388).

En la primera mitad de la década del setenta Norman Whitten escribe en inglés el resultado de su investigación durante varios años en el Pacífico ecuatoriano y colombiano: *Black frontersmen: Afro-*

[38] Un texto sobre el ámbito religioso fue publicado en el mismo año por la autora en la *Revista colombiana de folclor*: "Contextos religiosos en una área negra de Barbacoas (Nariño, Colombia)". Por su parte, dentro del mismo proyecto de investigación, Jorge Morales presenta un informe preliminar titulado: "Aspectos sociales de la comunidad en un área rural de Barbacoas (Nariño)" (1969:71).

[39] Los artículos fueron publicados en 1974 por la Universidad Nacional, bajo el titulo *Minería, descendencia y orfebrería artesanal. Litoral Pacífico*, y por la revista del Instituto colombiano de antropología: "Minería del oro y descendencia: Güelmambí, Nariño" y "Joyería barbacoana: artesanía en un complejo orfebre con supervivencias precolombinas."

[40] Thomas Price a mediados de los cincuenta ya había abordado el problema de los orígenes africanos de los esclavizados para el caso concreto de Tumaco apuntalándose en la investigación que Arboleda (1950) efectuó al respecto para la Nueva Granada.

hispanic culture of Ecuador and Colombia.[41] El enfoque conceptual a partir del cual elabora su problema de investigación, cuestiona la perspectiva teórico-metodológica desarrollada por los "afroamericanistas" fundados en la tradición culturalista norteamericana de primera mitad del siglo. De la misma manera que en su artículo del 67, Whitten parte de la premisa de entender el sistema cultural de los "pioneros negros" desde su "proceso de adaptación" al "ambiente" natural y de la economía política donde la "cultura negra" se inserta en su marginalidad. Perspectiva, denominada por él, "adaptación cultural" (Whitten, 1992: 2); con ello no pretende negar eventuales continuidades o "supervivencias" africanas en la "cultura negra" del litoral, sino que asume la prioridad y pertinencia teórica de su "adaptación" en la explicación de su lógica y estructura. En este sentido, el trabajo es una descripción y análisis de "la cultura negra" del litoral Pacífico ecuatoriano y sur colombiano en tanto "estrategia de adaptación" en un contexto ecológico y económico de frontera: de ahí la categoría de "pioneros negros".

En 1977, De Granda publica un libro titulado *Estudios sobre un área dialectal hispanoamericana de población negra: las tierras bajas occidentales de Colombia*, en el cual reúne diferentes investigaciones realizadas por el autor en el Pacífico colombiano a partir del estudio de los "fenómenos lingüísticos" y de "folclor oral" (De Granda, 1977:13). De esta manera ofrece, de un lado, el abordaje de variaciones dialectales y de vocabularios referidos a la minería o a la pesca, y, del otro, la transcripción y el análisis de romances, décimas o adivinanzas. Aunque la unidad de análisis del libro es "un área dialectal", la cual se superpone con el "Pacífico colombiano", la unidad de observación se circunscribe a determinadas localidades.[42]

Friedemann y Arocha publican en 1986 el libro: *De sol a sol: génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*. Aunque el titulo referencia a Colombia como su ámbito geográfico, el Pacífico ocupa un lugar central en términos del relato dedicado a los "grupos negros" actuales.[43] En el plano teórico, el libro cuestiona el "modelo difusionista" propuesto por el "afroamericanismo" de Herskovist (Friedemann y Arocha, 1986:36), y hace énfasis en el proceso creativo de los "africanos" en América en un espacio de discriminación y negación (Friedemann y Arocha, 1986:35). El Pacífico

[41] Una traducción al español fue efectuada en Ecuador en 1992 bajo el título de *Pioneros negros: la cultura afro-latinoamericana del Ecuador y Colombia*. Las citas corresponden a esta traducción.
[42] "Las localidades de las que poseo materiales atinentes al objeto de este estudio son las siguientes: Tumaco e Iscuandé (departamento de Nariño), San Juan de Micay o Menchegue (departamento del Cauca), Nóvita (departamento del Chocó), Coredó (municipio de Juradó, departamento del Chocó), Acandí (departamento del Chocó) y Turbo (departamento de Antioquia)." (De Granda, 1977:23).
[43] De cuatro capítulos, casi tres de ellos se refieren a diferentes aspectos de los "grupos negros" en el Pacífico colombiano.

aparece reflejado en el rostro de los mineros, pescadores y concheras; al igual que en las manifestaciones festivas, religiosas y musicales de sus mujeres y hombres en espacios sagrados y profanos.

A fines de la década del ochenta se publicó el libro de Nina S de Friedemann: *Criele, criele son. Del Pacífico negro: Arte, religión y cultura en el litoral Pacífico.* Friedemann define el propósito de los textos o "narrativas" que componen el libro como la reconstrucción de los "momentos culturales" donde la "obra artística" o un "objeto cotidiano artesanal tenga un protagonismo en la vida de las gentes del litoral Pacífico" (1989:46). La orientación teórica del texto se inscribe en la pregunta por la "permanencia" o "desaparición" de una "obra" o de una "artesanía" entre los grupos negros en el litoral Pacífico como consecuencia de los "procesos de adaptación, cambio, creación e innovación" enmarcados en "contextos históricos" y "socioculturales" (Friedemann, 1989:37).

En la década del noventa, Mario Diego Romero publicó una serie de artículos y un texto cuya problemática se inscribe en la línea de investigación sobre el poblamiento, más concretamente en la relación "poblamiento-organización social" durante el período colonial y republicano en la "región Centro-Sur del Pacífico colombiano" (1995:15). Romero se plantea como problema de investigación el "poblamiento negro en la costa Pacífica colombiana" durante el siglo XVIII, enfocándose explícitamente en su articulación con el surgimiento de "la organización social" de las actuales "poblaciones negras" a partir de aquellas "cuadrillas de esclavos" que fueron introducidas para la extracción del oro desde principios del siglo XVII (1991:9). En este sentido, su trabajo se centra en la cuadrilla de esclavizados que más allá de la "función" económica en la extracción del oro para la que el "amo" la constituyó, deviene en una dinámica de rechazo y convivencia con la esclavitud posibilitando no sólo unas específicas formas de apropiación espacial sino también de configuración de las relaciones parentales y sociales que en la actualidad "caracterizan" las "poblaciones negras" de esta "región" del Pacífico.

Su unidad de análisis se circunscribe espacialmente a lo que denomina la "región" centro-sur del Pacífico; la cual comprende el área Pacífica de los actuales departamentos del Valle del Cauca, Cauca, y Nariño. Temporalmente, el énfasis de Romero en el siglo XVIII aunque enmarca ese proceso de poblamiento y génesis de la "organización social" de las "poblaciones negras" desde principios del XVII hasta el XIX.

El urbanista Jaques Aprile-Gniset ha desarrollado, desde principios de los noventa, en colaboración con la arquitecta Gilma Mosquera, una serie de investigaciones históricas, particularmente en la línea del poblamiento o, más precisamente, desde las categorías propias del autor: "del proceso de colonización" (1992:249-250). El problema de investigación se define especialmente en la caracterización del "poblamiento-colonización" en el Pacífico colombiano entendido como un proceso de construcción de "hábitats" configurado por dimensiones espaciales, históricas y sociales que desde la categoría de "formación socio-espacial" son percibidas como una unidad en el análisis (1993:11). Temporalmente, se circunscribe al segundo "ciclo histórico" del poblamiento de "la vertiente del Pacífico colombiano": el ciclo "afroamericano".[44] En el orden espacial, su investigación aunque inicialmente circunscrita al Chocó (1990, 1992) se amplía a todo el Pacífico en los estudios posteriores (1993, 1995).

En 1995, Héctor Segura efectúa un informe titulado: *Coteje: religión, vida social y cultura en el río Timbiquí-Cauca*. El problema de investigación se centra en la descripción y explicación de unos aspectos del "mundo religioso" —la Semana Santa y la fiesta de los santos— en el contexto del "modo general de vida de la comunidad de Coteje". El informe describe en detalle las actividades productivas del los "afroamericanos" del Timbiquí, especialmente la minería, al igual que aspectos de la vida social como el proceso de socialización; para centrarse en la Semana Santa en Coteje y en la celebración de otras fiestas religiosas. La hipótesis de trabajo se refiere a la importancia histórica del "mundo religioso" en la "experiencia de las comunidades afroamericanas" dado que en éste se manifiesta el significado histórico y cultural de ellas, sus "conceptos éticos, políticos, religiosos, estéticos y económicos".

En 1996 se realizó en el Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia la tesis de grado titulada *Economía y simbolismo en el "Pacífico negro"*, que es el resultado de la investigación etnográfica realizada por Eduardo Restrepo en el Pacífico sur y una consulta intensiva de la literatura antropológica sobre los "grupos negros" en el Pacífico colombiano. Con el propósito de contrastar la hipótesis de la existencia de un modelo en el sistema de las prácticas y relaciones económicas en estos "grupos negros", se hace una lectura retrospectiva de los procesos de poblamiento y de la actual configuración territorial para presentar una descripción y caracterización de las diversas prácticas y

[44] "El segundo ciclo, que calificamos como afroamericano, se articula con la penetración hispánica, toma impulso en el siglo XVII y se fortalece en el siglo XVII; pero, con un marcado cambio de rumbo económico, adquiere su máxima expresión demográfica y territorial desde finales del Siglo XIX" (Aprile-Gniset, 1993:12).

relaciones económicas, construyendo un discurso a partir de "datos" retomados y puestos en relación con el universo de investigaciones efectuadas.

Para este mismo año se publican dos libros colectivos basados en investigaciones realizadas sobre el Pacífico sur. Uno de ellos, *Pacífico ¿desarrollo o diversidad? Estado, capital y movimientos sociales en el Pacífico colombiano*, bajo la coordinación de Arturo Escobar y Alvaro Pedrosa. El libro recoge parcialmente los resultados de una investigación realizada en los municipios de Guapi, Timbiquí y Tumaco en el año de 1993, en la que se busca generar una aproximación al proceso de resignificación del Pacífico colombiano que se hace evidente en los discursos producidos en el contexto de los procesos de apertura económica del país y su integración a la Cuenca del Pacífico, el cambio constitucional de 1991 y la Ley 70 de 1993, y la emergencia de los movimientos sociales en la región.

El otro, *Renacientes del Guandal. "Grupos negros" de los ríos Satinga y Sanquianga*, editado por Jorge Ignacio del Valle y Eduardo Restrepo, elabora una aproximación "a la filigrana histórica, económica y cultural de un área del Pacífico Sur colombiano". La investigación centra su trabajo de campo en los "grupos negros" de los ríos Satinga y Sanquianga con énfasis en la relaciones económicas y simbólicas de los *renacientes*, denominación local que se dan a sí mismo los habitantes del guandal. Además, el libro pretende enfrentar la "escandalosamente 'invisible'" realidad humana relacionada con la presencia de "grupos negros" y sus modalidades y relaciones económicas tradicionales, la especificidad de sus sistemas tecnológicos y la profunda imbricación entre los sistemas de parentesco y propiedad, con un sistema cultural y territorial, entre otros.

Al finalizar la década de los noventa, se publicó otro libro colectivo que resulta clave en los estudios sobre poblaciones negras del Pacífico sur, *Tumaco: haciendo ciudad. Historia, identidad y cultura*, editado por Michel Agier, Manuela Álvarez. Odile Hoffmann y Eduardo Restrepo (1999). El libro recoge parcialmente resultados de un proyecto de investigación realizado entre el IRD y la Universidad del Valle, que contó con la participación del ICANH. Las investigaciones cuyos resultados se recogen en el libro buscan dar cuenta, desde diferentes enfoques, de los procesos de formación de un espacio urbano y de emergencia de una cultura urbana en Tumaco, partiendo del análisis de los procesos históricos de configuración de la región, sus actores y los discursos y prácticas que orientan la configuración de dicho espacio urbano. Además, indaga por las dinámicas actuales de lo cultural, lo social y lo político, analizando sus trayectorias y tensiones contemporáneas.

Aunque, por limitaciones de espacio no se hará referencia a los estudios y publicaciones realizados en la década de dos mil, no es posible cerrar este apartado sin hacer mención a los trabajos del Oscar Almario,[45] cuyo trabajo como historiador es clave para comprender la configuración actual de esta región que hoy llamamos el Pacífico sur, así como de sus relaciones con las dinámicas políticas y administrativas con los centros de poder; tanto con los que en algún momento se ubicaron en la región del Pacífico, como de aquellos correspondientes al interior andino. Así mismo, el trabajo de Ulrich Oslender,[46] de reciente publicación, constituye un aporte novedoso para el estudio del movimiento social de comunidades negras en Colombia, en el que el autor analiza a los procesos de titulación colectiva de tierras que comenzaron con la Constitución de 1991 y la Ley 70 de 1993 y desarrolla algunos conceptos como el de "espacio acuático".

Otros trabajos individuales y colectivos se quedan aquí sin mencionar; no obstante, dada la novedad de los mismos, es más probable que ellos sean visibles a los investigadores contemporáneos que los pueden encontrar con mayor facilidad y por diversos medios.

4.2 REVISIÓN CRÍTICA DE BIBLIOGRAFÍA SOBRE MÚSICAS DE MARIMBA EN LA REGIÓN

En este apartado se presenta una recopilación, lo más exhaustiva posible, de la bibliografía relacionada de manera directa o indirecta con las músicas de marimba del Pacífico sur. Los distintos trabajos se han categorizado dentro de cinco grandes aéreas de indagación, que corresponden a las cinco líneas propuestas como derroteros para las acciones de investigación y acción a desarrollarse dentro de la Ruta de la Marimba en los años venideros (ver sección 5).

Al principio se hace un listado de las obras en orden alfabético, seguido por una interpretación crítica de los avances dentro de cada área. Como es de esperarse, y como podrá notar el lector, muchos de los estudios relacionados dentro de un área guardan profundas conexiones con los de las otras cuatro, algo que también se observará en las líneas de investigación propuestas.

[45] Almario, Oscar. 2003. *Los renacientes y su territorio. Ensayos sobre la etnicidad negra en el Pacífico Sur colombiano*. Y, 2005, *La invención del suroccidente colombiano*. (Tomo I. *Historiografía de la Gobernación de Popayán y el Gran Cauca, siglos XVIII y XIX*; Tomo II. *Independencia, etnicidad y Estado Nacional, 1780-1930*).
[46] Oslender, Ulrich. 2008. *Comunidades negras y espacio en el Pacífico colombiano*. Bogota: Icanh, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Universidad del Cauca

4.2.1 Caracterización de los sistemas de músicas de marimba

Bermúdez, Egberto. “Aguacerito Llové.” *Música tradicional y popular colombiana 9* (Bogotá: Procultura. S.A., 1986)

Birenbaum Quintero, Michael. “Notes.” *Arriba suena marimba, Currulao Marimba from Colombia by Grupo Naidy*, CD SFW 40514 (Washington: Smithsonian Folkways Records, 2005)

—. *The Musical Making of Race and Place in Colombia’s Black Pacific*. Tesis Doctoral, New York University, 2009

Cáceres, Abraham. "Preliminary Comments on the Marimba in the Americas". *Discourse in Ethnomusicology: Essays in Honor of George List* (Bloomington: Ethnomusicology Publications, 1978)

Colcultura. *Antología de la música popular y tradicional de Colombia*. CBS LP PTL-289-85 (Bogotá: Colcultura / Telecom, 1985)

—. *Colección música tradicional colombiana, Vol. 1 Litoral Pacífico*, LP PTS-290-85. (Bogotá: Colcultura / Telecom, 1988)

Echeverry, Ana María. *Semana Santa en Coteje*. Video 22m. [Aluna Series]. Colcultura. 1989

Flórez, Luis. *Atlas lingüístico-etnográfico de Colombia*. (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1981-3)

Franco, Juan Carlos & Paulina Donoso. *Marimba: Los tonos de la chonta*. (Quito: Gerencia de Protección Ambiental de Petroecuador / Audiovisuales Don Bosco / adb producciones / Instituto Científico de Cultural Indígenas, 2003)

Gómez, Alex. *Epifanía. Un reencuentro con África.* Video. 29m. Telepacífico, 1997

González Zambrano, Catalina. ”Música, identidad y muerte entre los grupos negros del Pacífico sur colombiano.” *Revista Universidad de Guadalajara* 27 (2003)

Gualajo (José Antonio Torres). *Taller de marimba del Pacífico*. CD inédito. s.f. [2004?]
IPC (Instituto Popular de Cultura), Rafael Arboleda, Octavio Marulanda, Juan B. Ocampo, Delia Zapata Olivella) and CEDEFIM (Luis Carlos Espinosa) Field Recordings. Guapi, Cauca, December 18, 1963-Jan. 7, 1964.

Knight, Roderic. "Vibrato-Octaves: Tunings and Modes of the Mande Balo and Kora." *Progress Reports in Ethnomusicology* 3:4 (1991)

Kubik, Gerhard. “African Tone-Systems: A Reassessment.” *Yearbook for Traditional Music*. 17 (1985)
Look, Anne Marie & Gloria Triana. *El retorno*. Video 25m. [Yuruparí Series] Colcultura. 1983

Martínez, Alejandro. 2005. Currulao: aspectos generales, patrones de ejecución y análisis musical. Tesis de Licenciatura en Música. Universidad del Valle, Facultad de Artes Integradas.

Marulanda, Octavio. *Folklore del Litoral Pacífico de Colombia*. (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1979)

Miñana Blasco, Carlos. "Afinación de las Marimbas en la Costa Pacífica colombiana: un ejemplo de la Memoria Interválica Africana en Colombia." Manuscrito inédito (1990). <www.humanas.unal.edu.co/colantropos/documentos/marimbas.pdf>

Ramírez, Fernando. *La generación del desmadre IV*. Video 14m. [Aluna Series]. Colcultura. 1989

Tascón, Héctor "Marimba." Manuscrito inédito.

Triana, Gloria. *Marimba de los Espíritus*. Video 25m. [Yuruparí Series]. Colcultura. 1989

Velásquez, Rogerio. "Instrumentos musicales del alto y bajo Chocó." *Revista Colombiana de Folclor* 2:6 (1961)

Waxer, Lise. "Colombia. 2. The Pacific Coastal Region." Grove Music Online. Oxford Music Online. 10 Dec. 2008 <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06137>

Whitten, Norman E., Jr. *Afro-Hispanic Music from Western Colombia and Ecuador*. LP disc. Ethnic Folkways Recordings FE 4376 (1967)

— & Aurelio C. Fuentes. "Baile Marimba! Negro Folk Music in Northwest Ecuador." Journal of the Folklore Institute! (1966)

Zapata Olivella, Delia. *Berejú*, s.f.

***

Hay una marcada escasez de trabajos académicos que aborden la música de marimba afropacífica como un sistema musical. Los que existen pueden categorizarse de la siguiente manera:

- Materiales audiovidiuales (Bermúdez 1986; Colcultura 1985, 1988; Echeverry 1989; Flórez 1981-3; Franco & Donoso 2003; Gómez 1997; IPC, *et al*. 1963-1964; Look & Triana 1983; Marulanda 1979; Ramírez 1989; Triana 1989; Whitten 1967; Zapata Olivella s.f., además de los varios CDs comercialmente disponibles);
- Discusiones organológicas (Bermúdez 1986; Birenbaum Quintero 2005, 2009; Franco & Donoso 2003; González 2003; Velásquez 1961; Waxer s.f.);
- Categorizaciones de género dentro del complejo musical del Pacífico Sur (Bermúdez 1986; Birenbaum Quintero 2005, 2009; Franco & Donoso 2003; González 2003; Marulanda 1979; Waxer s.f.; Whitten 1967; Whitten & Fuentes 1966);

- Discusiones de la marimba y la cuestión de su afinación (Birenbaum Quintero 2005, 2009; Franco & Donoso 2003; Knight 1991; Kubik 1985; Miñana 1990);
- Transcripciones y/o análisis musicales (Birenbaum Quintero 2005, 2009; Cáceres 1978; Tascón s.f.; Waxer s.f. [éste último incluye transcripciones adaptadas para la notación occidental de Cáceres 1978]).

De los materiales grabados, algunos son en audio (Bermúdez 1986; Colcultura 1985, 1988; Flórez 1981-3; Franco & Donoso 2003; Gualajo s.f.; IPC, *et al*. 1963-1964; Marulanda 1979; Whitten 1967; Zapata Olivella s.f.) y algunos tienen muestras más cortas en video (Echeverry 1989; Gómez 1997; IPC, *et al*. 1963-1964; Look & Triana 1983; Ramírez 1989; Triana 1989). Existe también un *corpus* de grabaciones comerciales hechas por grupos folklóricos, no incluidas en esta bibliografía, la mayoría de ellos participantes en el Festival Petronio Álvarez de Música del Pacífico, comenzando a partir de la presente década.

Un debate bastante especializado en los estudios de la música afropacífica gira alrededor de la temática de la afinación, con trabajos que se enfocan en la afinación de la marimba por encima de la del canto. El documento canónico en este sub-campo es Miñana 1990, el cual caracteriza la afinación de marimba como tendiendo a las octavas cortas, divididas en ocho partes relativamente iguales, aunque anota que las marimbas de fabricación reciente muchas veces tienden hacía cierto carácter diatónico. Tanto Miñana 1990 como Franco & Donoso 2003 incluyen datos inéditos de muestras de afinación de marimbas. Hemos incluido en la bibliografía a Knight 1991 y Kubik 1985, como artículos detallados sobre algunas afinaciones africanas que pueden haber influenciado a la afinación de la marimba colombiana. Birenbaum Quintero 2009 tiene algunas ideas sobre la cuestión, generalmente coincidiendo con los argumentos de Miñana. Hasta el momento, no ha aparecido evidencia empírica para resolver completamente la discusión.

En el campo del folklor, hay varios trabajos que enumeran los instrumentos constituyentes de los conjuntos típicos de la música tradicional del Pacífico Sur. Aparte de estos, que no son incluidos en la presente bibliografía, existen algunos trabajos que no parten de la folklorología (Bermúdez 1986; Birenbaum Quintero 2005, 2009; Franco & Donoso 2003; González 2003; Marulanda 1979; Velásquez 1961; Waxer s.f.). Generalmente, estos textos tienden a desconocer o minimizar algunos elementos que figuran en algunos de las grabaciones de campo arriba mencionadas – la falta de la marimba en las jugas, la ocasional presencia de la flauta, y el acompañamiento de la marimba con redoblante, por no

mencionar conjuntos como la chirimía de flautas o el conjunto de guitarras. Es difícil saber que tan excepcionales son estas divergencias de las versiones canónicas. Puede ser que son versiones arcaicas de los conjuntos actuales (como sugiere los relatos decimonónicos que mencionan la presencia de la guitarra o vihuela como acompañante a la marimba) y/o variaciones que identifican las versiones de los conjuntos musicales a nivel micro-regional. Dentro de los trabajos más recientes en esta línea está Birenbaum Quintero (2009), una investigación histórica de los estudios folklóricos y musicológicos en el Pacífico Sur, que busca explicar la hegemonía de las versiones guapireñas del conjunto de marimba por encima de sus manifestaciones en Nariño y Esmeraldas, donde suele encontrarse un sólo bombo y a veces más de dos cununos.

En relación con los textos organológicos se encuentran diversos trabajos que buscan caracterizar los distintos géneros musicales (Bermúdez 1986; Birenbaum Quintero 2005, 2009; Franco & Donoso 2003; González 2003; Marulanda 1979; Waxer s.f.; Whitten 1967; Whitten & Fuentes 1966). Aunque distinguen entre lo que se puede llamar los "macro-géneros" (*e.g.* música secular de marimba [currulao o bambuco], juga, bunde, alabado [incluyendo los salves] y canto de boga), generalmente no buscan diferenciar entre los varios sub-géneros o aires de las músicas de marimba (*e.g.* pango, patacoré, berejú, etc.). Las excepciones son Martínez 2005, Tascón s.f., Cáceres 1978 y Waxer s.f. (utilizando las transcripciones de Cáceres), los cuales ofrecen transcripciones, y Gualajo s.f. que incluye grabaciones en audio de varios aires de marimba. Cabe mencionar que aquí también existen variaciones estilísticas, de repertorio y de nomenclatura entre los distintos marimberos a nivel individual y micro-regional. Además de las transcripciones de marimba ya citadas, algunos de los materiales del IPC (1963-1964) incluyen transcripciones de melodías vocales de jugas y alabados, y Birenbaum Quintero 2009 transcribe melodías de jugas y alabados y algunos patrones rítmicos de juga, bunde, bambuco/currulao, el canto de manecillos del Río Yurumanguí, y el repertorio de currulaos de guitarra, aunque no los aires para marimba.

Además de su escasez, especialmente en los análisis netamente musicales, los trabajos musicológicos sobre las músicas de marimba acusan varios vacíos. Por ejemplo, con la excepción de los intentos en Birenbaum Quintero 2009 y Losonczy 2006 (tratándose con el Chocó más que al Sur), no existe un trabajo que pretenda unir la discusión de elementos musicales a una etno-teoría de la sonoridad, incluyendo los elementos que no aparecen en el sistema de notación musical occidental (por ejemplo, los elementos tímbricos) ni que traten de la relación del campo sonoro con las funciones rituales y socioculturales que las prácticas musicales tienen en su entorno tradicional. Además, como se ha

sugerido arriba, generalmente hay una tendencia hacía la homogeneización que a veces va en contra de las muestras musicales encontradas, tanto dentro de los materiales grabados como en los trabajos etnográficos. La tendencia es a formular reglas en las descripciones organológicas, en las caracterizaciones de géneros, en la decisión de cuales formatos y estilos musicales pertenecen al campo de lo tradicional, y hasta cierto punto en las hipótesis sobre los sistemas de afinación, que en su afán de englobar las prácticas musicales desde lo general muchas veces excluyen las excepciones y divergencias individuales y micro-regionales que también hacen parte del complejo músico-cultural del Pacífico Sur. El resultado es una coherencia interna en las descripciones que no siempre caracteriza la variedad de las prácticas que se pretenden describir.

4.2.2 Procesos de pedagogía musical y sostenibilidad de los sistemas de músicas de marimba

Por la relación entre los dos campos, y la escasez de trabajos académicos sobre estas temáticas, hemos combinado la segunda y la cuarta línea sobre procesos de pedagogía y sostenibilidad de las músicas de marimba.

Agier, Michel. “From Local Legends into Globalized Identities: The Devil, the Priest and the Musician in Tumaco.” *Journal of Latin American Anthropology*. 7:2 (2002)

Almario, Oscar. “Dinámica y consecuencias del conflicto armado colombiano en el Pacífico: limpieza étnica y desterritorialización de afrocolombianos e indígenas y ‘multiculturalismo de Estado e indolencia nacional.” *Conflicto e (in)visibilidad. Retos de los estudios de la gente negra en Colombia*, ed. Eduardo Restrepo and Axel Rojas. (Cali: Editorial Universidad del Cauca, 2004)

Aristizábal, Margarita. 2002. El festival del Currulao en Tumaco: Dinámicas culturales y construcción de identidad étnica en el litoral pacífico colombiano. Tésis de maestría, Facultad de Comunicación, Universidad del Valle. <www.idymov.com/documents/Documento_idymov3.pdf>

Birenbaum Quintero, Michael. *The Musical Making of Race and Place in Colombia’s Black Pacific*. Tesis Doctoral, New York University, 2009

Escobar, Arturo. "Cultural Politics and Biological Diversity: State, Capital and Social Movements in the Pacific Coast of Colombia." *The Politics of Culture in the Shadow of Capital*, ed. David Lloyd and Lisa Lowe. (New York: Routledge, 1997)

—. “Desplazamientos, desarrollo y modernidad en el Pacífico colombiano.” *Conflicto e (in)visibilidad. Retos de los estudios de la gente negra en Colombia*, ed. Eduardo Restrepo and Axel Rojas. (Cali: Editorial Universidad del Cauca, 2004)

Coordinacíon de Educación Nacional, Prefectura Apostólica de Guapi. *El Folklore en la Costa Caucana. Danzas, canciones y Poesías 1986. Concursos organizados por la Coordinacíon de Educación Nacional, Prefectura Apostólica de Guapi*. Manuscripto inédito, Guapi, 1986

—. Coordinación de Educación Nacional, Prefectura Apostólica de Guapi. *El Folklore en la Costa Caucana. Danzas, canciones y Poesías 1987-1989. Concursos organizados por la Coordinación de Educación Nacional, Prefectura Apostólica de Guapi*. Manuscripto inédito, Guapi, 1989

Hernández Herrera, Martha Inés. "Visión general de la educación." *Colombia Pacífico*, Vol. 2 ed. Pablo Leyva. (Santa fé de Bogotá: Fonde FEN, 1993)

Oslender, Ulrich. "Geografías de terror y desplazamiento forzado en el Pacífico colombiano: conceptualizando el problema y buscando respuestas." *Conflicto e (in)visibilidad. Retos de los estudios de la gente negra en Colombia*, ed. Eduardo Restrepo and Axel Rojas. (Cali: Editorial Universidad del Cauca, 2004)

Palau, Esperanza. *Una propuesta de etnodesarrollo*. Video 27m. [Aluna Series]. Colcultura. 1989

Rosero, Carlos. "Los afrodescendientes y el conflicto armado en Colombia: la insistencia en lo propio como alternativa." *Afrodescendientes en las Américas: Trayectorias sociales e identitarias: 150 de la abolición de la esclavitud en Colombia*, ed. Claudia Mosquera, Mauricio Pardo, Odile Hoffman (Colombia: Universidad Nacional de Colombia, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Institut de Recherche Por le Développment, Instituto Latinoamericano de Servicios Legales Alternativos, 2002)

Sánchez, Jhon Anton. "Estrategia afrocolombiana en el Pacífico. Conflicto, territorio, y región." *Territorio y cultura. Territorios de conflicto t cambio sociocultural*. (Manizales, Colombia: Grupo de Investigación Territorialidades, Dept. de Antropología y Sociología, Universidad de Caldas, 2001)

***

Las cuestiones de la sostenibilidad y la pedagogía de las músicas tradicionales afrocolombianas del Pacífico Sur no han sido muy desarrolladas en los estudios académicos, y la mayoría de los textos citados en la bibliografía las abordan de manera indirecta. Una parte de estos textos, especificamente Agier 2002, Aristizábal 2002 y Birenbaum Quintero 2009, se acercan al tema de la sostenibilidad por medio de estudios de los festivales, Agier y Aristizábal con el Festival de Currulao de Tumaco y Birenbaum con el Festival Petronio Álvarez. Aristizábal en particular habla de las brechas entre las prácticas y los grupos tradicionales y la institucionalización que implica el hecho de colocar las músicas tradicionales en tarima como puesta en escena, destacando el papel de los actores culturales más jóvenes en el proceso de convertir esas prácticas musicales en formas más aptas para la muestra folklórica.

Otra perspectiva, expresada en Almario 2004, Birenbaum Quintero 2009, Escobar 1997, Escobar 2004, Oslender 2004, Rosero 2002 y Sánchez 2001, radica en denominar al contexto de la violencia colombiana como una de las condiciones que más amenaza la sostenibilidad de las prácticas ancestrales generalmente hablando, entre ellas, la música. Además, ilustran las maneras en que el movimiento afrocolombiano ha resistido la violencia a través de la táctica de enfatizar precisamente la fundamental diferencia cultural que encarnan prácticas tradicionales tales como la música.

Entre estas tácticas figura la etnoeducación. La etnoeducación, mencionada en trabajos como Hernández 1993 y Palau 1989, también goza de su propia bibliografía (ver al respecto la extensa recopilación de Restrepo y Rojas 2008). Sin embargo, el estatus de la música dentro de las propuestas de etnoeducación es un poco ambiguo, y hasta el momento no conocemos un trabajo que se enfoque específicamente en la pedagogía musical como elemento del proyecto etnoeducativo más general. Sin embargo, existen algunos materiales, inéditos en su mayoría (como Coordinación de Educación Nacional, Prefectura Apostólica de Guapi 1986, 1989) o en forma de tesis de licenciatura, elaborados a través de los años por parte de los docentes del Pacífico, tanto en sus encuentros regionales colectivos como en sus estudios secundarios individuales. Estos trabajos por lo general describen prácticas culturales como las rondas infantiles, con ideas de como incluirlas en las lecciones académicas de las clases en los colegios. Cabe decir que estos trabajos se enfocan más en los elementos coreográficos y de las letras que en los elementos musicales propiamente dichos, quizás por falta de una terminología musical que describa de manera precisa el fenómeno sonoro local. A pesar de la falta de materiales escritos, las experiencias de los docentes locales (por ejemplo, doña Raquel Portocarrera, doña Fortunata Banguera, y Héctor Sánchez en Guapi) son testimonios importantes, dentro del campo oral, de los procesos pedagógicos que se han utilizado hasta el momento en la zona.

Birenbaum Quintero (2009) incluye en su descripción de las músicas tradicionales de la zona algunos elementos netamente musicales que permiten el aprendizaje musical por medio del observar, escuchar y imitar, tales como los roles de “entonadora” y “respondedoras” en los cantos y la duplicación de algunos elementos de los patrones rítmicos entre varios instrumentos. También cita a varios practicantes, los cuales por lo general coinciden en atestiguar que su proceso de aprendizaje fue más por medio de imitar y participar que resultado de un proceso de pedagogía directa.

A pesar de la escasez de estudios sobre la pedagogía tradicional de las músicas tradicionales afrocolombianas del Pacífico Sur o de métodos o manuales pedagógicos, se conocen algunos proyectos

pedagógicos que se están elaborando en la actualidad, generalmente por personas no precedentes de la región, específicamente los profesores de música Carlos Miñana, Juan Sebastián Ochoa, y Leonor Convers, y el asesor para el eje Pacífico Sur del Plan de Música para la Convivencia, Héctor Tascón.

4.2.3 Contexto sociocultural de los sistemas de músicas de marimba

Agier, Michel. "From Local Legends into Globalized Identities: The Devil, the Priest and the Musician in Tumaco." *Journal of Latin American Anthropology*. 7:2 (2002)

Arocha, Jaime. *Ombligados de Ananse. Hilos ancestrales y modernos en el Pacífico colombiano*. (Santafé de Bogotá: Centro de Estudios Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Colombia, 1999)

Bermúdez, Egberto. "Aguacerito Llové." *Música tradicional y popular colombiana 9* (Bogotá: Procultura. S.A., 1986)

Birenbaum Quintero, Michael. "Notes." *Arriba suena marimba, Currulao Marimba from Colombia by Grupo Naidy*, CD SFW 40514 (Washington: Smithsonian Folkways Records, 2005)

—. *The Musical Making of Race and Place in Colombia's Black Pacific*. Tesis Doctoral, New York University, 2009

Echeverry, Ana María. *Semana Santa en Coteje*. Video 22m. [Aluna Series]. Colcultura. 1989

Franco, Juan Carlos & Paulina Donoso. *Marimba: Los tonos de la chonta*. (Quito: Gerencia de Protección Ambiental de Petroecuador / Audiovisuales Don Bosco / adb producciones / Instituto Científco de Cultural Indígenas, 2003)

Friedemann, Greta. "The devil among blacks of the Pacific Littoral and the Cauca Valley in Colombia: cultural constructions." *América negra* 8 (1999)

Friedemann, Nina S. de. "Contextos religiosos en una área negra de Barbacoas (Nariño, Colombia). *Revista colombiana de folklore*. 4:10 (1966-1969)

—. *Criele, criele son del Pacífico negro: arte, religión y cultura en el litoral Pacífico*. (Bogotá: Editorial Planeta, 1989)

— & Jaime Arocha. *De sol a sol: Génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*. (Bogotá: Planeta Colombia Editorial SA, 1986)

Friedmann, Susana. "Procesos simbólicos y transmisión musical: El romance y los cantos festivo religiosos del sur de Colombia." *Nueva Revista Colombiana de Folklore*. 3:12 (1992a)

—. “Estrategias orales y la transmisión musical del romance en las tierras bajas de Colombia.” *El folclor en la construcción de las Américas,* ed. Jorge Morales & Eugenia Villa. (Santafé de Bogotá: Universidad delos Andes Departamento de Antropología, 1992b)

—. “Mujer, religiosidad y cultura musical en Barbacoas, Nariño. *Texto y contexto.* 30 (1996)

Garrido, J. Miguel. *Tras el alma de un pueblo*. (Tumaco: Vicariato Apostólico de Tumaco, 1980)

Gómez, Alex. *Epifanía. Un reencuentro con África.* Video. 29m. Telepacífico, 1997

González Zambrano, Catalina. “Música, identidad y muerte entre los grupos negros del Pacífico sur colombiano.” *Revista Universidad de Guadalajara* 27 (2003)
IPC (Instituto Popular de Cultura), Rafael Arboleda, Octavio Marulanda, Juan B. Ocampo, Delia Zapata Olivella) and CEDEFIM (Luis Carlos Espinosa) Field Recordings. Guapi, Cauca, December 18, 1963-Jan. 7, 1964.

Losonczy, Anne-Marie. “El luto de sí mismo. Cuerpo, sombra y muerte entre los negro-colombianos del Chocó.” *América negra* 1 (1991)

—. *La trama interétnica. Ritual, sociedad y figuras de intercambio entre los grupos negros y Emberá del Chocó.* (Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2006 [1997])

Marulanda, Octavio. *Folklore del Litoral Pacífico de Colombia*. (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1979)

Merizalde del Carmen, P. Bernardo. *Estudio de la costa colombiana del Pacífico*. (Bogotá: Imprenta del Estado Mayor General, 1921)

Monroy, César & Carlos Miñana. “El Rey. Juego de la Costa del Pacífico. Coreografía de Mercedes Montaño.” *A contratiempo: Música y danza* 4 (1988)

Motta González, Nancy. *Hablas de selva y agua. La oralidad afropacífico desde una perspectiva de género*. (Universidad del Valle. Cali, 1997)

—. *Gramática ritual. Territorio, poblamiento e identidad afropacífica*. (Cali: Editorial Universidad del Valle, 2005)

Patiño, Víctor Manuel. “Muestra folklórica del litoral Pacífico de Ecuador, Colombia, y Panamá.” *Nueva revista colombiana de Folklore* 2:9 (1990)

Pavy, Paul David. *The Negro in Western Colombia* . Ph.D. dissertation, Tulane University. (Ann Arbor, MI: University Microfilms, 1967)

Price, Thomas. *Saints and spirits: a study of differential acculturation in Colombian Negro communities*. Tesis doctoral, Northwestern University, (Ann Arbor, MI: University Microfilms, 1955)

Ramírez, Fernando. *La generación del desmadre IV*. Video 14m. [Aluna Series]. Colcultura. 1989

Restrepo Uribe, Eduardo. *Economía y simbolismo en el "Pacífico negro."* Master's Thesis, Departmento de Antropología, Universidad de Antioquia, 1996a

—. "Cultura y biodiversidad." *Pacífico: ¿Desarrollo o diversidad? Estado, capital y movimientos sociales en el Pacífico colombiano,* ed. Arturo Escobar & Alvaro Pedrosa. (Santafé de Bogotá: CEREC-Ecofondo, 1996b)

Triana, Gloria. *Marimba de los Espíritus*. Video 25m. [Yuruparí Series]. Colcultura. 1989
Velásquez, Rogério. "Ritos de la muerte en el Alto y Bajo Chocó." *Revista Colombiana de Folclor* 2: 6 (1961)

—. *Fragmentos de historia, etnografía y narraciones del Pacífico*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia. (Bogotá: ICANH, 2000)

Whitten, Norman E., Jr. *Class, Kinship and Power in an Ecuadorian Town: The Negroes of San Lorenzo* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1965)

—. *Afro-Hispanic Music from Western Colombia and Ecuador*. LP disc. Ethnic Folkways Recordings FE 4376 (1967)

—. "Personal Networks and Musical Contexts in the Pacific Lowlands of Colombia and Ecuador," *Man* 3 (1968)

—. *Black Frontiersmen: Afro-Hispanic Culture of Ecuador and Colombia*. (Prospect Heights, IL: Waveland Press, 1974)

— & Friedemann, Nina S. de. "La cultura negra del litoral Pacífico ecuatoriano y colombiano: un modelo de adaptación étnica". *Revista colombiana de antropología*. 17 (1974)

***

Los contextos socioculturales de las músicas tradicionales afrocolombianas del Pacífico Sur, incluida la música de marimba, han sido ampliamente estudiadas, especialmente desde el punto de vista disciplinario y metodológico antropológico, aunque existen también varias descripciones conocidas desde la folklorología, las cuales no hemos incluido en la presente bibliografía. Dentro de los enfoques específicos de estos textos están los siguientes temas:

- El mundo simbólico de los afrodescendientes del Pacífico Sur (Agier 2002; Birenbaum Quintero 2009; Friedemann 1999; Losonczy 1991, 1997; Motta González 1997, 2005; Restrepo 1996a, 1996b; Whitten 1974);
- La religiosidad, incluyendo los ritos funerarios (Birenbaum Quintero 2009; Friedemann 1966-1969; Garrido 1980; Losonczy 1991, 1997; Price 1955; Velásquez 1961; Whitten 1974);
- La oralidad (Friedmann 1992b ; Motta González 1997, 2005);

- Género y el papel de la mujer (Friedmann 1996; Motta González 1997; Whitten 1961, 1965, 1974; Whitten & Friedemann 1974);
- Relaciones de socialización y parentesco (Whitten 1965, 1968, 1974; Whitten & Friedemann 1974);
- Las características neo-africanas (Arocha 1999; Friedemann 1989; Friedemann & Arocha 1986; González 2003; Losonczy 1991, 2006);
- Una última categoría general descriptiva cuyos trabajos suelen contextualizar las prácticas musicales y/o hacer categorizaciones de los varios géneros musicales, sus características, y sus contextos dentro de las lógicas culturales (Bermúdez 1986; Birenbaum Quintero 2005, 2009; Franco & Donoso 2003; Friedemann 1989; Friedemann & Arocha 1986; Friedmann 1992a, 1992b; Garrido 1980; González 2003; Merizalde 1921; Monroy & Miñana 1988; Patiño 1990; Pavy 1967; Velásquez 2000; Whitten 1965, 1967, 1974; Whitten & Friedemann 1974).

Algunos de los análisis del mundo simbólico describen las etno-taxonomías del mundo natural y sobrenatural (*e.g.* Restrepo 1996a, 1996b; Losonczy 1991, 1997, 2006 [aunque Losonczy, con algunas excepciones, limita sus argumentos al contexto del Chocó, algunos aspectos de su discusión son aplicables al caso del Pacífico Sur; véase Birenbaum Quintero 2009]; Whitten 1974), las cuales muchas veces intervienen en las creencias que giran alrededor de las prácticas musicales. Aunque estas no siempre mencionan las prácticas musicales, trabajos como Birenbaum Quintero 2009; Losonczy 1997, 2005; Motta González 1997, 2005; Whitten 1974 vinculan de manera explícita estas etno-taxonomías con las prácticas musicales, mientras otros relacionan estas taxonomías con la construcción de los instrumentos (Birenbaum Quintero 2009). Otros trabajos conectan figuras simbólicas como el diablo, los santos, los muertos, y los espíritus de la selva a las prácticas musicales (Agier 2002; Birenbaum Quintero 2009; Losonczy 1991, 1997; Motta González 1997, 2005; Whitten 1974).

Dada la importancia de la música en los ritos religiosos, los estudios de la religiosidad en el Pacífico casi siempre ofrecen descripciones musicales (aunque cabe decir que estas descripciones suelen enfocarse menos en la música profana de marimba que en géneros como juga, bunde, alabado, y salve que acompañan los ritos del arrullo, las balsadas y procesiones, las fiestas religiosas anuales, y los velorios de adultos y niños). Por lo general, estos materiales se enfocan en las letras de las canciones religiosas (Friedemann 1966-1969; Garrido 1980), o en descripciones generales de los ritos, relacionándolos con la cosmovisión (Price 1955; Velásquez 1961, especialmente el primero). Algunos

inclusive explican el papel y la función ritual de la música y lo sonoro en especial (Birenbaum Quintero 2009; Losonczy 2006).

La idea de la oralidad como repertorio y memoria cultural hace parte de trabajos como Motta González 1997, 2005 y Friedmann 1992a, 1992b. Además de destacar las particularidades de la oralidad como campo del saber en comparación con el saber letrado, en estos trabajos sobresale la importancia de la mujer en el mantenimiento de esta sabiduría. La cuestión de género también figura en discusiones de las maneras en que las prácticas musicales articulan las relaciones de parentesco y los lazos sociales: Whitten 1961, 1965, 1975; Whitten y Friedemann 1974, y en cierto grado en Losonczy 2005. Estos punto de vista son bastante influenciados por el estructuralismo antropológico.

Otro tropo clave en discusiones de las músicas del Pacífico Sur es él de la africanía, el cual es muy elaborado en los trabajos de Arocha (1999), Friedemann (1989), Friedemann & Arocha (1986), Motta González (1997, 2005), y, de una manera más crítica, Losonczy (1991, 2006). Aunque estos documentos también caben en el eje de investigaciones históricas, uno de sus argumentos primordiales es que la africanía no es solamente una cuestión del pasado sino también una realidad experimentada también en el presente y expresada en las prácticas musicales, entre otras.

Muchos de los estudios citados arriba caben en una categoría general de descripción de las prácticas musicales y los contextos en los que toman lugar (Bermúdez 1986; Birenbaum Quintero 2005, 2009; Franco y Donoso 2003; Friedemann 1989; Friedemann & Arocha 1986; Friedmann 1192a, 1992b; Garrido 1980; González 2003; Marulanda 1979; Merizalde 1921; Monroy & Minana 1988; Patiño 1990; Pavy 1967; varios de los textos incluidos en Velásquez 2000; Whitten 1965, 1967, 1974; Whitten & Friedemann 1974). Algunos pretenden categorizar los varios géneros musicales que comprenden el complejo musical de la zona (Bermúdez 1986; Birenbaum Quintero 2005, 2009; Franco y Donoso 2003; González 2003; Marulanda 1979; Whitten 1967, 1974) y/o los instrumentos musicales utilizados (Bermúdez 1986; Birenbaum Quintero 2005, 2009; Franco y Donoso 2003; González 2003; Marulanda 1979). Otros tienen detalladas transcripciones de las letras utilizadas (Friedmann 1192a, 1992b; Garrido 1980; Whitten 1967). Eso dicho, inclusive los trabajos que se limitan a la descripción son muy útiles para las investigaciones actuales, sobre todo los trabajos elaborados antes de la década de los 90, ya que desde esas fechas, los contextos tradicionales han sufrido varios cambios a raíz de las rupturas sociales, culturales y económicas en la zona, entre ellas la tendencia a la puesta en escena de la música tradicional y la progresiva desaparición de contextos como los bailes de marimba en formas no

escenificadas. Sin embargo, estas rupturas ahora son tan frecuentes que pueden ser consideradas parte de la lógica sociocultural actual de la práctica de las músicas tradicionales en la zona; los trabajos que se enfoquen en estas lógicas actuales se encuentran citados en la sección sobre sostenibilidad y pedagogía de las músicas de marimba.

Cabe destacar los trabajos no escritos, fílmicos en su mayoría, que documentan los eventos musicales y los ritos culturales descritos en los trabajos académicos y escritos. Muchas veces, incluyen comentarios por parte de los cultores locales. Por lo tanto, reflejan una perspectiva muy particular, no solamente por el hecho de incluir los comentarios de los mismos practicantes musicales, además por incluir estas perspectivas de un momento histórico antes de la generalización de las lógicas de escenificación arriba mencionadas. Entre estos materiales, se encuentran IPC, *et al*. 1963-1964 (grabaciones fílmicas y en audio en Guapi y Buenaventura), Look & Triana 1983 (Río Saija), Echeverry 1989 (Coteje de Timbiquí), Ramírez 1989 (Guapi), Triana 1989 (Guapi) y Gómez 1997 (San José de Timbiquí).

Aunque varios de los trabajos citados incluyen discusiones de los varios géneros musicales y los contextos en los que se practican, los estudios sobre los contextos socioculturales de las músicas tradicionales afrocolombianas del Pacífico Sur generalmente no tratan el importante tema del papel de la sonoridad en las funciones simbólicas, religiosas, sociales, o místicas de los contextos socioculturales. Esto se debe, al parecer, por su ubicación disciplinaria en la antropología y las ciencias sociales, donde hacen falta terminologías y metodologías para el estudio de lo sonoro. De igual manera, los estudios etnomusicológicos que existen (los cuales se encuentran citados en la sección sobre sistemas de música de marimba) son marcados por la descripción de las prácticas musicales de la zona en los términos musicales derivados de la teoría musical occidental (es decir, utilizando discusiones de las melodías, patrones rítmicos, instrumentación/organología, y progresiones armónicas) en lugar de aventurar alguna etno-teoría de las lógicas estéticas, formales, tímbricas, o generalmente sonoras de estas prácticas. Por lo tanto, una perspectiva que busque unir los hasta ahora artificialmente separados campos de lo sonoro, lo musical, y lo sociocultural sigue siendo muy necesario.

4.2.4 Historia y relación con otras músicas presentes en la región suroccidente

Agudelo, Carlos Efrén. *Retos del multiculturalismo en Colombia. Política y poblaciones negras*. (Medellín: IEPRI/IRD/ICANH/La Carreta, 2005)

Altschuler, Milton. *The Cayapa: A Study of Legal Behavior*. Ph.D. Dissertation, University of Minnesota, 1964

Álvarez, Juana Francisca. *El maquinista trovador*. (Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, Fondo de Etno-educación, 1997)

André, Edouard. *América pintoresca: Descripción de viajes al nuevo continente, Vol. I*. (Barcelona, Montaner y Simón, 1884)

Aprile-Gniset, Jacques. "Apuntes sobre el proceso de poblamiento del Pacífico". *Panorámica afrocolombiana: estudios sociales en el Pacífico*, ed. Mauricio Pardo Rojas, Claudia Mosquera, María Clemencia Ramírez. (Bogotá: ICANH, 2004)

Arboleda, José. *The etnohistory of Colombian negroes*. M.A. Thesis, Dept. of Anthropology. Chicago, Northwestern University, 1950

Arocha, Jaime & Stella Rodríguez Cáceres. "Los culimochos: Africanías de un pueblo eurodescendiente en el Pacífico nariñense." *Historia Crítica* 24 (2002)

Barona Becerra, Guido, Camilo Domínguez Ossa, Augusto Javier Gómez López, Apolinar Figueroa Casa, eds. *Obras completas de la Comisión Corográfica. Geografía física y política de la Confederación Granadina. Vol. I: Estado del Cauca, tomo II: Provincias del Chocó, Buenaventura, Cauca y Popayán. Tomo III: Provincias de Pasto, Túquerres y Barbacoas. Obra dirigida por Agustín Codazzi*. (Colombia: Universidad del Cauca / Colciencias / Grupo de Estudios Ambientales del Cauca / Jardín Botánico Álvaro José Negret / Universidad Nacional de Colombia, 2002)

Beaumont, J. A. B. *Travels in Buenos Ayres in its Affairs* ... (London: James Ridgway, 1828)

Bermúdez, Egberto. "Música, identidad y creatividad en las culturas afro-americanas: El caso de Colombia." *América negra* 3 (1992)

Bermúdez, Helmuth Jalvin. "Peregoyo, qué combo tiene usted" [n.d. (2007)] <http://www.calibuenanota.com/portada/notas/Octubre242007/peregoyo_cronica.html#puerto> Accessed 12 August 2008

Beutler, Gisela. *Estudios sobre el romancero español de Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la conquista hasta la actualidad*. (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977)

Biblioteca Virtual del Banco de la República. "Álvarez, Petronio." (2004) <http://www.lablaa.org/blaavirtual/biografias/alvarezpetro.htm> Accessed February 2007

Birenbaum Quintero, Michael. *The Musical Making of Race and Place in Colombia's Black Pacific*. Tesis Doctoral, New York University, 2009

Brenner, Helmut. *Marimbas in Lateinamerika. Historische Fakten und Status quo der Marimbatraditionen in Mexiko, Guatemala, Belize, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Kolumbien, Ecuador und Brasilien*. (Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 2007)

Budasz, Rogério. “Black guitar-players and early African-Iberian music in Portugal and Brazil.” *Early Music* 25:1 (2007)

Casas Gáspar, Enrique. *Costumbres españolas de nacimiento, noviazgo, casamiento y muerte*. (Madrid: Editorial Esceliver, 1947)

Castellanos Córdova, Isabel & Jaime Atencio Babilonia. *Fiestas de negros en el norte del Cauca: Las adoraciones del Niño Dios*. (Cali: Univalle, 1982)

Cerón, Benhur. “Kwaiker.” *Introducción a la Colombia Amerindia*, ed. F. Correa & X. Pachón. (Bogotá: Inst. Col, de Antropología, 1987)
<http://www.lablaa.org/blaavirtual/antropologia/amerindi/kwaiker.htm>

Chenoweth, Vida. *The Marimbas of Guatemala*. (Lexington: University of Kentucky Press, 1964)

Cifuentes Ramírez, Jaime, ed. *Memoria cultural del Pacífico.* (Santiago de Cali: Universidad del Valle, 2002)

Colmenares, Germán. *Cali: Terratenientes, mineros y comerciantes, Siglo XVIII*. (Cali: Universidad del Valle, 1976)

—. *Historia económica y social de Colombia, Tomo II: Popayán, Una sociedad esclavista, 1680-1800*. (Bogotá: La Carreta Ineditos, 1979)

Cotarelo y Mori, Emilio. *Coleccion de entremeses loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo 16 a mediados del 18*. 2 vols. (Madrid: Casa Editorial Bailly Bailliere, 1911).

Cuesta Peña, José Wiston. “Funebrería de los negros en el Monte Carmelo [Chocó].” *Nueva Revista Colombiana de Folklor* 7:23 (2004)

Davidson, Harry C. *Diccionario folclórico de Colombia: música, instrumentos y danzas*. (Bogotá: Banco de la Republica, 1970)

De Granda, Germán. *Estudios lingüísticos hispánicos, afrohispánicos y criollos*. (Madrid: Editorial Gredos, 1978)

Earle, T.F. & K.J.P. Lowe, eds. *Black Africans in Renaissance Europe.* (New York: Cambridge University Press, 2005)

EFN (Encuesta Folklórico Nacional) Nariño Nos. 28, 29 (1942)

Epstein, Dena J. “African Music in British and French America Author.” *The Musical Quarterly* 59:1 (1973)

Franco, Juan Carlos & Paulina Donoso. *Marimba: Los tonos de la chonta*. (Quito: Gerencia de Proteccíon Ambiental de Petroecuador / Audiovisuales Don Bosco / adb producciones / Instituto Científco de Cultural Indígenas, 2003)

Garfias, Robert. “The Marimba of Mexico and Central America.” *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*. 4:2 (1983)

Gerstin, Julian. “Tangled roots: Kalenda and other neo-African dances in the circum-Caribbean.” *New West Indian Guide/ Nieuwe West-Indische Gids* 78:1/2 (2004)

Girón, Lázaro Maria. “La marimba” *Papel Periódico Ilustrado*. 4:21 (1885)

Holton, Isaac F. *New Granada: Twenty Months in the Andes.* (New York: Harper & Bros., 1857)

Isaacs, Jorge. *María*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1951 [1867])

Jurado Noboa, Fernando. *Esclavitud en la Costa Pacífica: Iscuandé, Tumaco, Barbacoas y Esmeraldas. Siglos XVI al XIX*. (Quito: Abya-Yala, 1990)

Kubik, Gerhard. “Analogies and Differences in African-American Musical Cultures across the Hemisphere: Interpretive Models and Research Strategies.” *Black Music Research Journal* 18:1/2 (1998)

Lane, Kris. “Taming the Master: Brujería, Slavery, and the Encomienda in Barbacoas at the Turn of the Eighteenth Century.” *Ethnohistory* 45:3 (1998)

—. “Captivity and Redemption: Aspects of Slave Life in Early Colonial Quito and Popayán.” *The Americas* 57:2 (2000)

Larrea, Fernando de Jesús. “Relación del P. Larrea.” *Viajes del R. P. Fr. Fernando de Jesús Larrea, franciscano. 1700-1773*, ed. Alfonso Zawadsky Colmenares. (Cali: Imp. Bolivariana, 1947)

Leal, Claudia María. “Black Forests: The Pacific Lowlands of Colombia, 1850-1930.” Ph.D. Dissertation, Dept. of Geography, University of California at Berkeley, 2004

Lepage, Monique. “La Gobernación de Popayán et le Nouveau Royaume de Grenade entre 1536 et 1575.” *Caravelle* 33 (1979)

Leyva, Pablo, ed. *Colombia Pacífico*, Vol. 2. (Santa fé de Bogotá: Fonde FEN, 1993)

Losonczy, Anne-Marie. “Memoires Negres: Le Creux et le Plein.” *Bastidiana* 13-14 (1996)

—. "Memorias e identidad: los negro-colombianos del Chocó." *De montes, ríos y ciudades. Territorios e identidades de la gente negra en Colombia*, ed. Juana Camacho and Eduardo Restrepo. (Bogotá: Fundación Natura/ECOFONDO/ICAN, 1999)

—. *La trama interétnica. Ritual, sociedad y figuras de intercambio entre los grupos negros y Emberá del Chocó*. (Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2006 [1997])
Maya, Adriana. “Demografía histórica de la trata por Cartagena 1533-1810.” *Los afrocolombianos. Geografía humana de Colombia*, ed. Addriana Maya. (Bogotá: Instituto colombiano de cultura hispánica, 1998)

McGill, Anna Blanche. “Old Mission Music.” *The Musical Quarterly*. 24:2 (1938)

Mellet, Julien. *Voyage dans l'Amérique méridionale* ... (Agen : Imp. P. Noubel, 1823)

Mercado, Monina A. & Veronica Lim-Yuyitung. *Games Filipino Children Play*. (Manila: Philippine Appliance Corp., 1978)

Merizalde del Carmen, P. Bernardo. *Estudio de la costa colombiana del Pacífico*. (Bogotá: Imprenta del Estado Mayor General, 1921)

Mintz, Sidney W. and Richard Price. "The Birth of Afro-American Culture." *African-American Religion: Interpretive Essays in History and Culture, ed*. Timothy Earl Fulop and Albert J. Raboteau. (New York: Routledge, 1997 [1976])

Motta González, Nancy. "La tradición oral en el Pacífico." *Diversidad es riqueza: Ensayos sobre la realidad colombiana* (Bogotá: ICAN, 1992)

Navarrete, María Cristina. *Prácticas religiosas de los negros en la colonia*. *Cartagena siglo XVII*. (Cali, Universidad del Valle, 1995)

—. *Génesis y desarrollo de la esclavitud en Colombia siglos XVI y XVII*. (Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2005)

Onffroy de Thoron, Enrique. *Amérique équatoriale, son histoire pittoresque et politique, sa géographie et ses richesses naturelles, son état présent et son avenir, par Don Enrique vte. Onffroy de Thoron, Ingénieur, Émir du Liban par acclamations générale en 1840, ancien commandant en chef des Manonites et chef d'etat major général de l'armée turco-manonite sous le grand vizir Izzet. Mehmet-Pacha, vive-roi de Syrie et d'Egipte. Ouverage accomange d'une carte de l'Amérique Equatoriale*. (Paris: Veuve Jules Renouard, 1866).

Oslender, Ulrich. "Introducción: Discursos ocultos en el Pacífico colombiano." *Revista colombiana de anropología* 39 (2003)

Pavy, Paul David. *The Negro in Western Colombia* . Ph.D. dissertation, Tulane University. (Ann Arbor, MI: University Microfilms, 1967)

—. "The Provenience of Colombian Negroes." *The Journal of Negro History* 52:1 (1967b)

Pérez, Felipe. *Jeografia fisica i política del Distrito Federal, capital de los Estados Unidos de Colombia: Escrita de orden del gobierno jeneral*. (Bogotá: Imprenta de la Nación, 1862)

Plath, Oreste. *Aproximación histórica-folklórica de los juegos en Chile*. (Santiago de Chile: Editorial Grijalbo, 2000 [1986])

Portes de Roux, Helena. "Étnia y tradición religiosa: adoraciones nortecaucanas del Niño Dios." *Boletín cultural y bibliográfico*. 23:7 (1986)

Price, Richard. *Travels with Tooy: History, Memory, and the African American Imagination* (Chicago: University of Chicago Press, 2007)

Price, Thomas. *Saints and spirits: a study of differential acculturation in Colombian Negro communities*. Tesis doctoral, Northwestern University, (Ann Arbor, MI: University Microfilms, 1955)

Rael, Juan B. *The New Mexican Alabado, With Transcription of Music by Eleanor Hague*. (Stanford, California: Stanford University Press, 1951)

Rodríguez Cáceres, Stella. "Libres y culimochos: Ritmo y convivencia en el Pacífico sur colombiano." *Afrodescendientes en las Américas:* Trayectorias sociales e identitarias. 150 años de la abolición de la esclavitud en Colombia, eds. Claudia Mosquera, Mauricio Pardo & Odile Hoffmann. (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá: 2002)

Rodríguez, Sylvia. "The Taos Pueblo Matachines: Ritual Symbolism and Interethnic Relations." *American Ethnologist* 18:2 (1991)

Romero, Brenda. *Matachines Music and Dance in San Juan Pueblo and Alcalde, New Mexico: Contexts and Meanings*. Ph.D. Dissertation, Department of Ethnomusicology, University of California, Los Angeles, 1993

Romero Vergara, Mario Diego. *Poblamiento y sociedad en el Pacífico colombiano. Siglos XVI al XVIII*. Cali: Universidad del Valle, 1995)

Romoli, Kathleen. "Apuntes sobre los pueblos autóctonos del litoral colombiano del Pacífico en la época de la Conquista española." *Revista colombiana de antropología* 12 (1963)

Salas Viteri, Julio Ernesto. *Tras la literatura oral del Pacífico*. (Quito: Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, 1987)

Serra, Juan de Santa Gertrudis. *Maravillas de la naturaleza, Vol. III* (Bogotá: Biblioteca del Banco Popular, 1970)

Silva, Renán. *Encuesta Folclórica Nacional de 1942: Presentación de la encuesta y esbozos de un primer análisis*. (Cali: CIDSE / Universidad del Valle, 2001)

Stevenson, William Bennet. *A Historical and Descriptive Narrative of Twenty Years' Residence ...* (London: Hurst Robinson & Co, 1825)

Thornton, John K. *Africa and Africans in the Making of the Atlantic World, 1400-1800* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998 [1992])

Triana, Miguel. *Por el sur de Colombia. Excursión pintoresca y científica al Putumayo*. (Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1950 [1907])

Ulloa, Alejandro. "La música del Pacífico colombiano: Entre el folclor tradicional y la música popular contemporánea." *Pacífico Sur: Revista cultural de la facultad de Humanidades – Univalle* 1 (2002)

Velásquez, Rogerio. "Notas sobre el folklore chocoano." *Revista de la Universidad del Cauca* 12 (1948)

—. "Leyendas y cuentos de la raza negra." *Revista de Folkore* 2:3 (1959)

—. “Adivinanzas del Alto y Bajo Chocó.” *Revista de Folklore* 5 (1960)Von Hagen, V. Wolfgang. “The Tsátchela Indians of Western Ecuador.” *Indian Notes and Monographs* 51 (1939)

Wade, Peter. "Black Music and Cultural Syncretism in Colombia." *Slavery and Beyond: The African Impact on Latin America and the Caribbean*. (Wilmington, DE: Scholarly Resources, 1995).

—. *Gente negra, nación mestiza. Dinámicas de las identidades raciales en Colombia*. (Bogotá: Ediciones Uniandes, 1997 [1993])

Yip, Abraham. *Buenaventura en la nueva era del cambio*. (Cali: Imprenta Departamental del Valle del Cauca, 1993)

***

En comparación con las otras líneas, la presente muestra la bibliografía más amplia. Esto se debe a varias razones. Primero, abarca las discusiones más allá de la musicología, incluyendo la amplia bibliografía histórica sobre el Pacífico Sur. Segundo, incluye contextos musicales e históricos afuera de Colombia. Tercero, incluye algunas fuentes primarias tanto como las secundarias.

Existen varios trabajos históricos generales sobre el Pacífico Sur (Aprile-Gniset 2004; Colmenares 1976, 1979; Jurado 1990; Lane 1998, 2000; Leal 2004; Lepage 1979; Pavy 1967a, 1967b; Price 1955; Romero 1995 y algunos trabajos incluídos en Leyva, ed. 1993 y Cifuentes, ed. 2002) estudios históricos e historiográficos de las negritudes colombianas más generalmente hablando (Arboleda 1950; Losonczy 1996, 1999, 2006; Maya 1998; Navarrete 1995, 2005). Estos describen los sectores sociales que habrán marcado las expresiones culturales afropacíficas, entre ellos los africanos de diversas procedencias etno-lingüísticas, los negros criollos de varias regiones, los libres de color, los indígenas, los misioneros, y los blancos nobles y plebeyos. Existen inclusive algunos trabajos históricos o historiográficos sobre las músicas afrocolombianas, algunos enfocados en varias regiones del país (Bermúdez 1992; Wade 1995, 1997), Birenbaum Quintero 2009 en el Pacífico Sur exclusivamente y Ulloa 2002 en la costa y el interior del presente departamento del Valle del Cauca. Además hay varios relatos contemporáneos que, desde mediados del Siglo XVIII, dan descripciones de primera mano de prácticas musicales en el Pacífico Sur desde las perspectivas de misioneros y viajeros (André 1884; Girón 1885; Holton 1857; Larrea 1947; Mellet 1823; Merizalde 1921; Onffroy 1866; Pérez 1862; Serra 1970; Stevenson 1825; Triana 1950 [1907] y algunos relatos citados en Birenbaum Quintero 2009; Brenner 2007; Davidson 1970; Leal 2004; las acuarelas en Barona *et al.*, eds.; por no mencionar a versiones ficcionalizadas como Isaacs 1867).

La relativamente buena cantidad de fuentes, no es igualada en la calidad de detalle, sobre todo en cuestiones de los comportamientos, tanto culturales y lingüísticos como musicales, de los esclavizados y los negros libres. Sin embargo, es posible sacar algunas conclusiones tentativas a partir de los estudios históricos y culturales de los afrodescendientes en otros contextos (por ejemplo, Epstein 1973; Mintz & Price 1997 [1976] Price 2007; Thornton 1998 [1992]). Además, en materia de cuestiones teóricas e historigráficas de las indagaciones a las culturales afroamericanas del pasado, también existen varias fuentes que pueden servir de guía (tales como Mintz & Price 1997 [1976] Price 2007; Thornton 1998 [1992]), inclusive en las investigaciones específicamente musicológicas (*e.g.* Kubik 1998; Gerstin 2004).

A pesar del aislamiento del Pacífico Sur, existen elementos musicales en relación con otras partes vecinas, haciendo importante la consulta a fuentes sobre las adoraciones del Niño Dios en el Norte del Cauca (Castellanos & Atencio 1982; Portes de Roux 1986) y el Chocó (donde, por ejemplo, los alabados transcritas en Cuesta 2004 permiten comparación a nivel musical). De igual manera, los permanentes intercambios entre las letras musicales y la literatura oral exigen una revisión de los trabajos sobre versos y poesías orales (Beutler 1977; De Granda 1978; Motta 1992; Oslender 2003; Romoli 1963; Salas 1987; Velásquez 1948, 1959, 1960). Tampoco se puede ignorar los intercambios musicales entre los grupos étnicos de la zona, especialmente los llamados "culimochos," mestizos de las playas nariñenses (tratados, sin mucho detalle musical, en Arocha & Rodríguez 2002 y Rodríguez 2002) y los grupos indígenas Cayapa y Tsáchela en Esmeraldas Ecuador (Altschuler 1964; Franco & Donoso 2003; Von Hagen 1939 dan descripciones, incluyendo musicales; Franco & Donoso 2003 tiene grabaciones). Desafortunadamente, no conocemos trabajos sobre las prácticas musicales de los indígenas Awá, también marimberos, de Nariño, aunque Cerón 1987 da un esbozo antropológico.

De igual manera, algunas prácticas musicales del Pacífico Sur pueden ser comparadas con aparente afines en otras partes del viejo imperio español, sobre todo las de influencia franciscana. Entre ellas se encuentran los alabados del Nuevo México (McGill 1938; Rael 1951), las versiones locales del chigualo sur-pacífico en Argentina (Beaumont 1828), España (Casas 1957), Filipinas (Mercado & Lim-Yuyitung 1978), y Chile (Plath 2000 [1986]), y los matachines, también de Nuevo México (Rodríguez 1991; Romero 1993). Por la influencia de las músicas populares españolas de los Siglos XVI-XVIII, y la influencia de las poblaciones afro-ibéricas dentro de ellas, se puede consultar a Budasz 2007; Cotarelo y Mori 1911; Earle y Lowe, eds. 2005).De los estudios de marimbas en otras partes del

continente, desde Mesoamérica hasta las ya desaparecidas o casi desaparecidas marimbas del Perú y Brasil, se destacan Brenner 2007; Chenoweth 1964; Garfias 1983.

Finalmente, existen algunos escasos trabajos sobre la historia de las músicas del Pacífico Sur en el Siglo XX, incluyendo descripciones de sus interactuaciones con las músicas cosmopolitas en Álvarez 1997; Birenbaum Quintero 2009; Bermúdez 2008; Biblioteca Virtual del Banco de la República 2004. Historias generales de la época aparecen en Cifuentes, ed. 2002; Yip 1993 y Agudelo 2005. EFN 1942, analizado en Silva 2001, es una fuente primaria de mucho interés para ese período.

Para concluir, existen bastantes materiales de los cuales se podría intentar una investigación histórica sobre las músicas del Pacífico Sur, así sean muy pocos los intentos hasta ahora.

5 LINEAS DE INVESTIGACION A DESARROLLAR EN LA RUTA DE LA MARIMBA

A partir de la revisión anterior se plantean cinco líneas dentro de las cuales se enmarcan las acciones de investigación a desarrollar en la Ruta de la Marimba. Para cada línea se plantea un problema de investigación y se sugieren, con distinto grado de detalle, preguntas para formular en los respectivos proyectos.

5.1 Línea 1: Caracterización de los sistemas de músicas de marimba

5.1.1 Problema de investigación

En una completa revisión de literatura antropológica y sociológica, Wuthnow y Witten (1988:53) establecen cuatro categorías donde clasifican los estudios sobre productos culturales de acuerdo con sus referentes empíricos. Según estos autores, para finales del siglo XX la mayoría de estudios giraron en torno a *(a)* significados subjetivos de los productos culturales, *(b)* patrones o estructuras observables entre los productos, *(c)* funciones comunicativas de los productos dentro de contextos sociales, y *(d)* contextos de producción, distribución y circulación de los productos.

Esta categorización puede comprenderse de dos formas. Por un lado, da cuenta del apreciable nivel de especialización alcanzado en el análisis de la producción cultural, entendida aquí en el sentido restringido de "creación de productos artísticos e intelectuales" (Wade 1999:268). Vista desde otro lado, muestra una situación preocupante en la cual la producción cultural es leída como parcelas individuales, lo que eventualmente termina afectando la comprensión completa de los fenómenos en estudio. El antropólogo Peter Wade, en un artículo acerca de organizaciones juveniles en sectores deprimidos de Cali, llama la atención sobre las implicaciones de estos enfoques fragmentados:

> Corrientes recientes en antropología y otras ciencias sociales, bajo la influencia del posestructuralismo y el posmodernismo suelen entender la identidad [cultural] como una construcción discursiva, una representación, un ensamblaje de significados, que lucha muchas veces desde una posición subalterna en un mundo de otras representaciones y discursos. Pienso que esta perspectiva margina la materialidad de la identidad y además consolida la antigua división conceptual entre la significación y la acción. [1999:263]

En el caso de la música, la división de la que habla Wade puede entenderse en términos de una separación entre los aspectos materiales y sociales de la creación musical, y sus aspectos formales. En este caso la separación es particularmente problemática dada la relación estrecha entre los hechos

sonoros y las prácticas y contextos sociales en los cuales son generados e interpretados.[47] McLeod lo expresa de forma muy precisa con ejemplos desde la etnomusicología:

> Es casi imposible definir la música como una entidad aparte de otros fenómenos sonoros sociales. El *haka* entre los Maori es hablado y aun así se considera música; el Corán es cantado pero no es música. La diferencia entre rituales cantados y rituales hablados es casi imperceptible en el caso de las Iglesias Bautistas Negras del sur de Estados Unidos, donde el sermón se mueve entre unos y otros sin división evidente. [1974:107]

Dentro de los estudios interesados en los aspectos materiales y contextuales encontramos aquellos que asumen la música como una metáfora de procesos sociales, una tendencia muy común entre algunas corrientes de análisis antropológico como la economía política (Martin 1995; Feld y Fox 1994:34). Aunque suelen incluirse discusiones sobre el contenido textual y, menos frecuente, sobre las estructuras líricas, el principal interés es la forma como las personas utilizan la música (y las prácticas musicales asociadas) para construir, articular y comunicar ideas sobre "identidad, comunidad, diferenciación social, nación y filiación política" (Mahon 2000:469); también se analiza la forma como la música contribuye a la formación de relaciones y formaciones sociales. Esto ha conducido a una generalizada preocupación en el campo por "las funciones sociales de la música", que llevada al extremo termina ignorando el valor de los hechos sonoros *per se*. Lastimosamente, estos enfoques (que pueden llegar a extremos instrumentalistas donde la música y las prácticas musicales son vistas como mero reflejo de estructuras sociales, económicas y políticas) no siempre van acompañados de los estudios correspondientes que se ocupen de los aspectos netamente musicales.

Como se discute en el estado del arte de la sección 4.2., en el caso de las músicas de marimba estos aspectos contextuales son los que han recibido mayor atención, y se acusa una marcada escasez de trabajos académicos que las aborden como un sistema musical. Este desbalance, así como el marcado sesgo de algunos de los trabajos realizados desde lo musical, puede atribuirse a varias razones, entre ellas:

- Que la mayoría de estudios desde lo musical se ha basado principalmente en los músicos del Pacífico residentes en Cali, no en un trabajo de campo *in situ* prolongado, con un muestreo sistemático de las diferentes subregiones y de la diversidad de músicos;
- Que se han realizado con metodologías de investigación inadecuadas, no suficientemente rigurosas y sistemáticas, y con equipos, métodos de grabación y de análisis inadecuados;

[47] El término "interpretados" tiene doble significado en este caso. Alude tanto a la ejecución de una pieza por parte de un músico o cantante, como a la lectura de sus significados que hacen aquellos que la escuchan o, incluso, aquellos que la ejecutan.

- Que los trabajos se han centrado en la descripción de un aspecto de la música, pero no en un análisis integral de ésta como se da en la práctica (por ejemplo, se centran en lo rítmico-percutivo, o en la ejecución de la marimba, pero por separado). Además, lo vocal no ha sido abordado sistemáticamente ni en sus relaciones con los otros instrumentos;
- Que la mayoría de estudios que se han realizado sobre lo musical no se han planteado sobre una perspectiva teórica y analítica adecuada al tipo de música a analizar sino tratando de realizar equivalencias con categorías occidentales (algo que, como se ve más adelante, conduce a la necesidad de formular etno-teorías);
- Que a pesar de que algunos de estos trabajos toman en consideración los puntos de vista y conceptos de los músicos de marimba, hace falta el contraste sistemático con la práctica musical.

Ahora bien, la separación entre los aspectos contextuales y los aspectos formales de la práctica musical también se da hacia el otro extremo (hacia "lo musical"), donde la preocupación por patrones y estructuras puede conducir a una posición estética kantiana que busca, como dice Mahon (2000:478), un análisis de la belleza y las artes separadas de preocupaciones morales y económicas, a partir de la idea de que "la producción artística [es] un campo autónomo con valores intrínsecos, independiente de la vida cotidiana". El resultado en muchos casos son estudios donde los textos líricos y musicales son deconstruidos (para emplear un término de la jerga posmoderna) hasta lograr establecer su estructura, pero dejando de lado la pregunta de quiénes los crean y para quiénes tienen significado (Cohen 1993:126). Si bien este no ha sido el caso del Pacífico (de hecho el clamor es en el sentido contrario), la anotación es pertinente porque la comprensión y el estudio de la música de marimba desde lo musical implican la referencia constante a las estructuras sociales donde es creada, interpretada y significada. Al respecto conviene recordar las palabras del musicólogo británico Bruce Horner, que hace un llamado para emprender el estudio de la música como una práctica social material compleja:

> Asumir la música como una práctica social material reemplaza la concepción generalizada de la música como un objeto –el "trabajo musical"- producido con fines "artísticos", con una concepción distinta de la música como una actividad con referentes sociales, definida en términos materiales e históricos específicos. [Horner 1998:161]

Desde esta perspectiva todo análisis musical que se emprenda acerca de las prácticas musicales de marimba debe tomar en cuenta (aunque no restringirse a ellos) elementos relacionados con escenificación, ensayos, instrumentación y recursos musicales, enseñanza y aprendizaje musical. Esto implica igualmente abordar con profundidad los detalles de la gestualidad y la comunicación corporal,

no sólo entre cuerpos, sino también entre el cuerpo y los objetos que se usan para hacer música. Por ejemplo, frente a la exterioridad con la que la mayoría de los percusionistas académicos se acercan a su instrumento, llama la atención el grado de contacto físico, sensualidad y fusión de los intérpretes de bombo y cununo con sus instrumentos. El mazo es acortado en el golpeador y en el arrullador para estar más cerca del parche e incluso la mano toca y apaga el parche. Este tipo de relaciones cuerpo-cuerpo y cuerpo-instrumento hay que abordarlas sistemáticamente pues las consideramos constitutivas de la música del Pacífico, su interpretación y su aprendizaje (la sección 5.2. ahonda en el asunto de pedagogía). Más aun, esto se da no sólo en forma individual, sino colectiva, dándose una fusión o disolución de los cuerpos, las individualidades y los instrumentos en una especie de máquina-instrumento que funciona como un solo cuerpo productor de música.

5.1.2 Preguntas y proyectos de investigación pertinentes

Dadas, por una parte, las particulares condiciones de trabajo de campo en la vasta zona del Pacífico sur (con las limitaciones de desplazamiento que ellas conllevan), y por otro lado la complejidad del objeto de investigación, el estudio de las músicas de marimba implica pensar en un trabajo de largo alcance, con varias fases o momentos y con varios "módulos" o focos que se articulen a un plan amplio. Los siguientes se plantean como objetivos de algunos proyectos y temas de investigación a desarrollar en esta línea:

- Establecer un marco teórico, analítico y metodológico adecuado al tipo de música que se pretende abordar, y que permita comparaciones con los estudios realizados en África.
- Realizar un balance de las investigaciones realizadas sobre la música de marimba en el Pacífico (Colombia y Ecuador).
- Realizar un trabajo de campo serio en las diferentes zonas o subregiones hoy, primero de tipo muestral, y luego a mediano plazo –y dependiendo de los recursos- de tipo censal. Este trabajo de campo debe realizarse con óptimos equipos y técnicas de grabación de audio y audiovisual que permitan posteriormente lograr análisis formales a profundidad.
- Documentar los procesos constructivos, los instrumentos, las prácticas instrumentales y vocales, los contextos sociales donde se usa la música de marimba, los procesos de formación y de aprendizaje, los procesos creativos y las relaciones entre la música de marimba y otras músicas que circulan localmente. Una de esas zonas debería ser Cali y el contexto del Festival Petronio Álvarez, y otra la zona de Esmeraldas.

- Realizar un trabajo de archivo a nivel de centros de documentación de la región y de otras fuentes a nivel nacional para recoger y preservar las grabaciones de audio y audiovisuales sobre música de marimba en el Pacífico.
- Organizar y analizar el material de campo y producir una serie de monografías para cada grupo o grupos elegidos en cada zona o subregión.
- Realizar un estudio comparativo entre las diferentes zonas y unas conclusiones generales sobre la música de marimba en el Pacífico.
- Realizar un estudio comparativo con una muestra de las grabaciones de años anteriores (por ejemplo, de los 60 y de los 80).
- Realizar un estudio comparativo con los estudios de marimbas en África y en otras regiones donde se halla el instrumento como la costa pacífica mexicana y algunas zonas de Guatemala.

A continuación se presentan algunas preguntas de investigación puntuales que pueden abordarse en los proyectos futuros.

Descripción de las músicas de marimba

En términos temporales, cabe indagar acerca de:

- Velocidades duración
- Dinámica
- Frecuencia
- Registro o registro
- Timbre

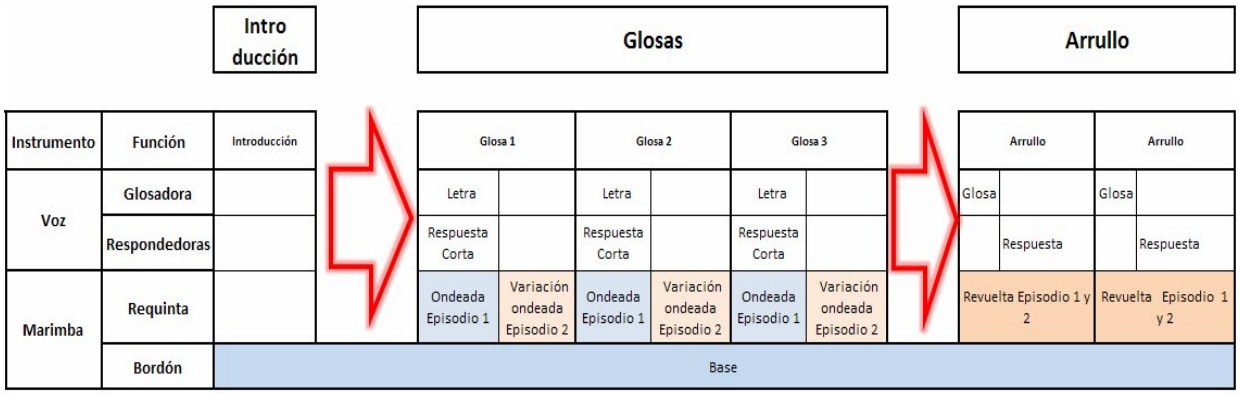
En términos de melodía, cabe indagar acerca de:

- Nivel notal
- Nivel escalar
- Interválica

Igualmente, es necesario ahondar en aspectos de armonía, estructuración formal, simultaneidad y articulación

Forma

Estudios anteriores (Tascón 2008) han demostrado como los marimberos establecen macro estructuras coherentes, como producto de la relación entre el texto y los acompañamientos de la marimba y los demás instrumentos del formato de acuerdo con la siguiente estructura:



Fuente: elaboración de Héctor Tascón

Cabe entonces preguntarse:

- ¿Cuáles son las características o modelos de las micro-estructuras que componen las músicas de marimba, según las interpretaciones de los músicos tradicionales y cómo se organizan en las estructuras mayores?
- Ondeada y revuelta son conceptos de tipo formal, común para muchos de los intérpretes de marimba y de los músicos del Pacífico. Es evidente que existe una serie de rasgos comunes que identifican y cohesionan estas músicas y también un límite para las variantes.
    - ¿Cuales con los modelos y ejes paradigmáticos de ondeadas y revueltas?
    - ¿Cuales con los modelos y ejes paradigmáticos de bordones?
    - ¿Cuales con los modelos y ejes paradigmáticos de las variantes de las cantadoras y el glosador en el contracanto de la glosa y las improvisaciones?
    - ¿Cómo se modifican y reutilizan las células básicas a los largo de las interpretaciones y variaciones?

Relaciones entre voz y marimba

- ¿Qué relación se establece entre la voz de Glosadora y coristas, con la ejecución del marimbero?
- ¿Qué relación se establece entre las lógicas espaciales, la afinación de las marimbas y las voces?

Relación entre instrumentos del conjunto

La marimba es el instrumento representativo del conjunto de marimba. Al interior de la ejecución grupal del conjunto, el marimbero -desde la marimba-, adopta posturas de jerarquía y establece conexiones con los demás intérpretes e instrumentos.

- ¿Qué relaciones se establecen entre el rol que cumple la marimba y los demás instrumentos del conjunto de marimba?

Afinaciones

Estudios anteriores han demostrado que los marimberos establecen una serie de patrones espaciales (Tascón 2008:46) en la construcción de improvisaciones acompañamientos a las voces desde la marimba. Estos acompañamientos subyacen sobre rangos de afinación más que sobre afinaciones absolutas, como también sucede con el proceso de afinación de las marimbas (Miñana1987:22).

- ¿Cuáles son los rangos sobre los que oscila la afinación de las cantadoras que permite considerar tradicionalmente "afinada" o "desafinada" a la cantadora?

Estas configuraciones espaciales sufren cambios dependiendo de la tabla eje en la cual se inicien, lo que genera diferentes configuraciones interválicas en las relaciones de grupos de tablas emparentadas[48]. Sin embargo los marimberos conmutan los grupos de tablas como si existiera una equivalencia interválica.

- ¿Cuáles son los rangos sobre los que oscila la afinación e interválica de los grupos de tablas en relación con la cantadora?

Conceptos según los músicos

- Relacionar el análisis con la forma como los músicos se refieren, se expresan, o caracterizan y analizan sus ejecuciones musicales en los que participa la marimba de chonta.

- ¿Cómo definen los músicos, los diferentes aires "tradicionales" en los que participa la marimba de chonta?

[48] Las tablas en la marimba se organizan en dos grupos de seis tablas para el bambuco viejo, el patacoré, etc. y en un grupo de cinco tablas para la juga grande y algunos bundes.

- Teniendo en cuenta los rasgos comunes de las afinaciones de entrada a la ondeada en la marimba ¿Cuales son las afinaciones preferidas por los maestros y a cuáles son los intervalos de afinación real comunes?

5.2 Línea 2: Procesos de pedagogía musical asociados al sistema de músicas de marimba

5.2.1 Problema de investigación

A partir de la aparición de los conservatorios europeos a finales del siglo XVIII, que se ocuparon de las actividades performativas de la música (enseñar a tocar un instrumento, descifrar la notación, la práctica en ensambles, etc.) y junto con los programas desarrollados en las universidades, que entonces se encargaron de abordar los estudios teóricos, y aquellas disciplinas que más adelante desembocaron en la musicología, la educación musical formal se ha desarrollado vertiginosamente y de manera muy sofisticada. Es interesante preguntarse bajo qué cánones ha funcionado la educación musical formal, que en Colombia ha sido básicamente heredada de los cánones europeos y estadounidenses, qué ideologías esta formación ha defendido o reproducido y qué nuevos rumbos está proponiendo. Y es en este contexto en donde podríamos ubicar las preguntas pertinentes a los diferentes procesos de pedagogía musical asociados a la música popular en general, a la música popular y tradicional colombiana y, en particular, a la música tradicional del Pacífico Sur colombiano.

Tomemos como ejemplo el Conservatorio Nacional de Colombia (1910), que se mantuvo como ente autónomo hasta ser anexado a la Facultad de Artes de la Universidad Nacional en 1970, y que se inspiró en el modelo curricular del Conservatorio de París. Ya en las primeras décadas de funcionamiento del Conservatorio, su currículo generó discusión entre los músicos nacionalistas y europeizantes, discusión que giraba en torno a la ausencia de la música colombiana dentro de los repertorios que se abordaban. Esta discusión continúa vigente hoy, casi un siglo después, en muchas instituciones de educación musical en el país.

La educación musical participa en la construcción y perpetuación de ideologías que apuntan, entre otras cosas, a la valoración de la música. Los modelos de la educación musical europea defendieron una ideología que sugería que la música clásica es de mayor valor, porque posee cualidades como universalidad, complejidad, originalidad y autonomía, en contraposición a las músicas populares o tradicionales que son efímeras, triviales, comerciales, es decir, que cobran valor solamente dentro de

los rituales de circunstancia en que son ejecutadas (Green 2003, Santamaría 2007). Estos modelos de educación, que incluían en sus contenidos principalmente música europea occidental, influenciaron de manera definitiva a la mayoría de instituciones que impartían formación musical en el mundo y en Latinoamérica (Campbell 1991).

A partir de la década de los 60 y especialmente en los 70, pedagogos musicales en Europa y Estados unidos señalaron esta situación y empezaron a argumentar la necesidad de incluir las músicas populares en los currículos. Aunque estas propuestas no fueron, en principio, rechazadas, la inclusión de repertorios populares en los currículos no significó grandes cambios en las ideologías musicales reinantes, porque el valor de la música popular se midió en aquello que pudiera hacerla equiparable con la música clásica: autonomía, complejidad, autonomía, etc. (Green 2002, 2003) Esto permitía hacer también distinciones dentro de la música popular, estratificándola también bajo estos parámetros.

Dentro de esta corriente podemos encontrar distintas experiencias en Colombia. En Bogotá, por ejemplo, se consolidaron escuelas no formales de educación artística, entre ellas la Academia Luis A. Calvo, antecedente directo de la ASAB, Escuela de Música de la Academia Superior de Artes de Bogotá que abrió sus puertas a la música popular y en particular a la música colombiana en sus currículos. Aquella novedosa y polémica iniciativa, otorga en la actualidad títulos a nivel de educación superior, aunque paulatinamente ha ido perdiendo su énfasis en la música tradicional.

Procesos parecidos ocurrieron en otras ciudades, donde surgieron centros dedicados a la pedagogía e investigación de las músicas regionales desde hace varios años como el Instituto Popular de Cultura de Cali, que ya desde la década de los 50 ofrecía formación básica en música, incluyendo en sus contenidos músicas tradicionales e instrumentos propios de la música tradicional colombiana. En Medellín encontramos la Escuela Popular de Arte y en Tunja el ICBA. Todos lograron avanzar hacia procesos investigativos más sistemáticos y serios cumpliendo –incluso hoy- una labor importante; además, todos tienen archivos con valiosas grabaciones de campo -así como el Centro de Documentación Musical de COLCULTURA, hoy Ministerio de Cultura-, pero su análisis y difusión es todavía muy incipiente.[49]

[49] Ver Miñana, Carlos. "Escuelas y experiencias pedagógicas de música popular. Estado actual y perspectivas en Colombia", en *A Contratiempo. Música y danza*, Nº 8. El IPC de Cali fue fundado en 1947; tiene una buena colección de partituras inéditas y materiales de trabajo de campo fruto de las expediciones de recolección organizadas por su Departamento de Investigaciones Folklóricas (fundado en 1960). Características similares tuvo la EPA de Medellín, con 35 años de existencia y 28 de vida legal. Cerca de Cali, en Ginebra (Valle), la sede del Concurso o Festival de Música de la Región Andina

Conformado por profesores de la EPA, el Centro de Estudios Folclóricos (CEF) publicó durante varios años un boletín con partituras y artículos breves bajo el liderazgo de Gustavo López, varias de las cuales se refieren a la música del Pacífico y de marimba; algunos profesores han publicado recopilaciones de danzas y lúdica infantil –muchas de ellas del Pacífico-, con ilustraciones musicales y grabaciones, pero sin énfasis en lo musicológico (Oscar Vahos y Alberto Londoño). En un sentido similar, a la sombra de grupos de danzas de "proyección folclórica", se han realizado numerosos trabajos con un componente investigativo en diferentes lugares del país, la mayoría de ellos inéditos.

El ICBA (Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá) publicó en 1989 el libro *Música, región y pedagogía*, con artículos de sus investigadores sobre el merengue, la regionalización de la música tradicional en Colombia y aspectos metodológicos y didácticos de la música popular. Este trabajo del ICBA fue, en buena parte, liderado por un equipo de profesores vinculados a la Fundación Nueva Cultura y al desaparecido Plan Piloto de estudio de músicas hispano-caribeñas -luego la ya mencionada ASAB. Ellos han producido varios materiales didácticos, estudios históricos y numerosas transcripciones musicales de músicas regionales colombianas con fines pedagógicos, la mayoría de ellas inéditas (Samuel Bedoya Sánchez, Jorge Sossa, Néstor Lambuley…) y centradas en la música llanera. Los trabajos de este grupo estuvieron visiblemente influenciados por los enfoques estructuralistas en el análisis musical.

Conviene aclarar, sin embargo, que la mayoría de las transcripciones musicales de los años 70 y los 80 sobre música tradicional en Colombia –inéditas casi todas- no tuvieron una intención propiamente investigativa sino pedagógica y, con frecuencia, se realizaron en contextos pedagógicos como academias. Eran transcripciones sin interés musicológico: guías, estrategias mnemotécnicas, esquemas orientados a la ejecución y no al análisis. Esta consideración es significativa incluso hoy pues varios de

---

"Mono Núñez", cuenta también con un centro de documentación musical denominado "Hernán Restrepo Duque" que estuvo durante varios años bajo la dirección de Octavio Marulanda. Aunque de creación más reciente, resulta también meritorio el trabajo de documentación realizado por el sociólogo Álvaro Pareja en el Centro de Documentación e Investigaciones Musicales del Quindío, en Armenia. El Centro de Documentación Musical de COLCULTURA, el más importante del país por sus fondos de partituras (tanto de música erudita, como popular urbana), libros (por ejemplo, la biblioteca personal del maestro Guillermo Abadía), grabaciones y videos, ha realizado una labor indiscutible y valiosa en la recolección de las músicas tradicionales. Desgraciadamente ha sufrido de diversos males: manejos burocráticos, personalistas, falta de profesionalismo y de organización en el manejo de la información, presupuestos reducidos y una débil proyección y difusión. Con la transformación de COLCULTURA en el Ministerio de Cultura se perciben cambios hacia un manejo más profesional y hacia una proyección nacional del Centro. Lamentablemente el manejo gobiernista y no a nivel de Estado de las políticas culturales no garantiza la continuidad de las labores emprendidas ni la financiación de los proyectos a largo plazo.

los trabajos investigativos que se están publicando recientemente (ver por ejemplo los trabajos de Convers y Ochoa sobre gaitas y sobre marimba; o el de Tascón sobre marimbas con el método OIO), si bien mucho más elaborados y sistemáticos, responden al mismo interés.

Luego de este giro hacia la inclusión de los repertorios populares y tradicionales, se observa en Colombia y Latinoamérica otro cambio importante a partir de los 80 y 90, cuando educadores e investigadores empezaron a trabajar en las teorías poscoloniales. Paralelo a esto, los avances tecnológicos y el fenómeno de la comunicación global empiezan a permitir que muchos tipos de música tanto tradicionales como populares sean escuchados en todo el mundo, y los gobiernos locales comienzan a preocuparse por el estatus de sus propias músicas. La IASPM-AL (Rama latinoamericana de la asociación internacional para el estudio de la música popular) por ejemplo, aunque fue creada oficialmente en el año 2000, tuvo encuentros preliminares como el de la Habana, en 1994. La preocupación de los gobiernos por el estatus de sus propias músicas se cristaliza en el caso colombiano en el Plan Nacional de Música para la Convivencia, PNMC. Este programa del Ministerio de Cultura, realizó en el marco del Plan de Desarrollo 2002 – 2006 un ciclo básico de Formación de Formadores "en torno a las prácticas colectivas de bandas, coros, orquestas y músicas tradicionales de las regiones", que incluía proyectos editoriales con el objetivo de fundamentar la educación musical en los municipios. El PNMC se dirigió también a la creación de escuelas municipales de música.

En síntesis, hay evidencias entonces para sugerir que desde finales del siglo pasado, y especialmente desde el nuevo siglo, existe una voluntad y un concepto más positivo en la educación musical tanto formal como no formal, con respecto a la inclusión de repertorios de la música popular y tradicional en los currículos. Sin embargo, los métodos de la pedagogía musical que han apuntado a la música occidental, siguen siendo usados para enseñar las músicas populares o tradicionales. La academia no se ha preguntado, o al menos no lo ha hecho de manera suficiente, sobre los conceptos pedagógicos implícitos en la formación de los músicos populares o los músicos formados por tradición oral (Convers y Ochoa 2007). A pesar de la reciente inclusión de repertorios tradicionales o populares en los currículos de escuelas formales o no formales, y del hecho de que músicos populares o tradicionales se están convirtiendo en profesores formales de su instrumentos (en los repertorios del jazz, rock, músicas tradicionales y populares) aún no se han reconocido las prácticas de aprendizaje de los músicos formados por tradición oral, prácticas relacionadas con la adquisición de conocimientos y habilidades musicales relevantes. Al respecto anota Lucy Green que "la inclusión de música popular,

jazz y repertorio del *world music*, tanto en la teoría como en la práctica, representa adición de nuevos contenidos, que no necesariamente se han acompañado de nuevas estrategias pedagógicas" (Green 2002). Es aquí precisamente en donde encontramos que la investigación a nivel internacional y nacional es todavía incipiente. [50]

5.2.2 Preguntas y proyectos de investigación pertinentes

Aprendizaje musical y dinámicas sociales

Una primera línea de indagación tiene que ver con los procesos de aprendizaje no formales, vinculados a hechos sociales donde la práctica musical funge como un elemento de socialización con un importante grados de importancia pero complementario a otras dinámicas de la comunidad. Cabe preguntarse al respecto:

- ¿Cuáles son los conceptos pedagógicos implícitos en las prácticas cotidianas, aún no entendidas como prácticas de aprendizaje, (Green 2002) de los músicos populares o tradicionales?
- ¿Cuáles son las prácticas cotidianas que han permitido la formación por tradición (oral) de los músicos en Colombia, y en particular, en las diferentes regiones del Pacífico Sur Colombiano
- ¿Qué conceptos pedagógicos pueden inferirse de ellas?

Desde este punto de vista, una dimensión importante sobre la que la investigación debe preguntarse es la de las relaciones de parentesco, de género, políticas, religiosas y económicas entre los actores.

- ¿Qué papel juegan dichas relaciones en la práctica y en el aprendizaje de la música de marimba?
- ¿Cuáles eran los vínculos entre los practicantes, entre maestros y aprendices?
- ¿Eran y son parientes, vecinos (qué tipo de vecindad), emparentados a través de vínculos religiosos o de comunidades de prácticas rituales?
- ¿Cómo se están transformando esos vínculos hoy?

Aprendizaje musical: maestros y aprendices

Otro aspecto a abordar son las relaciones entre maestro y aprendiz. En el Encuentro de Investigadores realizado en el marco del Festival Petronio Álvarez 2008, un marimbero contaba su experiencia como

[50] Sobre esfuerzos en esta dirección, vale la pena anotar que solo el año pasado se realizó en Villa María, Argentina, el I Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular. Sin embargo, revisando las ponencias de los congresos realizados por la IASPM-AL, no son pocas las que se han orientado a preguntarse sobre este tema.

aprendiz, y narraba cómo el músico mayor evitaba que él aprendiera escondiéndole las baquetas de la marimba. Cabe preguntarse entonces:

- ¿Qué tipo de relaciones se establecen –o se van forjando- entre maestros y aprendices? ¿Son de colaboración, de competencia? ¿Qué otras modalidades se presentan?
- ¿Qué implicaciones tiene esto en los procesos de aprendizaje?
- ¿Qué está pasando con la introducción de nuevas relaciones a partir de la implementación oficial de escuelas de música tradicional y a partir de la creciente vinculación de los jóvenes marimberos a círculos de difusión comercial vía festivales y medios de comunicación?

En relación con lo anterior, están las estrategias utilizadas por maestros y aprendices para enseñar y aprender, sobre las cuales es necesario documentar:

- Recursos técnicos
- Ejercicios
- Estímulos
- Vocabulario especializado
- Formas de estructuración
- Análisis
- Valoración
- Corrección

Por otra parte, hemos considerado durante años los procesos de socialización como unidireccionales, de la sociedad adulta hacia la infantil. Esto ha conducido a una sobrevaloración de la importancia de los primeros años en la forma como vamos a vivir en la edad adulta, sin preguntarse acerca del impacto inverso: la manera como los niños –y los jóvenes- reconfiguran prácticas y concepciones establecidas en la sociedad que los acoge. Los investigadores hoy coinciden en que los conceptos pedagógicos son construidos en procesos “doble vía” por todos los actores de estos contextos -incluyendo ancianos, adultos, niños, objetos, circunstancias- (Miñana 2006). Quizás, eventualmente, este reconocimiento permita a corto plazo exorcizar “la olla podrida”, (conocimiento que no fluye o que quizás no encuentra un interlocutor válido), a la que el Maestro Gualajo se refiere en muchas de sus entrevistas. Así, es necesario indagar acerca del papel que juegan los pares (otros niños, otros jóvenes) en los procesos de aprendizaje de las músicas de marimba en la región.

La marimba y los contextos cambiantes de aprendizaje

Otro tipo de preguntas de investigación tienen que ver con las relaciones entre aprendizaje de la música, territorio y contextos de interacción. Norman Whitten Jr., en *Pioneros negros* (1972) caracteriza magistralmente los contextos de interacción en relación con las músicas de lo sagrado y las músicas seculares (la cantina, el salón y el currulao), y las relaciones de dichos contextos con las estructuras sociales y con los entornos ecológicos. La investigación de Whitten, realizada en los años 70, debe ser actualizada y debe suscitar nuevas preguntas acerca de las transformaciones de estas relaciones a la luz de las nuevas condiciones sociales y ecológicas de las que se habla en la sección 3.1.

Hoy la marimba no sólo es utilizada en las casas de marimba y en el contexto de currulao, sino en los contextos sagrados (arrullos, velorios…), casas de la cultura y escuelas. Más aun, festivales como el Petronio Álvarez (y posiblemente el reciente Festival de la Marimba, que tendrá su primera edición en diciembre de 2008), donde comienza a ser habitual la participación de marimberos y "cantaoras" del interior del país, permiten constatar que la música de marimba poco a poco deja de ser patrimonio exclusivo del litoral para ganar espacios en aulas, auditorios y tarimas del resto de Colombia. Esto lleva a preguntar:

- ¿Qué implicaciones tienen estos cambios en los procesos de aprendizaje y la misma música?
- ¿Cómo son los vínculos entre territorio, música y aprendizaje, cómo eran antes, y cómo son ahora en que nuevas tecnologías han favorecido cierta desterritorialización de los fenómenos musicales?
- ¿Cómo podemos reconocer o establecer los puentes entre las maneras de saber de los músicos formados por tradición oral, los músicos populares y los músicos formados en la academia? Es posible construir estrategias pedagógicas "desde la frontera"[51], a la que se han movido músicos formados por tradición oral que hoy son maestros de su tradición en nuevos contextos[52]?
- ¿Qué ocurre con los músicos de formación académica que ven la necesidad de nuevas estrategias de aprendizaje al estar interesados en repertorios diferentes a los abordados en las

[51] El pensamiento fronterizo que aborda Mignolo en varios de sus trabajos, hace referencia a la posibilidad de reflexionar y construir conocimiento a partir de la conciencia de nuestra posición intermedia entre el eurocentrismo académico y las culturas tradicionales, en el marco de la diferencia colonial.

[52] Everth Peña, músico de El Charco, Nariño, señalaba en su conferencia *Procesos formativos autóctonos tradicionales y sus articulaciones con el plan nacional de música para la convivencia*, en el marco del Encuentro de investigadores de la Música Popular Tradicional del Pacífico Colombiano (Cali, 2007), que son las mismas personas en las regiones quienes, enfrentadas a la pregunta de "cómo enseñar" han desarrollado métodos. Nuevamente se trata de "la frontera" en donde el músico formado en tradición de familia, reflexiona sobre el tema pedagógico.

escuelas formales, y músicos interesados en el repertorio popular, que encuentran en las nuevas tecnologías sus mejores recursos de información y aprendizaje?

5.3 Línea 3: Contexto sociocultural de los sistemas de músicas de marimba

5.3.1 Problema de investigación

Los contextos en que se produce, circula y consume la música del sur del Pacífico han sufrido un acelerado proceso de cambio en los últimos veinte años, cuyas implicaciones y efectos han sido muy escasamente estudiados, como se puede apreciar en la sección sobre el estado del arte.

Se puede afirmar que estos cambios han estado rodeados por muchas transformaciones de gran envergadura a nivel político económico y social que claramente no se limitan al espacio de la nación sino que tienen articulaciones evidentes con fenómenos y discursos de alcance global como el multiculturalismo, el discurso de la biodiversidad, o el auge de las músicas del mundo *(world music).* Sin embargo, más concretamente y a nivel local, muchos de estos cambios parecen haber estado motivados o canalizados en gran medida por la aparición de festivales en los que se empezó a presentar la música, ante una audiencia, como una manifestación pública y explícita de la identidad negra del Pacífico.

Uno de los primeros espacios de este tipo fue el Festival del Currulao que se creó en Tumaco en 1987 con el fin de "valorizar las diversas tradiciones regionales de carácter ritual, legendario, religioso o festivo, reuniéndolas en una presentación unificada que debía mostrar y valorizar la cultura del currulao" (Agier, 1999: 221-222). Este tipo de unificación incluía la necesidad de desligarse de cualquier influencia moderna en una población que ya había recibido varias oleadas de inmigrantes urbanos, y en la que para entonces se escuchaban con mucha frecuencia géneros como el rap, la salsa, el rock y el reggae. Es por ello que Agier caracteriza este momento como el "nacimiento de un relato identitario" alrededor de la música. Lo importante es que, solamente al aparecer la música en un contexto urbano y en el marco de un festival que tradicionalmente había sido convocado y organizado por la élite de Tumaco, finalmente empieza a emerger un discurso específico sobre la "cultura del Pacífico" o la "cultura del currulao". Este tipo de manifestaciones unificadoras, se empiezan a producir entonces en la apropiación urbana de expresiones culturales del sur del Pacífico y parecen tener en común el intento por recuperar una herencia cultural que se ve amenazada por factores externos.

Un fenómeno similar, pero a una escala mucho más grande, se dio en la ciudad de Cali con la creación del Festival Petronio Álvarez de Música del Pacífico en 1997, a partir de una iniciativa de la Gobernación del Departamento del Valle. Desde su creación, el "Petronio" se ha convertido en el principal punto de encuentro de los inmigrantes del Pacífico radicados en la ciudad de Cali. El festival no solamente ha ofrecido un espacio para la reproducción de muchas de las manifestaciones culturales de las poblaciones del Pacífico, sino que ha contribuido a crear una identidad común entre personas provenientes de lugares muy distintos, con una gran variedad de tradiciones musicales, que poco a poco han ido conformando un complejo cultural más o menos unificado, o que por lo menos se presenta como tal en el contexto del festival. Esto ha generado una serie de transformaciones en las representaciones sobre la música del sur del Pacífico, que ha pasado de ser un conjunto de manifestaciones culturales dispersas, a ser vista como el principal sello característico de una gran comunidad imaginada, cuyo centro se ubica ahora en Cali. Este proceso ha ido de la mano con la creación de una nueva "identidad del Pacífico", cada vez más urbana, pero caracterizada por una alusión permanente a los imaginarios de lo rural; cada vez más "pacífica" en oposición a la difícil situación de violencia que se ha vivido en la región y cada vez más en diálogo con lo global, como un intento por superar los imaginarios que marcaron esta zona durante décadas como la más aislada y atrasada del país.

La diferencia más importante del "Petronio" con el Festival del Currulao es que el primero es un festival que se diseñó, se creó y se organiza todos los años desde Bogotá y Cali, ciudades que no sólo no han tenido al currulao o a la marimba dentro de su tradición musical, sino que de hecho han protagonizado históricamente las dinámicas de marcación de los negros como seres indolentes e inconvenientes para el desarrollo de la nación. Así, la creación del festival "Petronio Álvarez" se dio en un momento en que la relación tremendamente racializada de las grandes ciudades con las poblaciones del Pacífico pareció cambiar de repente, en clara sintonía con el espíritu multiculturalista de la década de los noventa. Gracias a la influencia de discursos como el de la biodiversidad, los negros pasaron de ser "sujetos coloniales salvajes" a ser vistos como "actores políticos ecológicos", ahora responsables de salvar el mundo (Ulloa, 2001). Por eso en la ciudad de Cali, la defensa y promoción de la cultura negra es vista como algo políticamente correcto, por encima y a pesar de las tensiones raciales y de clase que, por ejemplo, se presentaron durante años a raíz del uso del Teatro Los Cristales ubicado en medio de una zona residencial de clase alta. Todo esto contribuye a la unificación de una identidad del Pacífico que, aunque tiene a la raza como uno de sus elementos más importantes, también está atravesada por cuestiones de clase y género.

Por otro lado, desde sus comienzos el festival ha beneficiado enormemente a la ciudad generando empleo, promoviendo el turismo y ofreciendo una alternativa a los músicos profesionales. Estos eran, de hecho, los objetivos más importantes del "Petronio" desde su primera versión (Hernández, 2007:261-262). Pero desafortunadamente ese beneficio no ha sido compartido por la gente de pueblos como Timbiquí, Guapi o Barbacoas que, por el contrario, aportan una gran afluencia de público y recursos a Cali. En este sentido es claro que el festival tiene su principal interés en las poblaciones negras inmigrantes de esta ciudad y en principio parece más interesado en convertirse en la capital musical del Pacífico que en extender sus aspectos más positivos a otras poblaciones de la región. La creación del "Petronio" en 1997 coincidió además con la intensificación de la migración de las poblaciones del Pacífico hacia Cali durante esta década, en gran parte como consecuencia de los desplazamientos forzados en el marco del conflicto armado. La rápida concentración de esta población en Cali dio lugar a la construcción de una identidad del inmigrante del Pacífico, basada en unos pocos rasgos comunes entre los cuales se encuentra la música tradicional del conjunto de marimba. Naturalmente, el festival ha explotado esta identidad que se caracteriza – como muchas identidades que se forjan en condiciones de migración – por una marcada romantización e idealización del lugar de origen y una fuerte tensión entre los dos mundos (rural y urbano). Y parece ser la coincidencia de estos factores (la concentración de las colonias del Pacífico en Cali, la influencia del multiculturalismo y la creación del festival "Petronio Álvarez"), lo que ha acelerado la consolidación de una identidad común y la unificación ciertos rasgos en y alrededor de la música.

Sin embargo, antes de la aparición de los discursos unificadores sobre la cultura y la música del Pacífico es factible que en cada río o en cada población se crearan y transmitieran versiones muy diferentes sobre lo que significaba la música, sobre sus usos y sus prácticas. Esto es un estudio que está por hacerse y que debería arrojar un inventario detallado de la memoria musical (y cultural) de los diferentes ríos y poblaciones del sur del Pacífico, con el fin de tener una base para rastrear y comparar las transformaciones y así contribuir a *historizar* un proceso de cambio que con frecuencia, y aún en ciertos ámbitos académicos, tiende a ser abordado desde esencialismos y metanarrativas que dificultan cualquier aproximación a la complejidad del fenómeno. En varios estudios recientes sobre la cultura musical del sur del Pacífico se hace evidente que las historias, los mitos, las costumbres y los materiales musicales concretos no han alcanzado todavía una forma realmente unificada como efecto de la acción de los festivales o de otros factores de cambio. Es común que personas provenientes de dos poblaciones diferentes o incluso de la misma población tengan apreciaciones radicalmente distintas sobre cómo denominar un género, cómo explicar una leyenda o sobre la letra de una canción (Agier,

1999, Birenbaum, 2006). Para mencionar un ejemplo, en uno de los conversatorios que se hicieron en el marco de la última versión del "Petronio" se presentó una polémica entre músicos de Guapi y de Buenaventura sobre la existencia o no de la *juga grande* como género musical. Para los de Buenaventura, esto no era más que un invento reciente, mientras que para los de Guapi la juga grande es ancestral y constituye una de las manifestaciones más tradicionales de la región. Ahora bien, existen pistas que permitirían rastrear la juga grande hacia el sur de Guapi, hasta Esmeraldas, en Ecuador, y esto podría arrojar alguna explicación para el desconocimiento de este tipo de juga en Buenaventura, que se encuentra más al norte. Pero este es precisamente el tipo de estudio que no se ha hecho en relación con esta música.

Pero por otro lado, esta falta de unificación en ningún caso indica que las tradiciones se hayan mantenido intocadas e inalteradas en nichos a lo largo de la región a través de las últimas dos décadas. Por el contrario hay transformaciones profundas que se han producido en prácticamente todos los aspectos relacionados con la música de marimba y que todavía no se han podido describir de una manera sistemática y amplia. La naturaleza y el alcance de estos cambios es algo que debe ser estudiado en profundidad si se quiere abordar con seriedad el tema de las transformaciones recientes en esta música y en su contexto, sin caer en la nostalgia por un pasado esencializado que satisfaga todas las necesidades identitarias de la gente del sur del Pacífico ni tampoco en la celebración acrítica de la inserción de la música en las dinámicas del mercado discográfico globalizado, con todas las implicaciones que esto puede tener en la concepción misma de lo que significa la música para la gente que la crea y la usa.

Aunque un estudio de esa profundidad todavía está por hacerse, es posible observar que algunos de estos cambios son más evidentes – como los que tienen que ver con el material musical mismo – mientras que otros pueden ser más complejos y estar relacionados, por ejemplo, con el papel del músico en la sociedad y las transformaciones en la función misma de la música. Dentro de los cambios en el material musical se pueden mencionar rápidamente: 1) la definición de ciertos géneros básicos a partir de los reglamentos del concurso; 2) la delimitación del formato del conjunto de marimba (dos bombos, dos cununos, una marimba con uno o dos intérpretes y cantadoras con guasás); 3) la imposición de un estándar para la duración de las canciones debido a su presentación en escena y a las transmisiones en vivo por televisión; 4) la adopción de ciertos usos en los arreglos, como cortes y cambios de tiempo o de métrica que han probado ser efectivos para "prender" al público; 5) la generalización de las improvisaciones en la marimba como una forma de demostrar el virtuosismo para

acceder al premio al mejor marimbero; 6) el uso de coreografías masivas (con pañuelo) que se adaptan a las posibilidades de movimiento de la gente en una gradería; 7) el uso generalizado de marimbas temperadas e instrumentos ajenos a la tradición como bajo, batería y vientos; y 8) la composición de canciones originales (por exigencia del concurso), con letras que hablan preferiblemente sobre uno de estos tres temas: la visión romántica del lugar de origen, el anhelo sincero de paz de la comunidad "pacífica" (Birenbaum 2006) y los problemas sociales más directamente sentidos por el público, expuestos a manera de denuncia (salud, corrupción, educación, etc).

Por otro lado, más allá del material sonoro también se han producido importantes modificaciones. Como lo cuenta Margarita Aristizábal en relación con el Festival del Currulao, a partir de la puesta en escena de la música se empezaron a definir los roles de los músicos (Aristizábal 1998). Antes de los festivales, el papel del músico no parece haber tenido un nivel muy alto de especialización y no era considerado como un oficio. Aunque es claro que siempre han existido parámetros más o menos informales para la valoración de las habilidades de un intérprete (como lo señalan los abundantes testimonios sobre las capacidades musicales de don José Torres, por ejemplo), esto no quiere decir que las prácticas musicales existieran como un espacio diferenciado de la vida social, especialmente en contextos rurales. Sin embargo, a partir de la aparición de festivales/concurso como el del currulao en Tumaco la actividad musical se convierte en una *fuente potencial de subsistencia*, ya que existe un renovado interés de distintos públicos hacia esta música y existe la posibilidad de obtener una recompensa importante si se gana el primer premio. Esto hace que los músicos (o los que empiezan a asumirse "como" músicos con miras a una participación en el festival) tengan que planear con varias semanas o meses de anticipación la conformación de los grupos con los que van a participar, y esto incluye tareas como poner un nombre al grupo, ensayar, hacer presentaciones que les permitan "foguearse" ante un público, componer canciones originales con temas que despierten el interés del jurado, etc. Todas estas actividades llevan a que la relación de estas personas con la música se empiece a parecer más a la de un músico profesional urbano que a la de los músicos rurales de generaciones anteriores. Ahora existe el imperativo, por ejemplo, de grabar un demo y tener preparado un portafolio para participar en las ruedas de negocios que se han empezado a hacer en el marco del festival. Los directores de los grupos tienen que aprender elementos de gestión, moverse con soltura en el terreno de las relaciones públicas y dominar el uso de herramientas tecnológicas mientras, al mismo tiempo, se presentan a sí mismos como depositarios de una larga tradición rural.

Pero además este cambio en el rol de los músicos tiene un impacto sobre cómo la música se va volviendo una esfera diferenciada de la vida social, al convertirse en una opción de vida – a la manera del mundo urbano occidentalizado – y deja de ser lo que había sido tradicionalmente en contextos rurales: una banda sonora de la cotidianidad. Un ejemplo claro es el de los cantos de boga, que solían usarse como un medio para transmitir noticias entre distintas familias a lo largo de un río. En la actualidad este uso es escaso o nulo, pero se ve representado en las tarimas de festivales como el Petronio Álvarez como un elemento de tradición. En este sentido es claro que los músicos que participan en el festival están colaborando con la invención de una tradición que en un contexto urbano tiende a depender más de la nostalgia de los inmigrantes que de la "tradición viva" a la que constantemente se alude. Esto es especialmente relevante si se tiene en cuenta que muchos de estos nuevos músicos trabajan con un tipo de música que no es necesariamente el que más escuchan en su vida normal. En poblaciones como Timbiquí o Guapi hoy en día el género más escuchado por la mayoría de la gente es el *reggaetón* y las músicas tradicionales sólo tienen una exposición masiva en las fiestas de fin de año[53]. Esta nueva condición del ambiente sónico puede estar contribuyendo a que el músico vea los sonidos tradicionales, cada vez más como un material de trabajo y cada vez menos como un elemento inseparable de los diferentes rituales de la vida diaria. Y esto a su vez plantea un reto de enorme importancia para la comprensión de las funciones – diversas y probablemente contradictorias – que actualmente está cumpliendo la música en la vida social.

Otras transformaciones relacionadas con lo anteriormente descrito, tienen que ver con la paulatina diferenciación de roles musicales dentro del mismo grupo. La tendencia es que cada persona se especialice en un instrumento del formato hasta alcanzar un nivel de virtuosismo que pueda inclinar la balanza del jurado en un contexto de concurso. Una consecuencia predecible de esta transformación es la separación creciente entre los músicos – puestos en escena, inalcanzables, virtuosos – y el público que se resiste a ser relegado a un papel pasivo, pero que ya no puede participar de igual forma en la producción del sonido musical por la existencia de barreras espaciales y tecnológicas. Esta especialización, a su vez, puede estar impactando decisivamente los procesos de formación alrededor de la música. Los músicos con frecuencia deben "salir" de sus lugares de origen y buscar completar su formación, algunas veces en conservatorios y facultades de música, para competir en un naciente mercado laboral que requiere de mano de obra capacitada. Esto contribuye a que la música tradicional

[53] Según declaraciones del músico guapireño Yair Caicedo en el marco de un taller de marimba realizado en la Universidad Javeriana el 21 de noviembre de 2008.

se separe de sus condiciones tradicionales de interpretación, ya que empieza a ser vista como un objeto de estudio que puede ser aislado de un contexto particular para facilitar su comprensión y manejo.
Esta escisión entre la música y sus condiciones de surgimiento produce lo que Steven Feld llama "esquizofonia", es decir, un rompimiento en la cadena de significaciones que le aportan sentido al hecho musical (Feld, 1995). Esto es algo que se presenta con frecuencia en las "músicas del mundo" que en sus contextos tradicionales están atadas a circunstancias vitales con un profundo significado extra-musical, y que a partir de su manipulación por medios tecnológicos experimentan un fuerte vaciamiento. Sin embargo, en el caso de la música de marimba del sur del Pacífico, este proceso ha sido relativamente gradual y es de esperar que eso haya permitido la creación de nuevas cadenas significantes relacionadas especialmente con la experiencia vital del migrante. Es muy posible que cantar un arrullo no signifique lo mismo para un guapireño de 20 años residente en Cali que para una guapireña de 70 años residente en Guapi. Pero esto no quiere decir que no exista la posibilidad de atribuirle un sentido profundo a la música en ambos casos. Por eso es importante realizar estudios que permitan comprender en qué consisten estas diferencias de sentido y cómo afectan la relación de las personas con la música.

Lo anterior remite a un problema de inteligibilidad musical, es decir tiene que ver con la sensación de familiaridad o lejanía que una persona siente cuando escucha una música tradicional, lo cual es muy importante para analizar la recepción que la música de marimba está teniendo por parte de músicos y públicos urbanos que nunca han tenido contacto con la cultura de las poblaciones rurales del sur del Pacífico. La "ruta de la marimba" puede haber comenzado en estas poblaciones, pero claramente no termina allí, como lo demuestra el trabajo de la antropóloga Ana María Arango con el grupo Bahía (Arango). Por el contrario, esta música está siendo cada vez más apropiada por músicos jóvenes de ciudades como Bogotá y Cali que se acercan a ella como un recurso de explotación, como una fuente de sabiduría mística ancestral o como un elemento más dentro de las curiosidades étnicas de la aldea global. Esta circulación de la música en redes globales como un producto con sello local, obliga a los músicos a adaptarla a sonoridades fácilmente digeribles para públicos de toda índole, precisamente con el fin de aportarle una inteligibilidad cosmopolita que facilite su acceso al mercado. Y en muchos casos, los que tienen la mayor capacidad técnica y económica para efectuar esta mediación son los músicos blancos urbanos, que de hecho han empezado a asumir ese rol de "traductores" participando en festivales como el "Petronio" y moviéndose entre ciudades como Tumaco y Los Ángeles. Los músicos oriundos de la región, por otro lado, con frecuencia optan por radicarse en ciudades capitales, en donde rápidamente encuentran que sus conocimientos son altamente valorados pero que, al mismo tiempo, sus

posibilidades de inserción en la industria musical están atadas a las mediaciones musicales, tecnológicas e incluso semióticas que ejercen los músicos urbanos.

Los párrafos anteriores pretenden mostrar que todos los movimientos humanos y económicos que se observan “alrededor de” la música de marimba del sur del Pacífico son realmente una parte constitutiva de ésta, pues han afectando de manera profunda, no sólo su material sonoro, sino también su significado en diferentes contextos culturales. En este sentido el proceso de cambio descrito brevemente en este apartado debe ser estudiado en profundidad si se quiere tener un conocimiento contextualizado histórica, geográfica y culturalmente, que permita formular una política pertinente alrededor de la música de marimba.

5.3.2 Preguntas y proyectos de investigación pertinentes

A continuación se presenta un listado de preguntas que pueden servir como punto de entrada para la realización de investigaciones que aporten a una mejor comprensión de estos fenómenos:

- Qué prácticas musicales relacionadas con el conjunto de marimba han sido comunes en cada uno de los ríos y pueblos del sur del Pacífico, y encada momento durante los últimos 30 años. Aquí se entiende por práctica musical no sólo la ejecución instrumental y el canto, sino el contexto complejo en que la música se produce y se escucha. Esto requiere de un diseño metodológico ambicioso que contemple la realización de entrevistas en profundidad en cada vereda, de cada pueblo, con personas de distintas edades. Pero además requiere de un examen detallado de las pocas fuentes secundarias disponibles, que permita establecer una base de comparación.

- Cómo se dio el proceso de entrada de los medios masivos audiovisuales en las poblaciones rurales de la zona a lo largo del siglo XX. Cuál fue, por ejemplo, el ritmo de penetración de aparatos receptores de radio y televisión en las casas. Qué géneros musicales empezaron a ser escuchados, y cuándo, en contextos cotidianos que eran anteriormente un espacio para la música de arrullos y currulaos.

- Qué transformaciones musicales concretas se han producido en la música de marimba a raíz de la realización de los festivales y especialmente a raíz del Petronio Álvarez. Esto implica

un análisis musical detallado de una muestra amplia de interpretaciones que cubran los doce años de existencia del festival.

- Qué transformaciones se han producido en las percepciones alrededor del papel del músico tradicional, tanto en zonas rurales como en las ciudades que atraen las masas de migrantes. Esto involucra una serie de cuestiones como: cuánto gana un músico tradicional en Cali en comparación con músicos de otros estilos. Qué posibilidades de trabajo remunerado había y hay actualmente en las poblaciones rurales para los músicos. Qué posibilidades de trabajo se han abierto para los músicos tradicionales en contextos urbanos. Cuál era la percepción del quehacer musical antes de la aparición de los primeros festivales, etc. Para qué ocasiones se contrata a músicos tradicionales actualmente en contextos urbanos, etc.

- Cuál es la percepción acerca del Festival Petronio Álvarez que tienen los inmigrantes residentes en Cali. Qué diferencias pueden existir con la percepción que tienen quienes han permanecido en las poblaciones de la zona. Qué porcentaje de grupos musicales de estas poblaciones se prepara para participar en el festival y cómo esta preparación afecta su vida musical en las poblaciones.

- Cómo se han transformado las percepciones que tienen los habitantes de ciudades como Bogotá y Cali de la música del sur del Pacífico. Con qué imágenes se asociaba esta música antes de la década de los noventa y qué nuevas asociaciones han surgido a partir de la divulgación de los festivales.

- Cómo se han transformado los procesos de aprendizaje de la música, tanto por parte de personas oriundas de la región, como por parte de músicos urbanos que han empezado a acercarse a esta música con diversos fines.

- Cuál ha sido la relación de procesos globalizadores y de la industria discográfica con los cambios en la producción y consumo, y especialmente con los cambios en el significado de la música. Qué nuevos agentes están impulsando la promoción y divulgación de la música del sur del Pacífico en contextos urbanos y cómo esto se relaciona con los cambios concretos en el material musical.

5.4 Línea 4: Historia de las músicas de marimba y relación con otras músicas

5.4.1 Problema de investigación

Las músicas tradicionales del litoral Pacífico, aunque suelen verse como reflexión antediluvia de un *folk* sencillo y fuera del tiempo, tiene una larga y compleja historia. Esta historia se constituye de una riqueza de influencias, se diría inclusive de cierto carácter cosmopolita, y de varios cambios y rupturas a través de los años. Por la mayoría de esa historia, es imposible saber con exactitud como sonaban las músicas practicadas en el Litoral Pacífico, pero hay algunos, aunque escasos, registros que nos dan pistas.

El período colonial, desde finales del Siglo XVII cuando empezó a utilizarse en las minas del Pacífico una mano de obra mayoritariamente negra y esclavizada, hasta los disturbios de las guerras de independencia en los principios del Siglo XIX, fue caracterizado a pesar de la brutalidad sofocante de la esclavización por intercambios culturales y musicales increíblemente ricos que dieron resultado en las primeras formas locales de música de marimba y músicas relacionadas. La primera mención de la marimba, de 1734, ubica la marimba entre las cuadrillas de esclavizados en las minas alrededor del centro urbano de Barbacoas (Larrea 1947: 16). Sin embargo, el registro sugiere que la cuadrilla no fue la única afiliación social – o colectivo musical – de la era. El segundo relato mencionando la marimba que tenemos, de los 1760 (Santa Gertrudis 1956: 161 *pass.*) la ubica en la casa de unos mulatos libres. Hay razones por creer que los esclavizados tenían posibilidades de viajar a centros urbanos como Barbacoas y de compartir con los asentimientos rurales y urbanos de libres negros y de todos los colores, indígenas, y blancos plebeyos e inclusive nobles (encomenderos), por no mencionar los palenques y las comunidades de indígenas fugados de las encomiendas (Aprile-Gniset 2004; Lane 1998; Santa Gertrudis 1956; Romero 1995). Además, dada la alta mortalidad y la desigualdad demográfica entre hombres y mujeres durante la mayor parte de la época colonial, el periodo hasta finales del Siglo XVIII vio la continua llegada de africanos esclavizados que, además de necesariamente tratar con sus compañeros criollos o de otras étnias africanas, entre sí tenían sus propias afiliaciones culturales, etno-lingüísticas y musicales (Epstein 1973; Thornton 1998 [1992]). En algunas ocasiones, grupos de esclavizados viajaban a los valles interandinos donde sus amos tenían sus haciendas (Colmenares 1979; Romero 1995), así exponiéndose a los aires musicales de esa área. Los misioneros, especialmente los franciscanos, sirvieron también de influencia cultural y musical importante.

Como resultado de esta diversidad de influencias, el registro histórico, por escasas que sean las fuentes que describen las prácticas musicales, refleja la simultaneidad de variadas prácticas musicales. Además de elementos bastante difundidos en el continente africano (como los instrumentos parecidos a la marimba, desconocida en las Américas precolombinas [Brenner 2007; Chenoweth 1964; Garfias 1983]), habían elementos musicales de partes específicas de África que coexistían en el tiempo y el espacio; tambores como el cununo cuyo sistema de afinación lo identifica con la zona central-occidental del continente africano (Kubick 1998:219) eran contemporáneos con tambores como él documentado en 1808 (Stevenson 1825:393), cuyo sistema de afinación de "cable y clavija" lo marca como procedente de la Bahía de Benín (Kubick 1999: 7).

Además, se nota una fuerte influencia de las clases populares españoles, tanto en el uso de guitarras o vihuelas para acompañar la marimba (Stevenson 1825), como en el rito del catolicismo popular del Chigualo (también reportado en Argentina, Chile, España y Filipinas [Beaumont 1828; Casas 1947; Plath 2000; Mercado & Lim-Yuyitung 1978]), y sobre todo en la música bailable. El "caracumbé," una juga todavía danzada en San José de Timbiquí (Birenbaum Quintero 2009) parece derivar su nombre de los cumbés y paracumbés encontrados en España, Portugal, México, y Brasil en los Siglos XVI y XVIII, y asociados con la poco estudiada pero demográficamente considerable población negra de las ciudades ibéricas y sugerida como un temprano ejemplo de la globalización musical (Birenbaum Quintero 2009; Budasz 2007; Kubik 1998). Transcripciones del cumbé del Siglo XVIII muestran su similitud con la sesquialtera de la métrica 6/8 que caracteriza el ritmo de "papa-con-yuca" de varios aires tradicionales colombianos y la música tradicional del Pacífico Sur en particular, tanto el cumbé como el "papa-con-yuca" enfatizando la segunda corchea y la última negra del compás (Birenbaum Quintero 2009; Budasz 2007). Otra huella de las interactuaciones con la cultura plebeya hispana se ve en los romances, versos y baladas arcaicas preservadas en la literatura oral y las letras musicales en el Pacífico (Beutler 1977; De Granda 1978; Romoli 1963; Salas 1987). Finalmente, están los cantos religiosos como el alabado, que todavía muestran similitud con los cantos religiosos de otras poblaciones de los márgenes del imperio español que fueron objetos de las actividades misioneras de los franciscanos, como los indígenas de Nuevo México en actual Estados Unidos (Birenbaum Quintero 2009; McGill 1938; Rael 1951).

Estos elementos no eran aislados, y se combinaron y se difundieron en formas inéditas. Un ejemplo son los matachines. Los esclavizados parecen haber aprovechado el espacio en los carnavales españoles para los payasos y bufones (Rodríguez 1991; Romero 1993) para mantener las sociedades secretas de enmascarados encontradas en muchas partes del África (Birenbaum Quintero 2009). En lo musical, la sesquialtera vertical (es decir, la simultaneidad de pulsos binarios y ternarios) que caracteriza las músicas de marimba también revela una sensibilidad africana en el tratamiento rítmico. De igual manera, se pueden observar intercambios y apropiaciones entre grupos, como el uso de la marimba neo-africana por parte de los grupos no-negros de la zona, tanto los indígenas Awá, Cayapa y Tsátchela (Altschuler 1964; Andre 1884; Franco & Donoso 2003; Von Hagen 1939) como los mestizos-blancos, los llamados "culimochos," de las playas nariñenses (Arocha & Rodríguez 2002; Becerra *et al.*, eds. 2002; Pérez 1862; Rodríguez 2002).

Había intercambios también entre el Pacífico y los asentimientos negros interandinos (sobre todo el valle geográfico del Cauca y el Alto Patía). El relato de André (1884) nota la presencia de un tambor llamado "cuño" y bastante parecido con el cununo, además del bombo y un conjunto de cuerdas en una zona del Patía cerca al viejo palenque de El Castigo, el cual recibió esclavizados fugados de lugares tan lejanos como Barbacoas y Buga (Romero y Zuluaga 2007). La chirimía de flautas, de la cual existen registros, al menos en Guapi, Timbiquí y Buenaventura, por el grueso del Siglo XX (Birenbaum Quintero 2009), existían en el Valle del Cauca a mediados del Siglo XIX ya que una aparece en la *María* de Jorge Isaacs (1867), seguramente recordada de la niñez del autor en las haciendas del Valle. El formato de chirimía probablemente fue tomado de las bandas militares de la época, al igual que el bombo, cuya adopción dentro del conjunto de marimba es un poco misteriosa. El bombo, aparentemente procedente de la banda militar europea, si bien tocado de otra manera (Birenbaum Quintero 2009), no aparece en el Pacífico hasta mediados del Siglo XIX, aunque no se sabe si es por una laguna en el registro o por realmente no haber sido utilizado. Tampoco se sabe si el bombo llegó con la chirimía o si fue adoptado directamente de las ocasionales guarniciones coloniales de la zona o tal vez de los pregoneros locales quienes se acompañaban con el bombo en el Siglo XX en las veredas del Pacífico, (Look & Triana 1983) y quienes en algunas casos en el período colonial eran personas de color (Navarrete 1995).

El colapso de la economía minera, los disturbios de las guerras de independencia, el abandono de la zona por la gran mayoría de los no-negros y no-indígenas a principios del Siglo XIX y especialmente la abolición de la esclavización a mediados del siglo generaron un período de autonomización y relativa aislamiento entre los negros del Pacífico (Aprile-Gniset 2004). Se supone que fue durante esa época que, con los intercambios demográficos entre los ríos, los conjuntos musicales se estandardizaron en su instrumentación y se generalizaron geográficamente en la zona, causando, por ejemplo, la desaparición de elementos como el tambor de afinación "cable y clavija" arriba descrito a favor del cununo. Sin embargo, estos procesos no erradicaron del todo las variaciones a nivel micro-regional, como muestra las diferencias en estilo y repertorio que quedan hasta hoy entre las varias partes de la zona del Pacífico Sur. El hecho que, por ejemplo, Jorge Isaacs, a pesar de su reconocida curiosidad por las manifestaciones musicales negras, vivió un año en el Dagua aparentemente sin haber visto una marimba (ya que la descripción errónea del instrumento que ofrece en su *Poesía* [Isaacs 2007:114] parece derivarse de una fuente escrita) sugiere que ese instrumento no había llegado hasta allá en 1865.

Otra dinámica que caracterizó la época, especialmente a principios del Siglo XX, fue la represión de la marimba por parte de los misioneros, como el todavía famoso Padre Mera (Garrido 1980; Merizalde 1921). Aunque la represión eclesiástica también caracterizó la época colonial (*e.g.* Larrea 1947), probablemente aumentó con la creciente influencia de la Iglesia en la región después de ser encargada por la Constitución del 1863 con la tutela de territorios periféricos como el Pacífico.

El crecimiento de urbes como Buenaventura, Tumaco, Guapi y El Charco, pobladas por comerciantes forasteros quienes compraban los recursos de la selva de la gente rural dio a la región sus ejes de modernidad, empezando en la década de los 1880 (Leal 2004; Merizalde 1921). Estas urbanizaciones empezaron a atraer migrantes negros de las veredas vecinas, primero como mano de obra, y ya a mediados del Siglo XX con esperanzas de educar a sus hijos en las escuelas. Tal como parece, las corrientes modernizadoras y cosmopolitas musicales irradiaban de las ciudades a las comunidades rurales vecinas. Sabemos, por ejemplo, que había mucha música de clarinete (asumiendo que el término se refiere al verdadero clarinete y no a la flauta de carrizo de las chirimías) en el casco urbano de Barbacoas alrededor del principio de Siglo XX (Triana 1950 [1907]), aunque la música de marimba también era presente, al menos en Tumaco (Leal 2004). Ya hacía los años 1940, se revela un panorama en que las ciudades tenían agrupaciones de viento que tocaban música como pasillo y vals los

domingos en las plazas públicas de Tumaco y Buenaventura, había bandas de viento llamados “jazz bands” que tocaban música bailable como fox-trot y rumba, habían formatos de cuerdas (incluyendo tiple, bandola y ocasionalmente violín) que tocaban bambucos, valses y pasillos y habían conjuntos tradicionales de marimba (EFN 1942, Leal 2004, Silva 2001).

Es clave notar, primero, que estos formatos y estilos eran distribuidos en una particular configuración espacial, más o menos en forma concéntrica irradiando de cascos urbanos como Tumaco, Así las agrupaciones de vientos y los “jazz bands” se encontraban primordialmente en las ciudades, aunque conjuntos de vientos más pequeños y quizás menos profesionales existían en los pueblos vecinos más grandes o los que tenían, por ejemplo, una estación de ferrocarril. Los conjuntos de marimba aparentemente eran más típicos en las veredas y en los barrios poblados por los migrantes rurales, especialmente en las casas de reconocidas familias folklóricas. En Buenaventura, centro más grande y con una jerarquía política y socio-racial menos estricta que en Tumaco, habían varios bailaderos de currulao ubicados en la zona de tolerancia de la ciudad, que atraían tanto a migrantes rurales como a gente de las veredas vecinas. Por su parte, las agrupaciones de cuerda existían tanto en contextos urbanos como rurales. Esa configuración espacial fue acompañado por una fuerte jerarquización social de las expresiones musicales en la cual se veía un eje de gradaciones de desarrollo social y moral, en cuyo polo inferior se confundían lo negro, lo rural y lo salvaje, encarnados en la música de marimba, y cuyo polo superior se imaginaba como lo blanco, lo urbano y lo civilizado, encarnados en la música burguesa (Birenbaum Quintero 2009; Leal 2004). La música de cuerda, especialmente la guitarra, tenía un lugar intermediario en esta jerarquía, absorbiendo su repertorio de los cancioneros de todos los otros formatos musicales.

A partir de la década de los 1950, esa jerarquía empezó a cambiar. En Guapi, donde algunos miembros de la élite habían patrocinado eventos musicales y religiosos desde principios del siglo, así consolidando sus redes sociales, la Iglesia también empezó a aceptar y a patrocinar la religiosidad popular y sus expresiones musicales cuando el Vicariato Apostólico de Guapi fue creado en los años 50. Al mismo tiempo, en Buenaventura, cultores negros como Teófilo Potes y Mercedes Montaño, inspirados por el auge de grupos folklóricos regionalistas en otras partes del país empezaron a organizar grupos de corte folklórica y hacer arreglos y coreografías para las músicas y danzas de marimba. Sus actividades coincidieron con la conformación del grupo folklórico de los hermanos

Zapata Olivella, que incluía en su repertorio algunas danzas derivadas del Pacífico Sur. Las giras de este último grupo en Europa y Asia dieron cierta legitimidad a la noción de las músicas negras como expresiones folklóricas. Con la creciente escolarización en el Litoral y una formacíon escolar mayoritariamente dedicada a la producción de profesores de escuela, las músicas y danzas folklóricas llegaron a ser parte de los currículos de los colegios rurales y de las urbes medianas como Guapi, y los periódicos encuentros de colegios de la zona incluían concursos de grupos folklóricos al lado de los partidos deportivos. En 1961, Helcías Martán Góngora, miembro de la misma familia guapireña que había patrocinado los arrullos y currulaos en su pueblo natal, poeta influenciado por la corriente negrista y entonces alcalde de Buenaventura fundó la Feria de Buenaventura, que incluían participación y concursos de grupos folklóricos de los municipios del Litoral.

En Buenaventura, los años 50 vio la llegada de músicas como el mambo, y jóvenes músicos de las bandas de viento y guitarristas populares empezaban a formar conjuntos para tocar esas músicas, incluyendo algunos arreglos en 6/8 tomados desde el repertorio de currulaos ya adaptados para guitarra, y con cierta influencia chocoana (Álvarez 1997; Birenbaum Quintero 2009; Bermúdez 2008). Algunos de estos grupos fueron patrocinados por políticos y otros notables porteños, y puede ser que fue en parte por cuestiones regionalistas y de patrocinio que estos grupos empezaron a componer y hacer arreglos de más canciones en ritmo de currulao que en el estilo de mambo. Esa tendencia culminó en las primeras grabaciones del máximo exponente del género, Peregoyo y su Combo Vacaná. Aunque el grupo de Peregoyo se disolvió antes de los años 70, habían unos exponentes musicales que continuaron la fusión de las músicas tradicionales del Pacífico Sur, casi siempre en estilos adaptándolas para un formato de cabaret y géneros como el bolero y el *fílin*, siguiendo el patrón de cantantes como el tumaqueño Tito Cortés, y más tarde la Negra Grande de Colombia.

La ciudad de Cali emergió como importante centro para la música del Pacífico Sur. Fue del Instituto Popular de Cultura que salieron las primeros grupos de investigación a hacer grabaciones y entrevistas en Guapi y Buenaventura en los años 60, encabezados por figuras como Delia Zapata Olivella, el teatrero Enrique Buenaventura (antiguo amigo de Mercedes Montaño), Octavio Marulanda, y Manuel Zapata Olivella. Cali también empezó a recibir migrantes de Guapi y Buenaventura, en particular docentes y otros profesionales. En los 80 en Cali, un grupo conformado, entro otros, por el guitarrista guapireño Julián Angulo y el poeta Helcías Martán y de tendencia de caberet, se basó en la Cevichería Guapi, lugar de encuentro entre figuras guapireñas de los grupos folklóricos (como él que se había fundado en la Universidad Libre), grupos como él de Angulo, grupos de salsa locales, y grupos

tropicales extranjeros que se encontraban en Cali de gira. Fue en ese ambiente que varios músicos jóvenes de ascendencia del Pacífico, como Hugo Candelario González, empezaban a trabajar en sus proyectos de fusión.

Ese fue el panorama musical de la música del Pacífico en vísperas del multiculturalismo actual. El estallido del Tumacazo en 1988 (con fuerte participación de grupos folklóricos de estirpe político) la conformación del movimiento afrocolombiano, la llegada al Litoral de las dinámicas de la violencia colombiana, el surgimiento de los grandes planes de desarrollo económico y social en la región, aumentos en las tazas de emigración de la zona del Pacífico y el multiculturalismo oficial serían claves en la creación de nuevos papeles y regímenes de significados para las músicas tradicionales del Pacífico Sur, y obviamente en la fundación del Festival del Currulao en Tumaco y el Festival Petronio Álvarez en Cali. Este período es tratado en otra línea de investigación.

5.4.2 Preguntas y proyectos de investigación pertinentes

- La identificación de más fuentes y documentos sobre prácticas musicales, especialemente en la época colonial y el Siglo XIX
- La cartografía diacrónica y de las prácticas musicales, los instrumentos musicales utilizados, los repertorios, y las vías de difusión musical que incluya tanto a las várias micro-regiones del Litoral como a las regiones vecinas como el valle geográfico del Cauca y el Chocó
- Una investigación que busque entender las formas de socialización y participación dentro de las pertenencias étnicas de los africanos esclavizados
- Trazar la conformación de repertorios micro-regionales y la difusión de cantos religiosos como los alabados comparando las características musicales de ejemplares de varios lugares en la costa
- Una indagación por formas musicales como las bandas de vientos y de cuerdas, las chirimías, y los grupos urbanos del Siglo XX y tardío Siglo XIX
- Un árbol genealógico de los grupos folklóricos y populares desde mediados del Siglo XX
- Una historiografía o historia intelectual que busque entender la construcción de la música tradicional de la zona como objeto de los estudios folklorológicos y musicológicos, con atención especial a la manera en que esa construcción dio lugar especial a algunas formas y prácticas musicales canónicas por encima de otras (como es el caso con el uso de dos bombos en los conjuntos de marimba caucanos por encima del uso de uno sólo en Nariño)

5.5 Línea 5: Sostenibilidad de las músicas de marimba

5.5.1 Problema de investigación

La argumentación sobre la sostenibilidad de la música de la marimba en el Pacífico Sur tendrá como eje la siguiente hipótesis: desde hace mucho tiempo (cuya extensión habría que investigar) los habitantes del Pacífico Sur son modernos. Procedemos así a partir de la convicción de que la sostenibilidad de las músicas de marimba tiene todo que ver con esta ya inevitable y siempre cambiante inserción en la modernidad (1). Agregaremos, para complicar el asunto, que en vez de ceder a lugar común de que lo moderno se opone a lo tradicional, es preciso aceptar el aparente oxímoron de que tal sostenibilidad tiene que hacerse con una modernidad tradicional (2) Enseguida, las dos problemáticas sobre tradición y modernidad serán reformuladas desde el ángulo de mira del "Patrimonio Cultural Inmaterial, PCI", centrado en las músicas de marimba, que necesita salvaguarda y sostenibilidad (3).

Cada uno de estos temas conduce a una problemática de investigación, es decir a tramas de problemas, que guíen al investigador en la formulación de sus preguntas, objetivos e hipótesis de investigación. Estas, en su condición empírica, no pueden formularse si no se ha delimitado el campo histórico concreto sobre el cual se va a trabajar, tanto en su componente geográfico y social, como en su focalización temática referida a ese componente. En ese sentido las líneas de investigación precedentes, que juiciosamente formulan sus preguntas, han hecho aportes valiosos que avanzan en esta concretización. Veamos sólo dos ejemplos: la multitud de preguntas empíricas sugeridas a partir de la emergencia de los festivales de Tumaco y Cali como ejercicios de visibilidad afirmativa y unificada de la identidad afrodescendiente en los medios urbanos (sección 5.3 de este documento), y las que se proponen sobre procesos pedagógicos (sección 5.2). Todas ellas se inscriben en las tres problemáticas globales aquí delineadas por cuanto apuntan al objetivo global del Ministerio de Cultura. En efecto, esta entidad, como ente oficial, regulador y promotor, de la salvaguarda y sostenibilidad del patrimonio será la que lidere y subvencione el proyecto global de la Ruta de la Marimba en sus componentes de investigación, pedagogía y gestión.

La construcción de la memoria musical

Iniciamos con el aparente oxímoron (2), es decir por la modernidad tradicional. En las artes, sobre todo literarias, los postmodernistas han tomado al "modernista" Thomas S. Eliot como su egregio antihéroe.

En una actitud que supera estas ínfulas post-todo, nos atrevemos a citar in extenso un ensayo del autor que tiene palpitante actualidad, "*Tradition and the individual talent*" (Eliot, 1920:47-59). No haremos el énfasis exclusivo en el creador individual que Eliot hace al referirse al poeta, por tratarse, en el caso de las músicas de marimba, de procesos eminentemente colectivos. Pero tampoco olvidaremos al individuo, pues la figura individual del maestro es infaltable en tales contextos, así sus actos productivos o sus pedagogías se inserten –como bien se señala en la sección 5.2- en contextos plurales que no son unidireccionales. Al citar a Eliot textualmente ruego al lector hacer los ajustes pertinentes de contexto de la Ruta de la Marimba:

> *Pero, si la única forma de tradición, de pasar hacia adelante, consiste en seguir los modos de la generación que está inmediata ante nosotros en una ciega o tímida adherencia a sus éxitos, "la tradición" debe ser positivamente desaconsejada. Hemos visto muchas de estas simples corrientes perderse pronto en la arena; y la novedad es mejor que la repetición. Tradición es algo de mucha mayor significación. No se puede heredar y si la quieres debes obtenerla con mucho trabajo. Ella implica, en primer lugar, el sentido histórico, que podemos llamar casi indispensable para quien quiera ser poeta más allá de los veinticinco años; y este sentido histórico involucra una percepción, no sólo de la pasadidad* (pastness) *del pasado, sino de su presencia; el sentido histórico compele a una persona a escribir no simplemente con la presente generación en sus huesos, sino con un sentido de que toda la literatura de Europa desde Homero y dentro de ella toda la literatura de su propio país tiene una existencia simultánea y constituye un orden simultáneo. Este sentido histórico, que es un sentido de lo atemporal lo mismo que de lo temporal y de lo atemporal y temporal conjugados, es el que hace que un escritor sea tradicional. Y es ese sentido el que al mismo tiempo hace al escritor muy agudamente consciente de su posición en el tiempo, en su contemporaneidad.*
>
> *Ningún poeta, ningún artista de cualquier arte, hace su sentido él solo. Su significancia, su apreciación es la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos. No lo puedes valorar a él solo; tienes que ubicarlo, para contraste y comparación, entre los muertos. Tomo esto como un principio de crítica estética no de crítica histórica. La necesidad de que se ajuste, de que sea coherente, no es unidireccional; lo que ocurre cuando se crea una obra de arte es algo que ocurre simultáneamente a todas las obras de arte que le precedieron. Las obras existentes forman un orden ideal entre ellas, que es modificado por la introducción de la nueva (realmente nueva) obra de arte entre ellas. El orden existente está completo antes de que llegue la nueva obra; para que el orden persista después del advenimiento de la novedad, todo el orden existente debe ser alterado, así sea ligeramente; de esta manera las relaciones, proporciones, valores de cada obra de arte con respecto al conjunto son reajustadas, y esta es la conformidad entre lo viejo y lo nuevo. Quienquiera que haya aprobado esta idea de orden, de la forma de la literatura europea e inglesa, no encontrará absurdo que el pasado debe ser alterado por el presente tanto como el presente está dirigido por el pasado. Y el poeta que es consciente de esto será consciente de sus grandes dificultades y responsabilidades.*

Mas de un postmoderno (o mejor postmodernista) resentirá la idea de orden y de posibilidad de un canon, y de la "gran narrativa" implícita, en la concepción que del arte pasado, presente y futuro tiene

Eliot. Lo que no podría negar, a no ser que adhiera (de manera contradictoria a su credo) a una noción binaria y simplista que opone el presente al pasado, es la importancia del sentido de la historia, que Eliot hace equivalente a tradición. Este es, en efecto, el punto principal que queremos resaltar como principio activo de la sostenibilidad de la creación cultural (y artística) de los pueblos y, en ellos, de sus individuos creadores.

Hay al respecto una contribución conceptual muy pertinente de la antropóloga Joanne Rappaport, a partir de sus estudios sobre el sentido de la historia en los pueblos pastos del Gran Cumbal (1994) y nasa del Cauca (1998). Ella habla de la peculiar manera de construir memoria colectiva que estos pueblos tienen para afrontar los avatares de su propia identidad indígena que está, como es generalizado, fuertemente anclada en la tierra-territorio. Desposeídos de su lengua los primeros, no los segundos, lo fueron todos igualmente de buena parte de sus tierras que pasaron, parceladas, a manos de mestizos. Hoy, dentro del impulso propio del movimiento indígena del suroccidente, las han recuperado y hacen de ellas territorio merced a una estrategia muy peculiar de construir su memoria-historia, aquel recurso que les permite dar sentido a la existencia como pueblo indígena. Esta construcción es peculiar porque como dice Rappaport de los pastos, ellos comparten la visión andina del pasado: "la historia está *frente al observador* y se mueve *hacia atrás*, hacia el observador"… "Esta visión espacio-temporal de la historia contrasta con la nuestra, donde el pasado se localiza *detrás* del observador y el proceso histórico se mueve *hacia adelante* permaneciendo siempre detrás nuestro". Cualquiera que haya leído a Walter Benjamin pensará, por contraste, en la muy manoseada metáfora del Angelus Novus, una pintura de Paul Klee, que representa para el autor judío la imagen de la historia: un ángel que bate sus alas horrorizado mientras mira de frente el turbión que lo lleva, empujándolo de espaldas, en dirección contraria es decir hacia adelante.

Y Rappaport saca la conclusión práctica para ese modo indígena andino de concebir y hacer la historia:

> Lo significativo en este punto es que la historia puede ser corregida, ya que se despliega frente al observador. En esta visión del pasado, a diferencia de la nuestra, la corrección histórica no es de naturaleza empírica, no involucra la revisión de los relatos históricos sobre la base de nueva información, como lo haría un historiador profesional. Más bien se basa en el valor del pasado. Los hechos históricos no se vuelven a escribir; en su lugar las condiciones que surgen del proceso histórico son los elementos del pasado que deben ser corregidos.

Haciendo el traslado de este pensamiento, mutatis mutandis, a la materia musical y específicamente a la marimba, que como en los otros capítulos se recalca, está íntimamente imbricada con las otras manifestaciones de la sociedad/cultura, es necesario que se haga el esfuerzo, por parte de especialistas musicólogos, etnógrafos e historiadores, de reconstruir ese universo musical pasado. No importa el que

ese pasado sea coherente o no, tenga canon o no. Allí se insertarían, como sugiere Eliot, las novedades del presente. Las preguntas que esto suscita se presentan al final de esta sección.

La música de los pueblos tradicionales modernos

Y viene ahora el punto de la modernidad de todos estos pueblos. Hablamos en plural porque hay variedad de condiciones a lo largo de la franja pacífica del Sur. Ya se vislumbró en la sección anterior alguna categorización de esta variedad en el eje rural/urbano, al que habría que agregar el eje de cada río. Son muchos los ríos que convierten a la geografía cultural de la región en una especie de peine en donde la linearidad fluvial emerge como determinante de la identidad colectiva. En seguida, como ejemplo, narramos brevemente el caso de uno de esos ríos.

Era un día cualquiera de 1986 a eso de las cuatro de la mañana en el refugio temporal que cuatro familias negras de "La Concha" ocupaban dos veces al año, y por algunos días, "para barequiar el oro". La Concepción era el último poblado fijo, Río Naya arriba desde Puerto Merizalde, a 14 horas en una lanchita de motor pequeño que hubo que empujar en algunos raudales. Buena parte de esta gente nunca había bajado a Merizalde y menos cruzado el mar hacia Buenaventura. Nos habían dado posada, a un baquiano, y a dos investigadores que hacíamos trabajo de epidemiología de malaria; íbamos de largo hacia el Alto Naya, sitio que años más tarde se hizo tristemente célebre por la matanza de indígenas a manos de paramilitares. Para llegar al refugio habíamos hecho siete horas de camino desde "La Concha" por imposibles trochas. En esa madrugada el relativo silencio de la selva y el río fue roto por las ondas de un radio encendido por ellos para escuchar el precio del oro en Nueva York.

La viñeta anterior introduce el tema de la modernidad de estos pueblos variados del Pacífico. En la presentación de la línea de investigación sobre contexto sociocultural, se anota que en los centros urbanos ribereños el género más escuchado es el *reggaetón.* Dada la proliferación de los recursos tecnológicos portables para reproducción musical y de video no sería raro que también lo sea en los medios rurales. Al decir que son modernos estos pueblos no nos referimos a la obviedad de que ellos son modernos en el sentido etimológico de que "pertenecen a una época reciente" ni tampoco a que tienen un radio encendido para escuchar noticias o un reproductor mp3, aunque tenerlo es ya indicio de un proceso mucho más complejo y profundo de modernización que bosquejamos en los párrafos siguientes.

Peter Wagner es un sociólogo alemán que se ha especializado en hacer una crítica rigurosa de la noción recibida, y laxa, de modernidad como resultado de un proceso que se inició en Europa con las revoluciones tecnológica, científica y democrática, que luego se extendió gradualmente a los confines del planeta. Su crítica parte de la premisa sencilla de que modernidad es una experiencia, una actitud ante la vida, una autocomprensión subjetiva, singular y colectiva. Es así porque "ser moderno significa mirarse a sí mismo como autónomo; significa rechazar toda fuente externa a uno mismo como guía para las acciones" (Wagner, 2008: viii). Sostiene, entonces, que no hay una modernidad sino pluralidad de modernidades, según los medios y modos como los pueblos (y los individuos en ellos) plantean, y han planteado, la ejecución de esa utopía. La de Europa (y Norteamérica anglosajona) es una forma de modernidad que, en el empuje imperialista temprano, medio, y tardío, hoy confundido con el dominio neoliberal, llegó a hacer pensar en un modelo único e inescapable. Por ello todavía muchos hablan de la modernización a secas cuando, en palabras de Wagner, "modernidad podría, y de hecho debe, ser analizada en términos y pluralidad y de posibilidades" (ix). Dentro de la noción recibida era lógico pensar que los pueblos del Pacífico eran pre-modernos y se volvían modernos sólo en la medida en que lograban anexarse al tren del desarrollo euro y anglocentrado. En tal concepción la radio y los otros recursos tecnológicos podrían entenderse como medios por los cuales se efectuaba el enganche a ese tren único de la modernidad.

La noción wagneriana de modernidades permite, en cambio, pensar que estos pueblos, en la medida en despertaron a la conciencia de sus derechos elementales y buscaron construir su utopía, comenzaron a ser modernos. Por curioso que parezca, los negros cimarrones serían, siglos atrás, los primeros exponentes de la modernidad del Pacífico Sur y para ello no necesitaron vincularse a los medios urbanos ni tener contacto con la sociedad dominante. Wagner trae como ejemplo de antiguos pueblos modernos (una aparente paradoja) a los de las clásicas repúblicas griegas, en especial Atenas. Y lo hace para hacer ver que el ejercicio de la utopía de las modernidades tiene siempre su riesgo, porque el ser humano es limitado, tiene su *hybris* (desmesura de arrogancia o acción), la cual tiene consecuencias negativas para el individuo y su pueblo. Los vergonzosos excesos de la modernidad europea son conocidos, no sólo el tan mentado Holocausto, sino los recientes genocidios balcánicos, para no hablar de la actual xenofobia galopante o de la más antigua condición de proletarios y colonizados.

En el caso del sistema de músicas de marimba, la *hybris* de la que hablamos (la desmesura en el afán de asegurar la modernidad de la música), conlleva el enorme riesgo de que pueda vaciarse su variedad

originaria (variedad válida tanto en el espacio como en el tiempo—recuérdese lo dicho sobre la tradición) en aras de una estandarización tecnológica y concesión al "gusto" de los "consumidores". Estas se consideran condiciones sine qua non para acceder a los mercados mediante las industrias culturales, o para ganar premios en festivales y concursos. Sobre esta *hybris*, que puede llevar a la muerte, por vaciamiento, de la música de la marimba, hay preguntas de investigación que los especialistas de los otros capítulos ya han bosquejado (véase en especial la sección 5.3). También las hay en el otro frente que no es el de la desmesura y afán de modernización sino en el de la inercia productiva, cuando por diversas condiciones que afectan la sostenibilidad de la sociedad y cultura locales (e.g. por el desplazamiento forzado o la indigencia extrema), las manifestaciones simbólicas ("culturales") se abandonan a su suerte: la música de marimba moriría por inanición y sus formas expresivas dejarían de florecer. Es el caso del peligro de la sostenibilidad merced a la violencia en todas sus formas, tema que se trata en la sección 4.2.3.

Música de marimba y patrimonio

Una de las maneras aparentemente más propicias para hacer frente a la posibilidad de desaparición de elementos culturales como el sistema de músicas de marimba surgió con la noción de patrimonio y las políticas de ella derivadas. Primero, en el siglo XIX se formuló en términos de "monumentos" u obras materiales sobresalientes que, en Occidente, merecían la atención de los dirigentes de los pueblos y corrían el peligro de ser destruidas. Luego, en el siglo XX, se extendió la noción a obras no monumentales pero sí valiosas desde el punto de vista "del arte y la cultura" (coincidente en veces con la simple significación nacionalista), para finalmente pasar al origen mismo de "la producción cultural", es decir al espíritu creativo simbólico de los pueblos, lo que en términos antropológicos se denomina su vitalidad cultural. La legislación colombiana, actualizada en la Ley General de Cultura (1997, 2008) acoge la terminología internacional y habla de dos conjuntos de "patrimonio" significativo (para la nación, las regiones, los municipios y las comunidades): los bienes de interés cultural material y las manifestaciones del patrimonio inmaterial, es decir las plasmaciones de la vitalidad cultural de los pueblos, tomados en las diversas escalas mencionadas. El Estado, en sus diversas escalas, se impone el derecho y el deber de hacer listas significativas de una u otra condición, para promover su salvaguardia y sostenibilidad. El proyecto Ruta de la Marimba, propiciado por el Ministerio de Cultura, es un ejemplo de esta intervención.

Con la noción de patrimonio han surgido problemas cuyo núcleo está en la ambivalencia del término. El antropólogo brasilero José Reginaldo Santos Gonçalves (2005) ha expresado bien esta ambivalencia:

> Las variaciones de sentido en las representaciones [oficiales] sobre la categoría "patrimonio" oscilan posiblemente entre un patrimonio entendido como parte y extensión de la experiencia, y por tanto, del cuerpo, y un patrimonio entendido de modo objetivado, como cosa separada del cuerpo, como objetos a ser identificados, clasificados, preservados, etc. Por un lado, un patrimonio inseparable del cuerpo y sus técnicas –el cuerpo, que es, en sí, un instrumento y un mediador social y simbólico entre el self y el mundo (Mauss); y, por otro, un patrimonio individualizado y autonomizado, con la función de asumir el papel de "representación" o de "expresión" emblemática de categorías que son convertidas en alguna forma de entidad, sea la nación, el grupo étnico, la región, la naturaleza, entre otras.

Si el término "cuerpo" lo tomamos como cuerpo individual y colectivo podemos, sin mayor problema, aplicar esta noción dual al patrimonio representado por las músicas de la marimba propias del Pacífico Sur.

Al segundo sentido de patrimonio como representación emblemática, materializada en "bienes culturales" de los cuales se puede hacer una lista por parte del Estado, le surge inmediatamente un punto de debate: el que hace referencia a los derechos de autor de las obras materializadas, asunto por demás clave cuando esas obras entran al dominio de las industrias culturales. De hecho, la caracterización que se hace de esas industrias (junto con la de las industrias creativas, que es una categoría complementaria) se hace con referencia a estos derechos. Se habla en particular de los derechos llamados, precisamente, patrimoniales (traducibles a dinero), que son transables en la sociedad de mercado y susceptibles de ser heredados (Ministerio de Cultura y CRECE, 2005). Se sabe que ante la ley los derechos de autor no patrimoniales, es decir los morales, no son transables ni heredables, pues son inherentes a la persona misma del autor, tomado como individuo. No es el momento de ahondar en las implicaciones de esta significación del término patrimonio. Baste decir que en cuestiones de músicas, genera muchísimas tensiones y dudas, referidas no sólo a los derechos no reconocidos de los autores individuales, asunto presuntamente resuelto por Sayco-Acinpro, sino a las implicaciones de producciones colectivas (como es el caso de algunos aspectos del complejo de la marimba).[54]

Desafortunadamente, es posible comprobar que de la mano de estas acciones –loables, por demás- marcha el riesgo de la *hybris* modernizadora, en la medida en que la lógica de las industrias culturales y creativas se ha impuesto en los medios no sólo de comunicación sino de las mismas agencias

[54] No puede dejar de mencionarse, por lo simpático y sintomático de la anécdota, la nota de cierre en un reciente encuentro del Ministerio de Cultura sobre Patrimonio Inmaterial (PCI): una señora en un arranque inspirado por la cuestión de género pidió que se hablara en adelante de Patrimonio/Matrimonio Inmaterial.

defensoras y promotoras del patrimonio, sean ellas estatales y no estatales (ver Sevilla 2008 para un análisis detallado de esta cuestión). En efecto, la terminología y lógica del "consumo" de "bienes culturales" es moneda corriente en estos medios: parece que el dominio cultural, y dentro del mismo el de la música de la marimba, se reduce a promover consumo, pues la producción queda a cargo de las industrias (culturales y creativas) que toman y estandarizan productos para asegurar la rentabilidad del mercado. Como "el negocio de la cultura" (y de la música, particularmente) es jugoso hoy en día y, dentro de esta lógica mercantil, el asunto se reduce a asegurar mercados y a tasarlo todo en términos de volumen de consumo. Por tanto, los riesgos que provienen de la *hybris* modernizadora así enganchada, que es un gaje del ejercicio del derecho inalienable de modernización que tienen los pueblos productores de las músicas de marimba, confluyen con los riesgos que tiene la acción legítima y bien intencionada de patrimonialización por parte del Estado, cuando este ejercicio no se deslinda críticamente del englobamiento que trata imponer "el negocio de la cultura", y de las músicas en particular.

Es posible que a esta conjunción de riesgos para la sostenibilidad se le halle una salida elegante, si se procede con cuidado. La salida está en la noción de modernización tradicional tratada en los apartados uno y dos de esta sección. En efecto, cuando los productores/ejecutores de las músicas de la marimba, en el ejercicio de su modernización, logran asimilar el sentido de la historia de sus músicas como inspiradora inagotable de su actividad cultural, aseguran la riqueza "patrimonial" procedente de generaciones anteriores y salen al paso de la muerte de las músicas de marimba por inanición u olvido. Ese patrimonio puede ser una mina inagotable porque, como sugiere Eliot, la producción nueva la enriquece: ese es el sentido de tradición que en buena hora nos propuso el autor. Dijimos, si se procede con cuidado, porque, de nuevo, aparece el riesgo de la *hybris* combinado con el de de la acción enlistadora (patrimonializadora) a favor del mero consumo: es posible que se explote la mina de manera irracional, estandarizando productos en aras de la industrialización y el mercado. No olvidemos pues "el gusto" de los consumidores del mercado abierto no siempre enriquece, al contrario empobrece. Tampoco hay que olvidar que "consumidor" es cualquiera que tenga dinero de comprar productos, no necesariamente quien está interesado en construir una identidad colectiva, en este caso de afrodescendientes. En el mercado, el cliente tiene la palabra.

Además, cuando se confunde la noción colectiva del patrimonio inagotable con la noción legal de "derechos patrimoniales" transables y heredables, que son individualizados en cabeza de autores con nombre propio, se corre el riesgo de privatizar la cultura y alienarla de los pueblos, sus originarios

derechohabientes. Arriba comentamos que el eje sobre el cual se monta la noción actual de industrias culturales y creativas es el de los derechos patrimoniales de autor. Que se sepa, no se ha resuelto en la legislación colombiana la cuestión espinosa de los derechos colectivos de autoría.

Finalmente, un asunto que fue debatido en el pasado Segundo Encuentro sobre Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura y que tuvo como ejemplo preclaro el caso del pueblo nunak-makú en vías de desaparición. Se dan casos en que la significación *emic*, es decir de los pueblos sujetos del derecho cultural que les asiste por virtud de la Constitución y la Ley, no puede hacerse operativa debido a una conjunción de circunstancias dolorosas, tales como la guerra, el desplazamiento, o la física destitución. En tales casos el riesgo de desaparición de determinadas manifestaciones culturales/simbólicas, como la música, pasan en los ojos de los sujetos de derecho a segundo plano, porque hay urgencias mayores como las de la sobrevivencia física. Otros deben entonces, desde fuera, mirar que tanto esas urgencias como las de la sostenibilidad y salvaguardia de eventuales riquezas del patrimonio cultural reciban adecuada atención por parte del Estado y de la sociedad civil.

5.5.2 Preguntas y proyectos de investigación pertinentes

Música, historia y memoria

Lo anterior permite pensar en una primera gran problemática de investigación: la manera precisa, con referencia a las músicas de marimba, en que se ha dado y se da la relación de estos pueblos de los ríos con su memoria/historia musical centrada en la marimba pero no exclusiva de ella, sean ellos residentes rurales o urbanos de la misma área (Tumaco, El Charco, Guapi, Buenaventura, etc.) o urbanos andinos (Cali, Popayán, Pasto)[55].

La problemática de investigación tendría así una primera faceta de especialidad "etic" o historiográfica/crítica, de mirada externa y técnica, que trataría de presentar un cuadro susceptible de ser corregido con nueva información empírica. No hay duda de que, como se muestra en el estado del arte en la sección 4.2, hay importante documentación histórica sobre las músicas afropacíficas del Sur que habla de raíces, influencias, formas, contextos, intercambios y demás vicisitudes en una trayectoria de siglos. Esta literatura debería revisarse con detalle antes de proceder a construir un capítulo "etic"

[55] No podemos olvidar la presencia activa de inmigrantes afrodescendientes en Pasto, como tampoco que la marimba es también "patrimonio" de los indígenas Awá que viven en las llanuras del Pacífico Sur (de hecho, la completa revisión bibliográfica de la sección lo señala como un aspecto pendiente por documentar).

que complete eventuales lagunas, que deben partir de las preguntas de investigación formuladas al final de la cuarta línea de investigación.

La segunda faceta de esta problemática, complementaria de la primera, versaría sobre la forma "emic" en que los músicos/actores de la marimba, tanto en los ríos y pueblos como en las ciudades se han relacionado y se relacionan hoy con ese pasado, es decir construyen y viven su memoria musical referente a la marimba. Así como los pueblos indígenas han fortalecido en las últimas décadas su movimiento con un sabio manejo de la historia/memoria, es preciso saber con precisión cómo lo están haciendo los pueblos afrodescendientes del Pacífico Sur. Esta indagación versaría tanto sobre el hondo pasado, en que el cimarronismo mostró los primeros intentos de modernización como en la trayectoria posterior, en especial a partir del tercer tercio del siglo XX cuando se hizo notoria y creciente la organización de las comunidades negras en la zona.

Así mismo, debe recordarse que los más importantes retos en el campo de la vitalidad de su cultura en la versión musical (y de marimba) surgen del traslado de la gente misma, ocasional o definitivo, libre o forzado, a los medios urbanos. Este traslado implica también el traslado de la producción/ejecución de las músicas de marimba de sus medios rurales pueblerinos presuntamente "originarios" a los urbanos, sean ellos inmersos en la vida cotidiana o formalizados en presentaciones escénicas de diverso tipo o en ejecuciones profesionalizantes con destino al mercado de la *World Music*. De esta problemática, traducida a preguntas, también se habla con propiedad en la sección 5.3. del presente documento.

Música y modernidades

Volviendo a la modernidad de los pueblos del Pacífico Sur, entendida en el sentido wagneriano, es preciso plantear una segunda problemática de investigación sobre las raíces y desarrollos del proceso. Como se dijo, puede retrotraerse a los movimientos cimarrones para llegar a las manifestaciones más recientes de autodeterminación y ejercicio pleno de los derechos ciudadanos que tuvieron en la Constitución del 91 y Ley 70 su reconocimiento normativo. La investigación avanzaría luego, cerrando su foco, a establecer cómo la música en general, y la de marimba en especial, se ha insertado en el proceso, dado que es ya sabida la fuerte imbricación de esas músicas en la vida social de los pueblos e individuos. Por otro lado, los movimientos demográficos del siglo XX que se aceleraron en las últimas

décadas, tienen también implicaciones importantes para la modernidad y la música de marimba, pues ésta llega a convertirse –como se muestra en algunos de los capítulos de este documento—en ícono colectivo y generalizador de la identidad afrocolombiana.

Marimba y los intríngulis del patrimonio

Finalmente, surge una tercera problemática de investigación que pone en términos más concretos y apropiados, por cuanto referidos a posibles acciones de intervención estatal y de la sociedad civil, y a los riesgos inherentes, la cuestión de la sostenibilidad de las músicas de la marimba que ya hemos revisado desde el ángulo conceptual de la tradición y la modernidad. Lo crucial en esta cuestión de la patrimonialización como mecanismo para asegurar su salvaguardia y sostenibilidad y en las iniciativas de investigación que de ella surjan (e.g. recopilación de repertorios, grabaciones, recuperación de archivos, etc.), es tener muy claros los dos aspectos de la noción de patrimonio propuestos por Gonçalves:

- Por un lado está la vitalidad originaria de los pueblos, con toda su diversidad creativa y sus legítimos derechos de modernizarse (en el sentido wagneriano ya visto). Esta modernización tiene sus riesgos, ya identificados en lo que hemos denominado desmesura *(hybris)* que apunta al vaciamiento de la diversidad originaria en aras de la estandarización impuesta como cuota de ingreso al régimen de las industrias culturales.

- Por otro lado está la acción categorizadora, enlistadora, del Estado, que es la única manera de materializar y controlar para promover y salvaguardar, en expresiones que denomina "manifestaciones", el magma simbólico originario que produce y produce, en tanto haya vitalidad cultural del lado de los pueblos.

6 SOBRE LOS AUTORES

(En orden alfabético)

Michael Birenbaum Quintero. Doctorante en etnomusicología de la Universidad de Nueva York y director del equipo de investigaciones y coordinador técnico de la Asociación de Investigaciones Culturales del Chocó. Sus trabajos sobre las músicas del Pacífico Sur han sido presentados en conferencias académicas en Colombia, EE.UU, Inglaterra, Eslovenia, y Antillas Francesas, y publicados en *Revista TRANS*, las notas de carátula del CD *¡Arriba Suena Marimba!* de Smithsonian Folkways y la recopilación *Traslaciones, legitimaciones e identificaciones. Música y sociedad en Colombia*, de próxima aparición. Es fundador y director del Conjunto de Marimba Afrocolombiana de la Universidad de Nueva York y ha colaborado con entidades gubernamentales, académicas y del movimiento afro en Colombia y EE.UU. Actualmente está terminando su disertación doctoral sobre música, multiculturalismo y el movimiento afrocolombiano, titulado *La construcción musical de raza y lugar en el Pacífico negro de Colombia.* En el presente documento estuvo a cargo del estado del arte sobre músicas de marimba y la formulación de línea de investigación sobre historia de las músicas de marimba (Línea 4), además de numerosas contribuciones en el resto de secciones.

Correo electrónico: mibiqui@gmail.com

Leonor Convers Guevara. Licenciada en Pedagogía Musical de la Universidad Pedagógica Nacional, estudió Teoría y Dirección Coral en la Universidad Javeriana con los maestros Guillermo Gaviria y Alejandro Zuleta. Gracias a una beca Fulbright realizó estudios de postgrado en dirección coral en Boston Conservatory of Music y en Jazz e Improvisación Vocal en Berklee College of Music. Se ha desempeñado como cantante con el ensamble Música Ficta participando en tres proyectos de grabación de CD. Se vinculó por primera vez como profesora de la Universidad Javeriana en 1989 y en el Departamento de Música desde 1994. En 2001 recibió una Beca del Servicio de Intercambio Académico Alemán DAAD, para visitar como docente la Universidad de Bellas Artes de Berlín (UdK Berlín). Diseñó e implementó junto con otros profesores del Departamento de Música y profesores invitados de la UdK Berlín, el plan de estudios del Énfasis en Jazz de la Carrera de Estudios Musicales de la Universidad Javeriana, del que fue coordinadora hasta Noviembre 2003. Hace parte del grupo de investigación de Música Tradicional Colombiana del Departamento de Música y realizó, para la Vicerrectoría Académica el proyecto "Material didáctico para abordar el estudio del a música tradicional de las costas colombianas, Vol. 1". Se ha desempeñado como Directora del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana. En el presente documento estuvo a cargo de la formulación de línea de investigación sobre pedagogía de las músicas de marimba (Línea 2), además de numerosas contribuciones en el resto de secciones y en la conceptualización general del texto.

Correo electrónico: lconvers@javeriana.edu.co

Oscar Hernández Salgar. Maestro en Música y Administrador Cultural. Director del Departamento de Música de la Pontificia Universidad Javeriana. Actualmente está terminando la maestría en Estudios Culturales de la misma universidad. Desde hace más de un año está vinculado al proyecto de investigación “Material didáctico para abordar el estudio de la música de las costas colombianas Vol 2. Música de marimba de chonta”. Ha publicado varios artículos sobre la relación entre música y

poscolonialidad. Su tesis de maestría gira alrededor de la apropiación de la música del sur del Pacífico por parte de ciertos músicos y público en la ciudad de Bogotá en los últimos diez años. En el presente documento estuvo a cargo de la formulación de línea de investigación sobre contexto sociocultural de las músicas de marimba (Línea 3), además de numerosas contribuciones en el resto de secciones y en la conceptualización general del texto.

Correo electrónico: oscar.hernandez@javeriana.edu.co

Alejandro Martínez Carvajal. Licenciado en música de la Universidad del Valle con uno de los escasos análisis musicales sobre el currulao. Baterista y percusionista, ha sido participante en numerosos festivales como el Petronio Álvarez, Jazz al Parque y Mono Núñez. En la actualidad es docente de Incolballet y coordina el taller de músicas del Pacífico en la Escuela de Música de la Universidad del Valle. Miembro de un equipo de investigación sobre músicas tradicionales del norte del Cauca y sur del Valle. En el presente documento participó en la elaboración del estado del arte sobre músicas de marimba y en la formulación de la línea de investigación sobre caracterización de los sistemas musicales de marimba (Línea 1).

Correo electrónico: alejodrum@gmail.com

Carlos Miñana Blasco. Doctor en Antropología Social y Cultural. Profesor en la Universidad Nacional de Colombia desde 1996. Investigador en el Programa RED, grupo de investigación categoría A de COLCIENCIAS, y grupo de Excelencia de la UNC. Ha publicado nueve libros en los campos de la etnomusicología, la fiesta y la educación (en especial sobre el Cauca andino), y once libros de carácter recopilatorio y cancioneros. Así mismo, artículos en revistas especializadas, contribuciones en libros, y ponencias en congresos, varios de ellos relacionados con la formación en músicas populares y tradicionales. Consultor de diversas entidades, entre ellas los Ministerios de Educación y de Cultura.
Ha ganado varios premios o concursos de investigación: dos nacionales (becas COLCULTURA de investigación en música - Colombia), uno internacional (Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, España), y una beca de creación de grupo (COLCULTURA). Integrante del Consejo Consultivo Internacional de la AMSE-AMCE-WAER (Asociación Mundial de Ciencias de la Educación). En el presente documento estuvo a cargo de la formulación de línea de investigación sobre pedagogía de las músicas de marimba (Línea 2), participó en la formulación de la línea sobre caracterización de los sistemas de marimba (Línea 1), además de numerosas contribuciones en el resto de secciones y en la conceptualización general del texto.

Correo electrónico: cminanabl@unal.edu.co

Juan Sebastián Ochoa. Egresado de la Pontificia Universidad Javeriana como Músico con énfasis en ingeniería de sonido en el 2000. Desde ese mismo año comenzó a dictar clases en la misma Universidad como profesor de cátedra en las áreas de Entrenamiento Auditivo, Teoría del Jazz, Teclado Jazz, y Ensamble de Música Latina, entre otras. Realizó entre el 2002 y 2003, junto con la Profesora Leonor Convers, el proyecto de investigación "*Material Didáctico para abordar el estudio de las músicas tradicionales de las costas colombianas, Volumen I: música de gaita*" el cual salió publicado en 2007 con el título "*Gaiteros y Tamboleros*". Con el apoyo de la Vicerrectoría Académica, participó en Junio del 2004 en el proyecto "La mala fama", como director musical de conciertos y como docente visitante en el Departamento de Jazz de la UdK, Berlín. De 2004 hasta 2006 asumió la Coordinación del Énfasis de Jazz ofrecido por la Carrera de Estudios Musicales de la Pontificia Universidad Javeriana. En agosto de 2006 ocupó, como director del grupo Majagua, el tercer puesto en la modalidad libre en el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez. Ha participado en diversos encuentros de

investigación musical tanto dentro como fuera del país. Actualmente está desarrollando un proyecto de investigación sobre la música de marimba del Pacífico sur colombiano, y continúa vinculado en la Universidad Javeriana como profesor de tiempo completo. En el presente documento estuvo a cargo del contexto musical del Pacífico sur, además de numerosas contribuciones en el resto de secciones y en la conceptualización general del texto.

Correo electrónico: juansochoa@gmail.com

Axel Alejandro Rojas. Sociólogo (Universidad del Valle), Especialista en Educación Multicultural (Universidad del Cauca); actualmente cursa la Maestría en Estudios Culturales en la Universidad Javeriana, Bogotá.Profesor de la Universidad del Cauca, Departamento de Estudios Interculturales. Facultad de Ciencias Humanas y Sociales. Como parte de su experiencia reciente en el campo investigativo: fue director del proyecto de *Actualización y contextualización de los Lineamientos Curriculares de la Cátedra de Estudios Afrocolombianos* (convenio Universidad del Cauca – Ministerio de Educación Nacional). Otros proyectos de investigación han girado en torno a la interculturalidad, el multiculturalismo y la etnoeducación en Colombia; además ha adelantado investigaciones sobre poblaciones afrodescendientes. Entre sus publicaciones recientes (como editor o coautor) están *Cátedra de Estudios Afrocolombianos. Aportes para maestros*, *Afrodescendientes en Colombia. Compilación bibliográfica*, *Educar a los Otros. Políticas educativas y diversidad cultural en Colombia*. En el presente documento estuvo a cargo del contexto sociocultural del Pacífico sur, además de numerosas contribuciones en el resto de secciones y en la conceptualización general del texto. Su aporte se realizó en colaboración con Eduardo Restrepo, del Instituto Pensar de la Universidad Javeriana.

Correo electrónico: axelrojasm@gmail.com

Elías Sevilla Casas. Nació en Tierradentro, Cauca. Es doctor en antropología por la Universidad Northwestern del área de Chicago, EE. UU, y profesor titular jubilado en la Facultad de Ciencias Sociales y Económicas de la Universidad del Valle en Cali. Ha escrito libros y artículos de investigación sobre los temas de su especialidad: antropología de la salud y epidemiologia de enfermedades tropicales; antropología y arqueología de Tierradentro; erotismo, sexualidad y amores; y antropología/sociología del arte. Adelantó por varios años estudios de campo en el Rio Naya y Buenaventura relacionados con la malaria y las condiciones de pobreza de la población local. Actualmente es asesor de la Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle para procesos relacionados con la profesionalización de gestores culturales y miembro de su Grupo de Investigación Arqueodiversidad. Está preparando, como co-editor invitado, un número próximo (45-2, 2009) de la Revista Colombiana de Antropología sobre temas de arte, cultura y antropología. El profesor Sevilla ganó en 2008 el Premio Nacional de Crítica de Arte (Ministerio de Cultura, U. de los Andes), en 1994 el Premio Nacional de Antropología (Colcultura) y en 1997 el Premio Nacional de Artes “Jesús Martín Barbero” Comunicación Social (Universidad del Valle). En el presente documento estuvo a cargo de la formulación de la línea de investigación sobre sostenibilidad de las músicas de marimba (Línea 5), además de numerosas contribuciones en el resto de secciones y en la conceptualización y edición general del texto.

Correo electrónico: eliasevilla@gmail.com

Manuel Sevilla. Colombiano. Profesor del Departamento de Comunicación y Lenguaje, Pontificia Universidad Javeriana Cali; Catedrático de la Escuela de Música de la Universidad del Valle. PhD y M.A. en Antropología (University of Toronto), Comunicador Social-Periodista (Universidad del Valle).

Becario del IDRC (Canadá), Faculty Research Program (Canadá), Ministerio de Cultura y Banco de la República. Sus temas de investigación son: producción cultural de la música, economía de la cultura, e historia de los medios de comunicación. Ha trabajado acerca de las formas de organización y trabajo de los intérpretes de música vallenata en Cali, la programación musical de las emisoras indígenas en el Cauca, y las tradiciones de música vocal en comunidades afrodescendientes en el norte del Cauca y sur del Valle del Cauca. En el presente documento estuvo a cargo de la coordinación y edición general, y de la formulación de la línea sobre caracterización de los sistemas de marimba (Línea 1).

Correo electrónico: msevilla@javerianacali.edu.co

Héctor Javier Tascón. Músico colombiano, nacido en la ciudad de Cali, ha dedicado su vida a la percusión y al estudio de la música colombiana, especialmente la de la región pacífica sur. Las marimbas de Guapi, el *currulao*, las leyendas, las danzas afrocolombianas, entre otras, han constituido su espacio artístico, su inspiración y su trabajo investigativo. Graduado del conservatorio Antonio María Valencia, Tascón ganó el premio a Mejor Solista Instrumental en el Festival Mono Núñez de música andina (2002). En la misma categoría, obtuvo el primer puesto en el Festival Nacional del Pasillo Colombiano (2003). Ha sido ganador del concurso Jóvenes Talentos (Filarmónica del Valle 2004), y de becas en investigación y creación (Fondo Mixto de Cultura del Valle y Ministerio de Cultura). Sobre la música de marimba, ha realizado y adelanta investigaciones con trabajos de campo en Buenaventura, Cali y Guapi. Actualmente es maestro de percusión en la Universidad del Cauca y en el conservatorio Antonio María Valencia, donde diseñó e implementó la cátedra de marimba de chonta. Es director del ensamble de percusión de Bellas Artes y asesor ante el Ministerio de Cultura del eje Pacífico sur en el programa Formación de Escuelas de Música Tradicional. En el presente documento participó en la formulación de la línea de investigación sobre caracterización de los sistemas de marimba (Línea 1).

Correo electrónico: hectorpacificosur@yahoo.es

7 REFERENCIAS

Abadía Morales, Guillermo. 1997. Compendio General de Folclor Colombiano, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Agier, Michel; Manuela Álvarez, Odile Hoffmann y Eduardo Restrepo. 1999. *Tumaco: Haciendo ciudad*. Cali: ICAN-IRDUniversidad del Valle.

Agier, Michel. 1999. "El carnaval, el diablo y la marimba" en *Tumaco: haciendo ciudad. Historia, identidad y cultura*, Agier, Álvarez, Hoffmann y Restrepo. Cali. ICAN-Universidad del Valle.

André, Edouard. 1884. *América pintoresca: Descripción de viajes al nuevo continente, Vol. I*. Barcelona, Montaner y Simón.

Almario, Oscar. 2005. *La invención del suroccidente colombiano*. (Tomo I. *Historiografía de la Gobernación de Popayán y el Gran Cauca, siglos XVIII y XIX*; Tomo II. *Independencia, etnicidad y Estado Nacional, 1780-1930*). Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, Concejo de Medellín, Instituto de Estudios Estratégicos.

Almario, Oscar. 2003. *Los renacientes y su territorio. Ensayos sobre la etnicidad negra en el Pacífico Sur colombiano*. Medellín: Concejo de Medellín / Universidad Pontificia Bolivariana.

Almario, Oscar y Ricardo Castillo. 1994. "Comunidades negras en Bocas de Satinga, Nariño: de la esclavitud del oro y la madera a la resistencia y recuperación del territorio". En: *VII Congreso de antropología de Colombia*. Medellín.

Altschuler, Milton. 1964. *The Cayapa: A Study of Legal Behavior*. Ph.D. Dissertation, University of Minnesota.

Álvarez, Juana Francisca. 1997. *El maquinista trovador*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, Fondo de Etno-educación.

Aprile-Gniset, Jaques. 1992. "La colonización del Chocó" En: *Colonización del bosque húmedo tropical*. Bogotá: Coa.

____1993. *Poblamiento, hábitats y pueblos del Pacífico*. Cali: Universidad del Valle.

Aprile-Gniset, Jacques. 2004. "Apuntes sobre el proceso de poblamiento del Pacífico". *Panorámica afrocolombiana: estudios sociales en el Pacífico*, ed. Mauricio Pardo Rojas, Claudia Mosquera, María Clemencia Ramírez. Bogotá: ICANH.

Arango, Carlos. 1984. *Tecnologías y sistemas de subsistencia en la cuenca del río Cajambre*. Cali: Universidad del Valle. Facultad de educación.

Arango, Ana María. 2006. "La música de la Costa Caribe como un paradigma de modernidad y globalización: el caso de la música de fusión del Pacífico colombiano" En: *Laboratorio cultural. Revista virtual de música colombiana.* www.laboratoriocultural.org/revista/academia/recursos/ponencia/colombianistas.htm.

Arboleda, Santiago. 2004. "El Pacífico sur desde la mirada clerical en el siglo XX: apuntes para pensar la religiosidad popular afrocolombiana" En: Axel Rojas (ed.), *Estudios afrocolombianos: Aportes para un estado del arte*. Pp. 195-224. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.

Aristizábal, Margarita. 1998. "El festival del currulao", en M.L. Sotomayor (ed.), *Modernidad, identidad y desarrollo*, Bogotá. ICAN.

Arocha, Jaime. 1990. *La pesca en el litoral Pacífico: entre la incertidumbre y la utopia*. Trabajo presentado para la promoción a profesor asociado. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Colombia.

Arocha, Jaime & Stella Rodríguez Cáceres. 2002. "Los culimochos: Africanías de un pueblo eurodescendiente en el Pacífico nariñense." *Historia Crítica* 24.

Atencio, Jaime y Córdoba, Tito. 1972. *Economía y cultura en la costa caucana del Pacífico*. Tesis de antropología. Universidad Nacional. Bogotá.

Barona, Guido. 1995. *La maldición de Midas en una región del mundo colonial, Popayán 1730-1830*. Cali: Universidad del Valle.

Barona Becerra, Guido, Camilo Domínguez Ossa, Augusto Javier Gómez López, Apolinar Figueroa Casa. 2002. Eds. *Obras completas de la Comisión Corográfica. Geografía física y política de la Confederación Granadina. Vol. I: Estado del Cauca, tomo II: Provincias del Chocó, Buenaventura, Cauca y Popayán. Tomo III: Provincias de Pasto, Túquerres y Barbacoas. Obra dirigida por Agustín Codazzi*. (Colombia: Universidad del Cauca / Colciencias / Grupo de Estudios Ambientales del Cauca / Jardín Botánico Álvaro José Negret / Universidad Nacional de Colombia.

Barriga Monroy, Martha Lucía. 2004. "La educación musical en Bogotá 1880-1920", *El Artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas* (Universidad de Pamplona, Norte de Santander) 1: 7-17.

Beaumont, J. A. B. 1828. *Travels in Buenos Ayres in its Affairs* ... London: James Ridgway.

Bermúdez, Helmuth Jalvin. [n.d. (2007)] "Peregoyo, qué combo tiene usted" <http://www.calibuenanota.com/portada/notas/Octubre242007/peregoyo_cronica.html#puerto> Accessed 12 August 2008

Beutler, Gisela. 1977. *Estudios sobre el romancero español de Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la conquista hasta la actualidad*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Beutler, Gisela. 1977. "Estudios sobre el romancero colombiano". Instituto Caro y Cuervo. Bogotá.

Birenbaum, Michael. 2006. "La música pacífica" al Pacífico violento: Música, multiculturalismo y marginalización en el Pacífico negro colombiano. En Revista Transcultural de Música No. 10 http://www.sibetrans.com/trans/trans10/birenbaum.htm (consultada el 20 de noviembre de 2008)

Birenbaum Quintero, Michael. 2009. *The Musical Making of Race and Place in Colombia's Black Pacific*. Tesis Doctoral, New York University.

Birembaum, Michael. 2008a. Historia de las músicas afropacíficas. Capítulo del presente Documento.

Birembaum, Michael. 2008b. Bibliografía anotada por líneas de investigación. Capítulo del presente documento.

Bravo, Hernando. 1990. *Mineros negros de la aurora: la creatividad y la supervivencia*. Tesis de antropología. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Brenner, Helmut. 2007. *Marimbas in Lateinamerika. Historische Fakten und Status quo der Marimbatraditionen in Mexiko, Guatemala, Belize, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Kolumbien, Ecuador und Brasilien*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag.

Budasz, Rogério. 2007. "Black guitar-players and early African-Iberian music in Portugal and Brazil." *Early Music* 25:1.

Camacho, Juana. 1996. *Mujeres negras y recursos naturales en el golfo de Tribuga: estudio comparativo entre las poblaciones de Nuquí y Coquí, Chocó*. Ponencia al Seminario-taller internacional Género y etnia. Cali: Universidad del Valle.

Casas Gáspar, Enrique. 1947. *Costumbres españolas de nacimiento, noviazgo, casamiento y muerte*. Madrid: Editorial Esceliver.

Cassiani, Alfonso. 2004. "Entre potrillo y canalete: las comunidades renacientes del la zona rural del municipio de Buenaventura, el territorio y sus prácticas tradicionales socioculturales" En: Axel Alejandro Rojas (ed.), *Estudios afrocolombianos: Aportes para un estado del arte*. Pp. 177-194. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.

Castro-Gómez, Santiago. 2007. "Decolonizar la universidad: La hybris del punto cero y el diálogo de saberes". En *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, 79-91. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, IESCO-UC; Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar.

Chenoweth, Vida. 1964. *The Marimbas of Guatemala*. Lexington: University of Kentucky Press.

Colmenares, Germán. 1976. *Cali: Terratenientes, mineros y comerciantes, Siglo XVIII*. Cali: Universidad del Valle.

Convers, Leonor; Hernández, Oscar; y Ochoa, Juan Sebastián. Inédito. 2006-2008. Arrullos y Currulaos: material para abordar el estudio de la música del Pacífico sur colombiano. Proyecto de Investigación para la Pontificia Universidad Javeriana, años.

Convers, Leonor. 2008. Procesos de pedagogía musical asociados al sistema de músicas de marimba. Capítulo del presente Documento.

Convers, Leonor y Ochoa, Juan Sebastián. 2007. *Gaiteros y tamboleros: material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

------- 2007. *Una propuesta metodológica para abordar el estudio de las músicas tradicionales en la academia.* Ponencia para el primer encuentro interdisciplinario de investigaciones musicales. ACOFARTES. Bogotá. Sesión 4 http://www.acofartes.org.co/ActasdelEncuentro.htm

Córdoba, Darcio Antonio. 1998 "El Alabao: Canto Fúnebre de la Tradición Oral Chocoana", p. 36. Informe final presentado al programa de becas –Colcultura. Bogotá.

Costa Vásquez-Mariño, Luis. 1997. *Práctica pedagógica y música tradicional*, Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review Trans Iberia 1 Costa http://www.sibetrans.com/trans/transiberia/costa.htm

Dávila, Carmén. 1979. *Historia de la deculturación del negro bajo el régimen esclavista en la explotación minera; Santa María del Puerto de Barbacoas: un caso de referencia*. Tesis de antropología. Universidad de los Andes. Bogotá.

De Granda, Germán. "*Chigualo* en el Litoral Pacífico del Departamento de Nariño (Colombia)", en "Estudios Sobre un Área Dialectal Hispanoamericana de Población Negra. Las Tierras Bajas Occidentales de Colombia". Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, Tomo XLI, 1977.

De Granda, Germán. 1971. "Onomástica y procedencia africana de esclavos negros en las minas del sur de la gobernación de Popayán (Siglo XVIII)". En: *Revista española de la antropología americana*. Vol. 6. Madrid.
____. 1977. *Estudios sobre un área dialectal hispanoamericana de la población negra: las tierras bajas occidentales de Colombia*. Instituto Caro y Cuervo. Bogotá.

De Granda, Germán. 1978. *Estudios lingüísticos hispánicos, afrohispánicos y criollos*. Madrid: Editorial Gredos.

Del Valle, Jorge Ignacio. 1993. "Silvicultura y uso sostenido de los bosques : referencia especial a los *guandales*, Nariño" En: *Colombia Pacífico*. Pablo Leyva (ed). Santafé de Bogotá: Fen.

____. 1996. "Prácticas tradicionales de producción y ordenamiento territorial" En: *Renacientes del guandal: los "grupos negros" de los ríos Satinga y Sanquianga"* Restrepo, Eduardo y del Valle, Jorge Ignacio (Eds). Bogotá: Biopacífico-Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín.

EFN (Encuesta Folklórico Nacional) 1942. Nariño Nos. 28, 29

Eliot, Thomas S. [1920] 1950 "Tradition and the individual talent" en *The sacred Wood: Essays on poetry and criticism*. London: Methuen and Co.

Escobar, Arturo y Álvaro Pedrosa (eds.). 1996. *Pacífico: ¿Desarrollo o biodiversidad? Estado, capital y movimientos sociales en el Pacífico colombiano*. Bogotá: Cerec.

Escobar, Martha. 1990. *La frontera imprecisa: lo natural y lo sagrado en el norte de Esmeraldas*. Quito: Centro cultural afro-ecuatoriano.

Epstein, Dena J. 1973. "African Music in British and French America Author." *The Musical Quarterly* 59:1.

Feld, Steven y Fox, Aaron. 1994. Music and language. Annual Review of Anthropology, Vol. 23. (1994), pp. 25-53.

Feld, Steven. 1995. "From Schizophonia to Schismogenesis: The Discourses and Practices of World Music and World Beat" en: Marcus, George (comp.) *The Traffic in Culture*. University of California Press, Berkeley.

Ferrer Ruiz, Gabriel. 2004. "Tradición oral pedagogía y cognición", *La casa de Asterión: Revista Trimestral de Estudios Literarios* (Universidad del Atlántico) V:17 (abril- junio)
http://casadeasterion.homestead.com/v5n17trad.html

Franco, Juan Carlos & Paulina Donoso. 2003. *Marimba: Los tonos de la chonta*. Quito: Gerencia de Proteccíon Ambiental de Petroecuador / Audiovisuales Don Bosco / adb producciones / Instituto Científco de Cultural Indígenas.

Friedemann, Nina S. de. 1969. "Contextos religiosos en un área negra de Barbacoas (Nariño) Colombia". En: *Revista colombiana de folclor*. Vol. IV, Nº10. Bogotá.

____. 1974. "Minería del oro y descendencia en Güelmambi, Nariño". En: *Revista colombiana de antropología*. Nº16. Bogotá.

____. 1974. Joyería barbacoana: artesanía en un complejo orfebre con supervivencias precolombinas. *Revista Colombiana de Antropología*. (16): 53-85.

_____. 1989. *Criele, criele son del Pacífico negro*. Ed Planeta. Bogotá.

Friedemann, Nina S. de. y Jaime Arocha. 1986. *De sol a sol: génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*. Bogotá: Planeta.

Friedmann, Susana. 1992. "Procesos Simbólicos y Transmisión Musical: El Romance y los Cantos Festivos Religiosos del Sur de Colombia", en "Nueva Revista Colombiana de Folclor", Vol. 3, Núm. 12, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Bogotá.

Galeano, Paula. 1996. "Alimentación y cultura entre los grupos negros del Pacífico sur". En: *Renacientes del guandal: los "grupos negros" de los ríos Satinga y Sanquianga"* Restrepo, Eduardo y del Valle, Jorge Ignacio (Eds). Biopacífico-Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín. Bogotá.

Garfias, Robert. 1983. "The Marimba of Mexico and Central America." *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*. 4:2.

Garrido, J. Miguel. 1980. *Tras el alma de un pueblo*. Tumaco: Vicariato Apostólico de Tumaco.

Green, Lucy. 2003. "Music Education, Cultural Capital and Social Group Identity", en
Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton, eds. *The cultural study of music: a critical introduction*. New York and London

-------- 2002. *How Popular Musicians Learn. A way Ahead for Music Education.* London, UK.: University of London, Ashgate Popular and Folk Music Series.

Gonçalves, Jose Reginaldo. 2005. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. *Horizontes Antropológicos* 11(23), 2005, pp. 15-36.

Hernández Salgar, Oscar. 2007. “Colonialidad y poscolonialidad musical en Colombia” en: *Revista de Música Latinoamericana/Latin American Music Review* 28:2 (242-270). Austin. University of Texas Press.

Hernández, Oscar. 2008. Contexto sociocultural de los sistemas de música de marimba. Capítulo del presente Documento.

Hoffmann, Odile. 1998. “Familia y vereda en el río Mejicano (Tumaco), revisión de algunos conceptos” En: *Documentos de trabajo*. Nº36. Cidse. Cali. 33p.

Izquierdo, Gabriel. 1984. “El mundo religioso del afro-americano del litoral Pacífico. Ensayo e interpretación” En: *Theológica Xaveriana*. Nº 71. Bogotá.

Jurado, Fernando. 1990. *Esclavitud en la Costa Pacífica: Iscuandé, Tumaco, Barbacoas y Esmeraldas. Siglos XVI al XIX*. Quito: Ediciones Abya-yala.

Jurado, Fernando. 1990. “Esclavitud en la Costa Pacífica: Iscuandé, Tumaco, Barbacoas y Esmeraldas, Siglos XVI al XIX.” Ediciones ABYA-YALA, Centro Afro-Ecuatoriano. Quito, Ecuador.

Kubik, Gerhard. 1998. “Analogies and Differences in African-American Musical Cultures across the Hemisphere: Interpretive Models and Research Strategies.” *Black Music Research Journal* 18:1/2.

Larrea, Fernando de Jesús. 1947. “Relación del P. Larrea.” *Viajes del R. P. Fr. Fernando de Jesús Larrea, franciscano. 1700-1773*, ed. Alfonso Zawadsky Colmenares. Cali: Imp. Bolivariana.

Lane, Kris. 1998. “Taming the Master: Brujería, Slavery, and the Encomienda in Barbacoas at the Turn of the Eighteenth Century.” *Ethnohistory* 45:3.

Leal, Claudia y Eduardo Restrepo. 2003. *Unos bosques sembrados de aserríos. Historia de la extracción maderera en el Pacífico colombiano*. Medellín: Editorial de la Universidad de Antioquia.

Leal, Claudia María. 2004. “Black Forests: The Pacific Lowlands of Colombia, 1850-1930.” Ph.D. Dissertation, Dept. of Geography, University of California at Berkeley.

Leal, Bernardo y Jaime Arocha. 1993. “Afrocolombianos, creadores de riqueza. Mineros, agricultores, pescadores y concheras”. *El Colombiano*. *Colombia País de Regiones*. Suplemento dominical. Nº 31. Medellín.

Losonczy, Anne Marie. 1991-1992. *Les saints et la foret: systeme social et systeme ritual des negro-colombiens:echanges inter- ethiques avec les embera du Chocó (Colombie).* Tesis de doctorado. Universite libre de Bruxelles.

López, David. 1989. *Las formas asociativas de la etnia negra minera en Barbacoas (Nariño).* Tesis de antropología. Universidad de Antioquia. Medellín.

Look, Anne Marie & Gloria Triana. 1983. *El retorno.* Video 25m. [Yuruparí Series] Colcultura.

Navarrete, María Cristina. 1995. *Prácticas religiosas de los negros en la colonia*. *Cartagena siglo XVII*. Cali: Universidad del Valle.

Marulanda, Octavio. 1984. El Folclor de Colombia: práctica de la identidad cultural. Caldas: Artestudio.

Martin, Peter. 1995. Sounds and society: Themes in the sociology of music. Manchester, Manchester University Press

Mahon, Maureen. 2000. The Visible Evidence of Cultural Producers. Annual Review of Anthropology, Vol. 29. (2000), pp. 467-492.

McGill, Anna Blanche. 1938. “Old Mission Music.” *The Musical Quarterly*. 24:2.

McLeod, Norma. 1974. Ethnomusicological Research and Anthropology. Annual Review of Anthropology, Vol. 3. (1974), pp. 99-115.

Mercado, Monina A. & Veronica Lim-Yuyitung. 1978. *Games Filipino Children Play*. Manila: Philippine Appliance Corp.

Merizalde, Bernardo. 1921. *Estudio de la costa colombiana del Pacífico*. Bogotá: Impresos del Estado Mayor.

Mignolo, Walter D. 2003. Historias locales/Diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid: Ediciones Akal.

Ministerio de Cultura (Colombia) y Centro de Estudios Regionales Cafeteros y Empresariales, CRECE. 2005. *Guía para la elaboración de de mapeos regionales de industrias creativas*, Bogotá: Mincultura/CRECE.

_____. 2003. Plan Nacional de Músicas para la Convivencia: Escuelas de Música Tradicional. Bogotá, Ministerio de Cultura. Documento electrónico disponible en http://www.mincultura.gov.co/eContent/newsdetail. =4. Consultado en 10/12/2007.

Miñana Blasco, Carlos. 2000. "Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia," *A Contratiempo. Música y Danza* (Bogotá) 11: 36-49.
------. 2005. "Entre las piernas de los mayores: relaciones intergeneracionales y aprendizaje musical en el sur de los Andes colombianos", en el libro *Generaciones*, Memorias del VI Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio inmaterial de los países andinos (Medellín, 4 al 10 de septiembre de 2005), Bogotá, pág. 165-184.

------. 2006. "Escuelas y experiencias pedagógicas de música popular. Estado actual y perspectivas en Colombia", *A Contratiempo. Música y Danza*, Nº 8.

-------. 23 al 26 de Agosto de 2006. "Entre las piernas de los mayores" XX Reunión Anual de Etnología MUSEF, La Paz, (Bolivia).

Morales, Jorge. 1969. Aspectos sociales de la comunidad en un área rural de Barbacoas. *Revista Colombiana de Antropología*. (14): 71-79.

Motta, Nancy. 1995. *Enfoque de género en el litoral Pacífico colombiano: nueva estrategia para el desarrollo.* Editorial Universidad del Valle. Cali.

Motta, Nancy. 1976. *Estratificación social en Salahonda*. Tesis de antropología. Universidad del Cauca. Popayán.

Ocampo, Javier. 1985. Las Fiestas y el Folclor en Colombia. Bogotá: El Áncora.

Ochoa, Juan Sebastián. "Currulao y Bambuco: dos géneros diferentes con una misma raíz". Ponencia presentada al II Foro Internacional de Música Tradicional y los Procesos de Globalización. México D.F. 2006.

Olarte, Oscar. 1978. *Pescadores negros de Tumaco, un puerto colombiano de la costa del Pacífico*. Tesis de antropología. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

Oslender, Ulrich. 2001. Black Communities on the Colombian Pacific Coast and the 'Aquatic Space':A Spatial Approach to Social Movement Theory. Doctoral Thesis Geography. University of Glasgow.

Pardo, Mauricio (ed.). 2001. *Acción colectiva, Estado y etnicidad en el Pacífico colombiano.* Bogotá: ICANH-Colciencias.

Pardo, Mauricio. 1985. "Los indígenas chocoanos, 450 años de resistencia" En: *Revista Codechocó*. Nº1. Quibdó.

Pérez, Felipe. 1862. *Jeografia fisica i política del Distrito Federal, capital de los Estados Unidos de Colombia: Escrita de orden del gobierno jeneral.* Bogotá: Imprenta de la Nación.

Prado, Nelly Mercedes, "El Origen de los Versos para Enamorar", en revista "América Negra" No. 12 diciembre de 1996.

Plath, Oreste. 2000 [1986]. *Aproximación histórica-folklórica de los juegos en Chile*.
Santiago de Chile: Editorial Grijalbo.

Prahl, Henry von *et al*. 1990. *Manglares y hombres del Pacífico colombiano*. Bogotá: Fen.

Price, Thomas. 1955. *Saint and spirit: a study of differential acculturation in colombian negro communities*. Tesis doctoral. Northwestern University ann Arbor University Microfils.

Rael, Juan B. 1951. *The New Mexican Alabado, With Transcription of Music by Eleanor Hague*. Stanford, California: Stanford University Press.

Rappaport, Joanne. 2005. *Cumbe reborn: an Andean ethnography of history*. Chicago: University of Chicago Press.

------. 1990. *The Politics of memory: Native historical interpretation in the Colombian Andes.* Cambridge: Cambridge University Press.

Restrepo, Eduardo y Axel Rojas. 2008. Afrodescendientes en Colombia. Compilación bibliográfica. Popayán: Universidad del Cauca.

Restrepo, Eduardo y del Valle, Jorge Ignacio (Eds). 1996. *Renacientes del guandal: "grupos negros" de los ríos Satinga y Sanquianga"* Biopacífico-Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín. Bogotá.

Restrepo, Eduardo. 1996. "Economía y simbolismo en el 'Pacífico negro'". Trabajo de grado. Departamento de Antropología, Universidad de Antioquia. Medellín.

Riascos, Felix. 1994. "Les roles des femmes dans une communaute Noire de la Cote Pacifique colombienne: etude ethno-sociologique" Tesis de maestría en sociología. Universite de Haute Bretagne. Rennes.

Ritter, Jonathan. "La Marimba Esmeraldeña: Music and ethnicity on the Northern coast". Tesis de maestría, University of California at Los Ángeles. 1998.

Rodríguez, Maria Luisa. "Suplemento al Tomo III del Atlas Lingüístico y Etnográfico de Colombia". Instituto Caro y Cuervo. Bogotá, 1983.

Rodríguez, Sylvia. 1991. "The Taos Pueblo Matachines: Ritual Symbolism and Interethnic Relations." *American Ethnologist* 18:2.

Rodríguez Cáceres, Stella. 2002. "Libres y culimochos: Ritmo y convivencia en el Pacífico sur colombiano." *Afrodescendientes en las Américas:* Trayectorias sociales e identitarias. 150 años de la abolición de la esclavitud en Colombia, eds. Claudia Mosquera, Mauricio Pardo & Odile Hoffmann. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Romero, Mario Diego y Francisco Zuluaga. 2007. *Sociedad, cultura y resistencia negra en Colombia y Ecuador*. Cali: Programa editorial Universidad del Valle.

Romero, Mario Diego. 1991. "Procesos de poblamiento y organización social en la costa Pacífica colombiana" En: *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*. Nº18-19. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

____. 1995. *Poblamiento y sociedad en el Pacífico colombiano. Siglos XVI al XVIII*. Ed. Universidad del Valle. Cali.

Romero, Brenda. 1993. *Matachines Music and Dance in San Juan Pueblo and Alcalde, New Mexico: Contexts and Meanings*. Ph.D. Dissertation, Department of Ethnomusicology, University of California, Los Angeles.

Romero Vergara, Mario Diego. 1995. *Poblamiento y sociedad en el Pacífico colombiano. Siglos XVI al XVIII*. Cali: Universidad del Valle.

Romoli, Kathleen. 1963. "Apuntes sobre los pueblos autóctonos del litoral colombiano del Pacífico en la época de la Conquista española." *Revista colombiana de antropología* 12.

Rosa, Andrés. "El Rajaleña", en "Nueva Revista Colombiana de Folclor", Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Vol. 2, Núm. 8, Bogotá, 1990.

Salas Viteri, Julio Ernesto. 1987. *Tras la literatura oral del Pacífico*. Quito: Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello.

Santamaría Delgado, Carolina. 2007. "El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos", *LatinAmerican Music Review* 28:1 (Spring/Summer), 133.

Schechter, John M. Ed. 1999. Music in Latin American Culture: regional traditions, editorial Schirmer Books/Macmillan Library Reference. Nueva York.

Sevilla, Elías. 2008. Gestores culturales para el Valle del Cauca. Documento Maestro para un Programa de Profesionalización de Gestores Culturales en la Universidad del Valle. Cali, Universidad del Valle, Facultad de Artes Integradas.

Segura, Héctor. 1995. "Coteje: religión, vida social y cultura en el río Timbiquí-Cauca". Cali. Manuscrito.

Serra, Juan de Santa Gertrudis. 1970. *Maravillas de la naturaleza, Vol. III.* Bogotá: Biblioteca del Banco Popular.

Silva, Renán. 2001. *Encuesta Folclórica Nacional de 1942: Presentación de la encuesta y esbozos de un primer análisis*. Cali: CIDSE / Universidad del Valle.

Sidsel, Karlsen 2008. "Exploring the music festival as a music educational Project", ISME *International Journal of Music Education*, Vol. 26, No. 4, 363-373. URL
http://ijme.sagepub.com

Stevenson, William Bennet. 1825. *A Historical and Descriptive Narrative of Twenty Years' Residence* ... London: Hurst Robinson & Co.

Thornton, John K. 1998[1992]. *Africa and Africans in the Making of the Atlantic World, 1400-1800* Cambridge: Cambridge University Press,

Triana, Gloria. "Aluna: imagen y memoria de las jornadas regionales de cultura popular". Presidencia de la República, Plan Nacional de Rehabilitación. Bogotá, 1990.

Triana, Miguel. 1950 [1907]. *Por el sur de Colombia*. *Excursión pintoresca y científica al Putumayo*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional

Ulloa, Astrid. 2001. "El nativo ecológico: Movimientos indígenas y medio ambiente en Colombia", en Mauricio Archila y Mauricio Pardo (eds.), *Movimientos sociales, estado y democracia en Colombia.* Bogotá, UN-ICANH.

Valencia, Emperatriz y William Villa. 1992. "Evolución del poblamiento del Chocó en el siglo XX. El caso del medio Atrato" En: *Colonización del bosque húmedo tropical.* Coa. Bogotá.

Velásquez, Rogerio. 1957. "La medicina popular de la costa colombiana del Pacífico" En: *Revista colombiana de antropología*. Vol. VI. Bogotá.

Velásquez, Rogerio. "Fragmentos de Historia, Etnografía y Narraciones del Pacífico Colombiano Negro". Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Bogotá, 2000.

Velásquez, Rogerio. 1939. "Adivinanzas del Alto y Bajo Chocó." *Revista de Folklore* 5 (1960) Von Hagen, V. Wolfgang. "The Tsátchela Indians of Western Ecuador." *Indian Notes and Monographs* 51.

Yacup, Sofonías. 1932. *Litoral recóndito*. Buenaventura: Asociación del Pacífico.

Wade, Peter. 1999. Trabajando con la cultura: Grupos de rap e identidad negra en Cali. En Camacho, Juana y Eduardo Restrepo (ed), De montes, ríos y ciudades: Territorios e identidades de la gente negra en Colombia. Bogotá, Icahn.

Wagner, Wagner. 2008. Modernity as experience and interpretation: A new sociology of modernity. London: Polity Press.

West, Robert. 1957. *The Lowlands of Colombia*. Lousiana State University Studies Boton Rouge.

------. 2000. “Las Tierras Bajas del Pacífico Colombiano”. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá.

Whitten, Norman. 1992. *Pioneros negros: la cultura afro-latinoamericana del Ecuador y Colombia.* Quito: Centro cultural Afro-ecuatoriano.

------. 1972. *Black frontersmen: Afro-hispanic culture of Ecuador and Colombia*. Illinois: Heighits.

Whitten, Norman. 1967. Música y relaciones sociales en las tierras bajas del Pacífico: estudio sobre microevolución sociocultural. *América Indígena*. 27 (4): 635-665.

Whitten, Norman. 1992. “Pioneros Negros. La Cultura Afro-Latinoamericana del Ecuador y Colombia”, Centro cultural Afro-ecuatoriano.

Wuthnow, Robert y Witten, Marsha. 1988. New Directions in the Study of Culture. Annual Review of Sociology, Vol. 14. (1988), pp. 49-67.

Discografía

“Claudia Gómez”, Majagua. Claudia Gómez y Milenium. Bogotá, 2004.

“Liliana Montes”, Corazón Pacífico. MTM. Colombia, 2001.

Colección Música Folklórica Vol. 1: Costa Pacífica de Colombia. Instituto Colombiano de Cultura. S.f.

Mamá U. “Alabaos”, Productor Fonográfico Centro Cultural Mama-U, Chocó, Colombia. S.f.

“Buscajá” Al Rescate de Nuestras Raíces. ALO Producciones. 2001.

Suplemento al tomo III del ALEC

“Introducción al Cancionero Noble de Colombia”, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Fundación Joaquín Piñeros Corpas, No. 1.

“Grupo Naidy” Arriba Suena Marimba: Currulao Marimba Music from Colombia by Grupo Naidy. Smithsonian Folkways Recordings. 2005.

“Socavón”. En Memoria a Nuestros Ancestros. Fundación Socavón, Colombia, 2002.

“Socavón” Sonar de Marimba. Fundación Socavón, Colombia, 2005.

Grupo Gualajo: Esto sí es Verdás, Producción independiente, Bogotá, 2003

Gualajo: “El pianista de la selva”. Colombia es tradición, Bogotá, 2008.

La Marimba Esmeraldeña. Producción independiente. Esmeraldas, Ecuador. S.f.

Bahía trío. Pura chonta. Independiente. Colombia, 2005