NUEVAS MIRADAS, NUEVAS SONADAS: PROPUESTA DIFERENCIAL EN LAS PEDAGOGÍAS DE INICIACIÓN MUSICAL, PRÁCTICAS CORALES Y ORQUESTA SINFÓNICA EN LAS COMUNIDADES AFRODESCENDIENTES DEL CHOCÓ

Ana María Arango Melo[105]
Universidad Tecnológica del Chocó
Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó
anitaarango78@yahoo.es
DOI: http://dx.doi.org/10.15665/re.v15i3.1187

RESUMEN

Este artículo es el resultado de la reflexión sobre las formas de educación musical en Quibdó, capital del Departamento del Chocó (Pacífico colombiano), y la necesidad de que algunos de estos escenarios replanteen su forma de abordar la formación musical a partir de un enfoque diferencial que incluya los códigos, costumbres y cosmovisiones locales de las poblaciones afrodescendientes del Pacífico Norte colombiano. Al exponer el enfoque diferencial que se construyó para el trabajo de la Fundación Batuta en Quibdó, la cual lleva quince años en el territorio llevando procesos de iniciación, prácticas corales, orquesta y preorquesta, la propuesta central es la necesidad de comprender las lógicas con las que tradicionalmente se ha asumido la pedagogía musical dentro de comunidades negras y de esta manera, tomar conciencia de las imposiciones históricas para transformarlas en actos de reivindicación y valoración de los valores propios culturales y el reconocimiento de las capacidades de los niños y jóvenes en dichos procesos.

105 Antropóloga de la Universidad de los Andes, Maestría y candidata doctoral de la Universitat de Barcelona. Presidente del Consejo Nacional de Música (2016-2017). Investigadora de la Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó. Profesora de la Universidad Tecnológica del Chocó. Autora de varios libros y documentales sobre las músicas del Pacífico.

Introducción

En 2006 viajé a Quibdó para hacer el trabajo de campo de mi tesis de maestría y realizar el documental *Los Sonidos Invisibles*[106]. Tanto el documental como la tesis buscaban describir el panorama de los escenarios de formación musical en la ciudad de Quibdó (Chocó- Colombia); escenarios que sintetizan una historia intensa de procesos de adoctrinamiento, rebeldías, asimilaciones y sublevaciones que consideré importante comprender y documentar.

Durante 2006 y 2007, emprendí la tarea de seguir los diferentes espacios de aprendizaje musical: la escuela de música de los claretianos en la Catedral de Quibdó, la Banda de San Francisco de Asís, las Fiestas Patronales de San Francisco de Asís "San Pacho", escenarios informales como la calle, las fiestas patronales, reuniones familiares, escenarios más formales como los colegios, la Licenciatura en Música y Danza de la Universidad Tecnológica del Chocó y lo que en ese momento denominé "espacios diplomáticos para procesos de paz" que se referían a experiencias lideradas por el Estado o por agencias internacionales de cooperación, para posicionar valores de convivencia y ciudadanía[107].

Dentro de dicha investigación indagué en la forma en que los diferentes espacios de aprendizaje musical construyen valores éticos y estéticos para la incorporación de los sujetos y grupos dentro de un orden social, religioso y económico determinado. La historia de los escenarios de educación musical en Quibdó está cargada de tensiones entre la doctrina católica con los poderes económicos, y la cosmovisión de las comunidades afrodescendientes e indígenas que habitan el territorio. Desde 1930 hasta finales de siglo XX, la Banda municipal San Francisco de Asís y la escuela de la congregación de los claretianos en la Catedral, se convirtieron en importantes dispositivos para legitimar clases sociales emergentes que desde la negritud y el mulataje adoptaban estilos de vida y valores europeos acordes a una doctrina católica y una estética cosmopolita que viajaba desde Cartagena hasta Quibdó por el Río Atrato.

Dentro de los espacios diplomáticos para la paz en los últimos años han sobresalido diferentes proyectos de educación musical como Batuta (Presidencia de la República, Unidad par alas Víctimas. Ministerio de Cultura), el Plan Nacional de Música para la Convivencia (Ministerio de Cultura), Música y Vida (Banco Interamericano de Desarrollo y Ministerio de Cultura), Revulú (Agencia Española de Cooperación para el Desarrollo- AECID), Mamaú y Alianza Urbana (Diócesis de Quibdó).

Tras el análisis de los diferentes escenarios de formación musical en la ciudad de Quibdó (2006-2007), concluí que dichos escenarios se nutren permanentemente de fenómenos globales y que en sí mismos se tratan de espacios de asimilación y a la vez de resistencia.

> Como si la historia se repitiera, si hace poco menos de cien años a Quibdó estaban llegando por el Atrato los claretianos para liberar a las comunidades negras e indígenas de su "pecado original"[108] e implantarles "La Fe", ahora estamos ante movimientos políticos nacionales e internacionales que vienen a salvar a los fieles de los destrozos del capitalismo voraz y de la guerra. Se trata de dinámicas transnacionales donde las relaciones "norte-sur"[109] se establecen mediante formas intervención como planes de desarrollo estatales o programas de ONGs, embajadas y fundaciones, y presentan matices cuando los países intervenidos sufren las consecuencias de la violencia y el desplazamiento[110].

- 106 Arango Melo, Ana María. Documental "Los Sonidos Invisibles". En: Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico Afrocolombiano. Colección culturas musicales en Colombia. Universidad Javeriana Editores. 2010.pp. 108
- Arango Melo, Ana María "Espacios de educación musical en Quibdó, Chocó". En: Revista Colombiana de Antropología. Instituto Colombiano de Antropología. Volumen 44 (1), enero-junio 2008, pp. 157-189

107 Ibid.

108 Los espacios de educación musical por parte de sectores católicos durante el siglo XIX pueden traer a cuestas formas, imágenes, comportamientos y mecanismos de una historia colonial. Las misiones católicas coloniales llevaron a cabo la tarea de adoctrinamiento y enseñanza en la población negra con el absoluto convencimiento de que todo lo proveniente de África era primitivo, pagano, salvaje e impuro. Por este motivo, las misiones se vieron en la obligación de castigar esta herencia e imponer como modelo ejemplar la conducta y sabiduría del hombre blanco. Para profundizar en el tema de las la religiosidad y las formas de resistencia de los esclavos africanos ver Maya (1996: 29)

109 Es decir, las relaciones entre los países "desarrollados" y los países "sub-desarrollados" o "en vía de desarrollo".

110 Para mayor información sobre la situación que viven las comunidades negras e indígenas en la actualidad en el Pacífico Colombiano, se recomienda visitar las páginas web del Proceso de Comunidades Negras http://www.renacientes.org/index.php, Etnias de Colombia http://

> Muchos de estos programas han sido de gran ayuda para el fortalecimiento de grupos sociales en riesgo y para la denuncia de la vulnerabilidad de sus derechos como ciudadanos. Sin embargo, es fundamental no olvidar que su carácter internacional es fuertemente cuestionado por algunos líderes y movimientos sociales que –aunque por lo general demandan la atención y el presupuesto de estos- no desconocen que en medio de programas de cooperación pueden existir serias intensiones de colonización no solamente económica sino también política e ideológica . (Arango, 2009:178).

Después de nueve años de haber hecho esta investigación y de ocho años de vivir en Quibdó teniendo la oportunidad de entender de una manera más compleja y matizada las dinámicas de los diferentes escenarios de educación musical y cómo estos interactúan unos con otros, fui llamada por la Fundación *Thrida*, para hacer parte de un equipo técnico y elaborar los lineamientos de una política diferencial para comunidades afrodescendientes e indígenas de la Fundación Batuta. Mi rol fue por lo tanto, pensar los lineamientos para la población afrodesdendiente del Pacífico Norte.

La Fundación Batuta es un organismo nacional de carácter mixto, que con fondos públicos y privados desarrolla procesos de formación en orquesta sinfónica, pre-orquesta, iniciación musical y prácticas corales.

El texto que presento a continuación, es el resultado de la reflexión sobre las formas de educación musical en Quibdó, capital del Departamento del Chocó, y las necesidades de una sociedad cada vez más violenta y excluyente que efectivamente puede encontrar en la música un lugar de reconocimiento e inclusión. En este sentido, pensamos que es importante repensar las lógicas con las que tradicionalmente se asume la pedagogía musical dentro de comunidades negras y de esta manera, tomar conciencia de las imposiciones históricas, para transformarlas en actos de reivindicación y valoración del patrimonio cultural y el reconocimiento de las capacidades de los niños y jóvenes en dichos procesos pedagógicos. Para este propósito me centro en primer lugar en el sentido de la música y la danza en las poblaciones afrodescendientes, posteriormente expongo los formatos instrumentales de la región y la forma en que dichos formatos se relacionan no solamente con los intercambios e imposiciones por parte de una sociedad hegemónica sino también la forma en que tradicionalmente estos formatos son apropiados por los niños y jóvenes en contextos informales. Y finalmente, expongo orientaciones pedagógicas y metodológicas para abordar los escenarios de iniciación musical, proceso de banda sinfónica y prácticas vocales en las comunidades negras del Pacífico Norte colombiano.

El sentido de la música y la danza en poblaciones afrodescendientes

"La invitación es de los espíritus, para que conozcan un rincón de Colombia, donde el pueblo africano, desembarcado en estas tierras como bestias, creó un espacio mágico al cual trasladaron sus dioses, sus cantos, sus bailes, sus almas, su fe"

Simone Accosi[111]

Cuando los africanos llegaron en calidad de esclavizados al continente americano, fueron despojados de sus familias, sus tierras, sus pertenencias, su grupo, su lengua y, se les prohibió hasta su religión. Portaron su espiritualidad, sus historias, sus canciones, sus leyendas, sus saberes y una memoria encarnada en lo más profundo de su cuerpo. Por eso, el cuerpo negro, cuando siente el latir del cuero del tambor, viaja, con un lenguaje sublime, hacia la tierra de sus ancestros.

Para pensar el lugar de la música en las comunidades negras del Pacífico colombiano, es necesario comprender la triada "cuerpo, sonido y movimiento". La música es impensable sin el cuerpo, es impensable sin la danza. La música para el negro es el movimiento físico y espiritual que lo conecta a un territorio perdido. El canto para los afrodescendientes es oración, parte de lo más profundo y sagrado de la vida. El canto y la danza son los vehículos que le permiten al negro interactuar con aquello que no es físico,

www.etniasdecolombia.org/index.asp, Impacto http://www.impacto2.com/Editorial.htm, http://www.choco7dias.vze.com/, el Instituto de Investigaciones Ambientales del Pacífico http://www.iiap.org.co/, y el Colectivo de Organizaciones del Pacífico http://www.colectivopacificodarien.org/?id=6 .

111 Prólogo de Gramática Ritual de Nancy Motta (2005).

Fotografía Andrés Mosquera "Waosolo"

con eso que no se ve: el mundo espiritual, los ancestros y las formas de revitalización de las redes de parentesco. Así, la música no solamente conecta con un territorio; además, vincula al afro con su grupo social. Es en la vivencia musical que los rituales colectivos se hacen posibles.

En el Chocó, como en la mayoría de las sociedades afrodescendientes, música y baile trascienden el sentimiento de júbilo y alegría; se danza y se canta para reír pero también para expresar dolor, para llorar con el cuerpo y convertirlo en un símbolo de las ansias de vivir en libertad. Se danza para profundizar el duelo, para sentirlo más; para en medio de una catarsis colectiva, superar la opresión, el miedo y la desterritorialización (Arango, 2013).

Los momentos más importantes de celebración comunal en las poblaciones afrodescendientes del Pacífico Colombiano son el nacimiento, la muerte y la conmemoración a los santos. Los arrullos de santos, alabaos y romances hacen parte de esta tradición oral en la que se refundan permanentemente los sentidos y se reviven nuevas sonoridades habitando los espacios de celebración, la conmemoración de una herencia africana enmascarada en el santoral católico y la evocación de los "ancestros" en cada ritual fúnebre. Algunos de estos antiguos repertorios, que se cantan en la colectividad, son también a veces recreados en la intimidad de los hogares: en el tarareo de las matronas, en las noches de luna de los griots del nuevo mundo, o en el canturreo de una madre que busca dormir a su bebé.

"El africano, por haber habitado un 'paraíso terrenal', vive, trabaja y produce –aun en medio de su angustia y su azar- para gozar de su danza y de su música. Es por consiguiente que el afroamericano con música se levanta de la cama, acompañado de la música es que más le rinde su trabajo, con música descansa y con música se acuesta".

Carlos Arturo Caicedo Licona

El lugar de las expresiones sonoras y de la corporalidad es tan importante en la vida espiritual y social de los afrodescendientes, que el discurso desde el cual define su identidad está intensamente marcado por estos elementos: los afro se definen como los mejores en la danza, la música, los deportes, la cocina y la sexualidad (Arango, 2014; Wade, 2000).

Formatos instrumentales del Pacífico norte y su relación con los procesos de iniciación musical

En el departamento del Chocó, el formato *chirimía* es el más representativo. Este formato anterior hasta finales del siglo XX estuvo integrado por tambora, redoblante, flauta traversa de Carrizo y platillos de latón; todos ellos fabricados en su mayoría con maderas, cueros y cortezas que dotaba el territorio. Actualmente este formato está integrado en la percusión por redoblante, bombo y platillos; y en los vientos por clarinete, bombardino y saxofón. A pesar de que la chirimía es el más reconocido en la zona, existen otras expresiones musicales como el sexteto, el conjunto de tamborito, y el conjunto de marímbula, que a nivel instrumental conservan de manera más clara la herencia africana.

El sexteto contiene la tambora como membranófono, los bongoes, las maracas, la clave y las voces humanas. En algunas

zonas aparece la flauta de carrizo y la flauta de hoja de platanillo. Se trata de una expresión que le da relevancia especial al canto y la percusión, dejando la ejecución melódica de los aerófonos en un segundo plano.

El conjunto de tamborito contiene los cununos, el bongó, una tambora pequeña, la flauta de carrizo y el guasá o maraca tubular. Los cununos o cunos, son tambores cónicos (macho y hembra) forrados con membrana tanto en la parte superior como la inferior; el bongó, de origen cubano, es un pequeño tambor percutido directo que aparece en el alto Chocó y la costa Pacífica chocoana. La flauta de carrizo, creada por los indígenas y utilizada por los afrodescendientes, es un aerófono con embocadura lateral y orificios digitales para determinar la altura del sonido.

En el territorio chocoano encontramos también el conjunto de marímbula; se trata de un formato instrumental que se encontraba presente en casi todos los asentamientos del Pacífico Norte y actualmente se practica en el Bajo Atrato. La marímbula como instrumento consiste en una caja de madera que en su interior presenta un área de resonancia, en su parte frontal presenta un agujero circular y en la base del agujero unos swinchos o pequeñas lengüetas metálicas que al rasgarse producen sonidos graves y profundos produciendo intervalos de 5ª y 6ª y 8ª para convertirse en el bajo acompañante. Este instrumento se acompaña de bongoes, tambora, clave, maraca o guasá y junto con ellos se interpretan sones y cantos dialogales con presencia constante de la antífona destacada por el antifonero o solista con la respuesta del coro (Arango y Valencia, 2009: 15).

Los instrumentos europeos también hicieron presencia en los diferentes campamentos y centros coloniales que se insertaron en el territorio chocoano desde finales del siglo XVIII, y probablemente una muestra de ello, es que el formato instrumental de chirimía recibe el nombre de uno de los instrumentos de viento que interpretaban los ministriles para acompañar acontecimientos cívicos y religiosos en los asentamientos hispánicos (Bermúdez, 1995).

El maestro Cecilio Lozano señala que a principios del siglo XX el violín, la lira y los instrumentos de banda acompañaban las tenidas musicales en la ciudad de Quibdó[112] . Y Rogerio Velásquez, antropólogo chocoano, en su texto "Instrumentos musicales del Alto y Bajo Chocó" de 1961, plantea que existen unas expresiones musicales que son poco reconocidas por "los maestros":

> *"En la clasificación de esta instrumentología vamos a seguir el orden establecido por los grandes maestros. Dejaremos por fuera de nuestro esquema el palmear o palmoteo, los tantanes en cajones y botellas, los silbidos y gritos que tanto efecto hacen en la emoción del auditorio. Peine con hoja verde o papel de seda que hace un membranófono de voz humana, lamentos, quejas, arrullos, serán contemplados en el canto vocal, rico y expresivo signo artístico del negro en cualquier punto de la tierra"* (Velásquez, 1961: 79).

A pesar de que este texto fue escrito por Rogerio Velázquez hace más de cincuenta años, el canto, las palmas, la percusión en el cuerpo, las botellas, los tarros, los peines, entre otros, siguen siendo los principales elementos en la iniciación musical de los afrochocoanos.

Desde que el infante está en el vientre de la madre los sonidos estridentes, la música a todo volumen, los gritos, las carcajadas, hacen parte del paisaje sonoro. El movimiento y las gesticulaciones, el baile con cadencia, están presentes en la interacción con los niños más pequeños y es una estrategia fundamental de integración a la vida social.

La música y los paisajes sonoros en general, son elementos constitutivos de los procesos de construcción de estéticas corporales y delinean formas de ser de los miembros de una sociedad. Hábitos como hablar o escuchar música a todo volumen se complementan con gestos corporales aparentemente rudos, pero que en el fondo guardan una infinita armonía en medio del control, la cadencia y el equilibrio; cada movimiento ha sido juiciosamente delineado en medio de esfuerzos sociales sistemáticos en donde, el cuerpo y todos sus sentidos se educan para ser "fuertes y armoniosos" (Arango, 2014).

Estos códigos que acompañan el paisaje sonoro, marcan la forma en que se insertan los niños en los formatos instrumentales tanto tradicionales como modernos. La experiencia musical en el Chocó está concebida por la práctica entre pares. De los tres o cuatro años en adelante, los niños suelen organizarse en grandes o pequeñas cuadrillas, y son estás, el espacio propicio para comenzar a explorar universos sonoros que a veces parecen recrear

112 Entrevista realizada a Cecilio Lozano en Quibdó el 2 de octubre de 2006.

los formatos ya existentes y otras veces, son creaciones auténticas.

Un paisaje sonoro común en cualquier barrio o vereda del Pacífico norte son las cuadrillas de niños y jóvenes interpretando los objetos que se encuentran en su entorno: tarros de diferentes materiales y tamaños, tapas de olla, botellas, reductores de velocidad, entre otros objetos, conforman la organología con la que interpretan los temas de moda.

La chirimía, que de alguna manera ha invisibilizado a los otros formatos antes expuestos (Arango y Valencia, 2009), y que está presente en las comparsas y desfiles de las fiestas patronales, es por lo general la manifestación que se recrea en las cuadrillas infantiles con los objetos del entorno. Algunas observaciones nos permiten evidenciar por ejemplo que un tarro grande de plástico (por lo general de gasolina) asume la función de la tambora. Un tarro más pequeño metálico (que puede ser de leche en polvo) ejerce el rol del redoblante o requinta, las tapas de ollas o los reductores de velocidad que se han ido despegando de las carreteras cumplen el papel de los platillos y las botellas y los tubos de PVC sirven según su tamaño, para reproducir el sonido del clarinete o del bombardino.

Estas agrupaciones surgen como espacios de diversión. Los niños señalan que allí pueden recrear los bundes y reproducir las canciones que suenan en la radio. Estos grupos musicales tienen su propio sistema de organización. Además, este espacio se convierte en una forma de buscar el reconocimiento de los mayores y de los más pequeñitos, que se unen a la escena saltando y bailando efusivamente.

La reproducción y experimentación se convierten en aliados a la hora de aprender de forma autodidacta a tocar los objetos sonoros y coordinar con el baile. El sistema de organización se inicia recolectando instrumentos con los que pueden hacer una simulación de las sonoridades. Alrededor de los instrumentos existen unos cuidados; si bien para muchos se trata de "basura", para los niños son verdaderos tesoros.

El repertorio que se interpreta en estas cuadrillas musicales corresponde por lo general a las canciones que se han puesto de moda en las fiestas patronales o en la radio durante las fiestas decembrinas. Se trata de canciones con poca letra, en donde predominan los estribillos y en las que sobresale la percusión del bombo, más que las frases melódicas de los instrumentos de vientos o de cuerdas. Sin embargo, como hemos mencionado anteriormente, los niños no solamente reproducen lo que han escuchado; en estos espacios hay un lugar para la composición y es posible encontrar creaciones que hacen alusión a personajes del barrio y a chistes entre amigos; incluso, estos espacios se pueden convertir en estrategias de estigmatización y luchas de poder entre los mismos niños.

Las Fiestas patronales son uno de los escenarios más significativos a la hora de pensar la iniciación musical en los habitantes del Pacífico. En Quibdó, del 20 de septiembre al 3 de octubre se llevan a cabo las fiestas de San Francisco de Asís, conocidas como "San Pacho". Se trata de la manifestación cultural más emblemática de la capital del departamento del Chocó. Por más de quince días los pobladores de esta ciudad y visitantes, salen a las calles a bailar y gozar de diversas maneras.

Música, danza y expresiones teatrales se vinculan través de un sentir colectivo; un acto ritual que exige destreza y resistencia física. Los desfiles de los barrios y las procesiones religiosas implican caminar o bailar durante horas bajo un clima inclemente. Por lo tanto, para asumir dicho acto ritual física, emocional y psicológicamente, los más jóvenes deben ser iniciados. El "San Pachito" es precisamente ese ritual de iniciación: en esta fiesta infantil los más pequeños se preparan para asumir el reto psicológico y corporal de las fiestas más importantes de su pueblo. Los líderes de los centros infantiles de Quibdó se organizan con el fin de llevar a cabo este evento días antes del inicio oficial de las festividades. Consiste en un desfile de niños por las principales calles de la ciudad y en él usan trajes especiales llamados "cachés" y bailan al ritmo de las chirimías.

El paisaje acústico del San Pachito está marcado por sonidos estridentes. Paralelamente, este entorno sonoro incluye la música a todo volumen de los camiones de las licoreras. Ante oídos extranjeros, esta sonoridad sería tal vez el efecto más inclemente que deben soportar las pobres creaturas que están siendo iniciadas en las festividades; pero para los padres, este paisaje sonoro es el telón de fondo por excelencia del despertar de los sentidos para llegar a ser "san pachero", "chocoano" y "negro". Un sello de identidad local, racial y regional.

En el Pacífico colombiano, otros espacios significativos para las expresiones sonoras tradicionales son los rituales

fúnebres (velorio de adulto y gualí), la Semana Santa y los alumbramientos. En ellos, se interpretan romances que llegaron a la región desde mediados del siglo XVII. Los romances que se cantan en los velorios de adultos o jóvenes, Semana Santa y alumbramientos, reciben el nombre de alabaos; y en los gualies se interpreta otro tipo de romances que invitan al juego, la fiesta y la alegría, para celebrar que un niño ha muerto y tiene la fortuna de regresar al cielo "como un angelito".

Como señala Alejandro Tobón, el repertorio de alabaos y romances de gualí, proviene del romancero español de los siglos XVI y XVII (Tobón, 2010). En su contexto tradicional, estos van alternados con rezos y requieren de cantadoras y cantadores cuya función es "colocar" o "poner" el canto; es decir iniciar las estrofas para que el grupo de cantantes les responda. Esta función la desempeñan los cantadores o cantadoras más experimentados quienes cuentan con un amplio repertorio, un color de voz especial y mucha resistencia vocal para cantar toda la noche hasta el amanecer. El alabao es una práctica antifonal de pregunta -respuesta entre solista y coro, similar a los cantos gregorianos. La respuesta por parte del coro presenta una armonización (varias voces cantan a alturas diferentes). Estas armonizaciones al igual que el aprendizaje de la práctica vocal de los alabaos se hace en los funerales en donde se escuchan los cantos y partir de un proceso de imitación y memoria, poco a poco se va aprendiendo. Cuando se está listo, se participa como solista. Los cantos en su mayoría tienen textos bíblicos, sin embargo, se están creando nuevos cantos con textos no litúrgicos que se han centrado en formas de denuncia y protesta frente a las realidades de violencia, pobreza y destierro que enfrentan las poblaciones negras e indígenas del Pacífico colombiano.

Debido a la complejidad de los contextos en los que se realizan los alabaos y cantos de gualí, los niños no acceden naturalmente a estos repertorios; al menos no lo hacen en sus contextos tradicionales. Estos cantos tienen una finalidad específica y no se ejecutan de cualquier manera porque pueden "llamar muerto". Antiguamente, los jóvenes adquirían el repertorio participando en los velorios y apoyando el canto responsorial, pero con el tiempo, cada vez son menos los jóvenes que se interesan por esta tradición de manera espontánea y por otra parte, la llegada de nuevas religiones y las funerarias, han menguado o tergiversado las formas propias de los velorios y alumbramientos. Sin embargo, actualmente, tras la emergencia de nuevos escenarios como el *Festival de Alabaos Gualíes y Levantamiento de Tumba de Andagoya* y la declaración de esta manifestación como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación, estas expresiones han comenzado a colonizar nuevos contextos e incluso se han convertido en una práctica curricular dentro de algunas escuelas formales en el departamento del Chocó. La ventaja de estos escenarios está en la revitalización de estos repertorios tradicionales y en que los más pequeños pueden acceder a ellos; la desventaja, es que se desdibujan los sentidos que ancestralmente se han mantenido en las zonas rurales del Pacífico colombiano y las prácticas espirituales y colectivas que los acompañan.

Relación que han tenido los chocoanos en su tradición musical con los instrumentos europeos

"Todos los negros de los reinos de Nubia, Dongola, Aloa, conocieron en África la cítara y el arpa, y también el laúd, introducido allá por los árabes a partir del siglo VII.

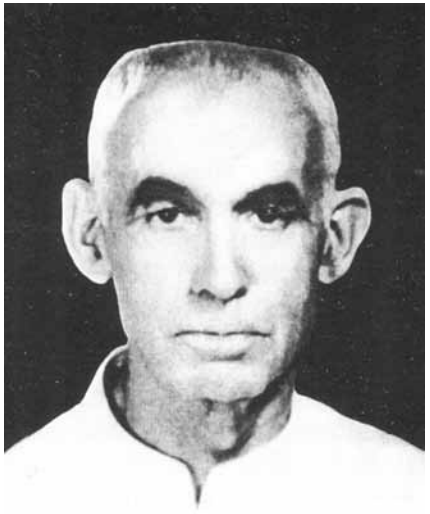
Concuerda entonces decir que el Padre Isaac Rodríguez Martínez contó con excelente materia prima para ejercer su oficio.

Nuestro hombre, dotado de un olfato agudo, diose pronto cuenta de ello y se aprestó a moldear concienzudamente el barro que tenía entre manos"

Carlos Arturo Caicedo Licona (2004)

En el siglo XVIII llegaron sistemáticamente los esclavizados a la zona del Alto Chocó atendiendo el auge de la minería. Entre 1725 y 1785 y entre 1759 y 1782, se duplicó el número de esclavos en el territorio (Colmenares, 1989: 131). El siglo XIX estuvo marcado, ya no por las dinámicas de la compra y venta de mano de obra esclavizada, sino por el interés por parte de los comerciantes extranjeros y terratenientes en el comercio extractivo y en las importaciones. La navegación a vapor del siglo XIX facilitó la explotación del oro, las maderas finas, el caucho y la raicilla. El Río Atrato, que desemboca en el Caribe, le permitió a la ciudad de Quibdó convertirse en epicentro para el comercio de la región.

Es dentro de este contexto económico que comienzan a llegar los instrumentos europeos a los principales asentamientos comerciales del Chocó: Nóvita, Istmina, Quibdó, Andagoya. Estos intercambios además promovieron géneros musicales como la contradanza, la jota, la mazurca, el vals, la polka y el pasillo.



Fotografía Padre Isaac Rodríguez

La aparición de las misiones Claretianas a comienzos del siglo XX significó el comienzo de una nueva etapa en la educación de la población. Si bien, los instrumentos europeos estuvieron desde los siglos XVII y XVIII, las misiones de esta congregación hicieron de la formación musical un epicentro de sus estrategias de catequización y adoctrinamiento.

En 1935 llegó a Quibdó Isaac Rodríguez y con su llegada la educación musical se convirtió en un eje fundamental del proceso evangelizador del Vicariato de Quibdó (Caicedo, 2003: 74-77). En 1965 creó la Escuela de Música de la Catedral de Quibdó, e hizo que la doctrina musical se personificara en él, a tal punto que después de tres décadas de su fallecimiento, los pobladores del municipio siguen considerando al sacerdote como el máximo estandarte de la educación musical chocoana (Arango, 2008).

Dentro del esquema educativo del padre Rodríguez se mantuvieron castigos y prohibiciones en las que por ejemplo, los niños del coro y de la banda debían hacer su interpretación solamente para "Dios". De manera explícita el sacerdote rechazó la chirimía y la música popular, hasta el punto de llegar a satanizarla. Según Neivo Moreno, "A él no le gustaba la chirimía. Porque él decía que eso era música para gente así… pues como de poca valía"[113].

En Quibdó la Escuela de Música de la Catedral, dirigida por Isaac Rodríguez, priorizó el entrenamiento de los músicos en los instrumentos de viento y la lecto-escritura. A pesar de la estigmatización que hizo la escuela sobre la chirimía y demás formatos de música popular, y a pesar de la prohibición explícita de utilizar los instrumentos de la escuela en espacios "profanos", los aprendices aprovecharon las herramientas técnicas y teóricas para mostrar su capacidad y virtuosismo en todo tipo de escenarios populares; especialmente en la chirimía.

Los instrumentos de banda son fundamentales en los formatos actuales de la música chocoana. Esta característica la comparte el Chocó con otras regiones de Colombia —las sabanas de Córdoba, Sucre, Cesar y Magdalena— y del mundo —ex colonias europeas en África, América y Asia— en donde hay un fuerte arraigo de los instrumentos de banda europea (Béhague, 1999). Rogerio Velásquez hace alusión a los instrumentos de banda en el Pacífico y su relación con otros países:

> *"Los instrumentos musicales del Alto y Bajo Chocó son, por lo general, de la misma clase y condición de los que recorren por nuestro país. De factura extranjera la mayoría, se les consigue en las capitales o se traen en balandras costaneras de Panamá o Ecuador. De Punta Ardita al riachuelo Mataja, no encontramos instrumentos que respondan a la invención de los habitantes pues, los terrígenos se reducen a imitar otros de difícil consecución, emparentados tal vez con Europa, Asia o África, pero que fueron manejados por los esclavos de ayer en minerales y cañadas".*
>
> (Velásquez, 1961: 79).

Como señala Velásquez hay un espíritu cosmopolita que rodea los formatos instrumentales que acogen los instrumentos de banda desplazando al mismo tiempo los formatos de carácter artesanal y campesino. Así, los diferentes formatos responden a relaciones jerárquicas y señalan la legitimación de unos instrumentos sobre otros en la construcción de "identidades musicales". De esta manera conmemoran una historia de intercambios, imposiciones y adaptaciones de la comunidad negra con el mundo europeo y sus instituciones religiosas, económicas y sociales (Bermúdez, 1986).

113 Entrevista realizada a Neivo Moreno en Quibdó el 12 de Septiembre de 2006

El seguimiento a los espacios de aprendizaje en Quibdó –la fiesta pública, la escuela, la procesión religiosa, la reuniones domésticas, etc.- nos ayuda a entender la complejas relaciones en los ejercicios de colonización y las manifestaciones propias de los afrodescendientes. En este sentido, estas relaciones no son posibles de comprender a partir de una diferenciación entre músicas tradicionales y música occidental. La música tradicional en el Chocó expone relaciones complejas e interdependencia entre los espacios de enseñanza y el adoctrinamiento de los sectores hegemónicos; esto no permite trazar dicotomías entre la adquisición de un repertorio europeo y las formas de reproducción de repertorios tradicionales en sus contextos sagrados o profanos.

Los contextos musicales en el Chocó son por lo tanto el resultado de una historia de mimetismos de sectores subalternos con sectores hegemónicos y viceversa, y esto lo podemos ver en los escenarios de las festividades patronales. La fiesta patronal de San Francisco de Asís reproduce las estructuras de la fiesta religiosa colonial, pero a la vez el baile y el jolgorio de la percusión africana hacen presencia, y los cuerpos inundan las calles con impulsos frenéticos.

La educación musical de esta región, es una historia de desarraigo no solamente de un legado africano, sino de un espacio natural que los acompaña. Aunque en la práctica musical convive una herencia africana con un modelo centroeuropeo y a pesar de que en los cuerpos, la expresividad, la oralidad y el baile se encuentra la autenticidad de esta población, los formatos instrumentales implantados han significado la separación de los chocoanos con su territorio. A diferencia de las comunidades negras del sur del Pacífico, en el Chocó se interpretan los instrumentos de la banda antigua de viento. En este sentido, ellos no construyen sus propios instrumentos y por lo tanto deben importarlos. Las comunidades del Pacífico sur, necesitan conocer y adentrarse en la selva para fabricar sus tambores, marimbas y semilleros. Sus músicos y luthiers, son considerados seres especiales que tienen un pacto con el diablo y con la selva. Conocen el ritmo de los seres que habitan el territorio y dominan sus peligros. Deben saber los tiempos de corte de los árboles de chonta y los momentos específicos en los que se caza un animal. En el Chocó los músicos no necesitan conocer su territorio para obtener sus instrumentos, estos se compran en las grandes ciudades. Así, su relación con el espacio se establece de una forma totalmente diferente. Pero el vínculo con el territorio se da de otra manera, muchas veces por ejemplo, en el contenido de las letras de sus canciones (Arango, 2013).

Veamos un ejemplo en el que la letra de una canción hace referencia a la relación de los chocoanos con su territorio.

La Choca

María vení, vamo a coger la choca
que el sábalo, viene como a la loca
andá corré, decíle a Clodomiro
que el sábalo viene de Viro, Viro
Y la catanga cogela con bejuco
para agarrarla con sábalo y guacuco
hacele bulla, dejála que se canse
que ya cansá tírala entre la champa

La choca e…
para coger guacuco y sábalo…

Decile a Inés que venga con José
Pa´ ve si así, lo podemo cogé
cogé la piedra, cogela bien José
porque allá abajo
Ahí vive el guachupé

"La Choca" hace referencia al conocimiento local sobre la pesca. De esta manera, los saberes tradicionales sobre el territorio y los oficios, se retoman en las letras de las canciones con categorías propias de la región.

Los músicos aprovechan espacios musicales para socializar unos valores éticos y estéticos. A excepción de la tambora, en el norte del Pacífico los instrumentos fabricados con materiales de la naturaleza han ido desapareciendo en sus contextos tradicionales, sin embargo, en los alabaos y gualies, en los cantos tradicionales que se mantienen al interior de los hogares, en las reuniones domésticas, existe un vínculo espiritual que conecta al hombre y la mujer con sus "ancestros" y su territorio. La figura de los ancestros, es decir, de aquellos que ya murieron pero cuya energía todavía se manifiesta y se tiene presente en los recuerdos y en el perpetuación de prácticas y saberes, es un elemento

que sigue muy vivo y que se recrea en el discurso de los afrochocoanos. Recordar y revivir los repertorios que dejaron personajes como Rubén Castro Torrijos, Augusto Lozano, Vicente Garrido, Víctor Dueñas y otros tantos compositores que ya murieron, más cientos de canciones tradicionales de autor desconocido, se convierte para los chocoanos en un lugar de vínculo con su tierra y con un pasado que se quieren reivindicar.

Orientaciones pedagógicas y metodológicas para un trabajo musical con los pueblos afrodescendientes del Pacífico Norte

La experiencia de infancia en cada cultura es única y por lo tanto, las formas de participación de los niños en las manifestaciones sonoras varía en cada grupo social.

En occidente, cada vez más, los niños acceden a los universos musicales de manera pasiva, como espectadores o consumidores. Si se quiere que el niño participe activamente en las prácticas musicales, lo más común es que ingrese (muchas veces pagando) a un proceso de formación en el que tendrá un maestro que le enseñará unas técnicas y un repertorio.

John Blacking señala que la cultura musical centroeuropea inventó la figura del niño con talento; el "genio musical". De esta manera, se instituyó la idea de que unos niños sirven para la música y otros no, ignorando que la música es una parte vital para cada ser humano y que nadie en la especie humana se escapa de ella porque hace parte de nuestra condición (Blacking, 1978). En este sentido, es fundamental que la Fundación Batuta mantenga el protocolo de aceptación de los niños a su proceso, sin realizar audiciones previas y sin tener como criterio de aceptación la existencia de "dotes" musicales.

En las comunidades negras del Pacífico colombiano, los niños acceden a la vida musical de su comunidad rodeados de pares sin la presencia, instrucción y supervisión adulta. Crean y recrean permanentemente sus repertorios en medio de una gran libertad y haciendo del sonido, no un saber especializado o un bien de consumo, sino un derecho y un campo social, espiritual y estético intransferible e irrenunciable.

Comprender los escenarios musicales en el Departamento del Chocó implica ver otras formas de vinculación con los universos sonoros. Implica entender que la relación con los repertorios no ha estado mediada por espacios de instrucción ni por el poder adquisitivo para acceder al mundo del espectáculo. Comprender los contextos de la música implica pensar el lugar que tiene la oralidad, el sonido y el cuerpo en la cosmovisión de los chocoanos, y su relación con los mundos mágico religiosos y estructuras sociales.

Paradigmas y aportes de los estudios etnomusicológicos a la educación musical

Durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, los estudios musicológicos influenciados por las teorías evolucionistas y difusionistas creían que los niños eran sujetos subalternos de la sociedad y por lo tanto de manera pasiva simplemente repetían lo que aprendían de sus mayores sin proponer ni hacer ninguna creación de manera autónoma. Comparaban la música de los niños

Fotografía Andrés Mosquera "Waosolo"

con la música "primitiva", por lo tanto, una música para ellos "desprovista de complejidad" y en la que primaba el ritmo sobre la melodía. Desde este punto de vista, el rol de la educación musical se centraba en poner a repetir a los niños un tipo de repertorio para que, por medio de éste, accedieran a normas, estéticas y códigos morales (Minks, 2002: 382. A mediados del siglo XX, con el surgimiento de la Etnomusicología se comprende la música de los niños a partir de las teorías de la socialización, en donde se transmitían de un sector a otro, unas normas culturales y musicales (Blacking, 1973; Merriam, 1964, Nettl, 1973). John Blacking planteaba que las canciones infantiles cristalizan algunas normas de comportamiento y son un complejo sistema de aprendizaje sobre el universo musical y la vida social (Blaking, 1967). Para otros etnomusicólogos en la década de los ochenta, más que la socialización de una formas de ser culturales, la música infantil se concebía autónoma, universal y homogénea. Se trataba por consiguiente de un sistema sonoro de características musicales identificables y valores sociales y culturales propios que trascienden la diferencia de los contextos culturales y las clases sociales. Margareth Kartomi siguiendo este enfoque, planteaba que la música de los niños era una forma en la que éstos se comunicaban y tenían un grado de improvisación desarrollado autónomamente (Minks, 2002: 392).

La Antropología Cognitiva, hizo su aporte a la Etnomusicología y propuso comprender los escenarios musicales de los niños a la luz de procesos y patrones de aprendizaje. Para los etnomusicólogos que siguen esta corriente, existen diferentes estructuras cognitivas que explican la heterogeneidad entre los estilos. Desde esta perspectiva se comprenden las prácticas musicales como modelos sociales y culturales (Minks, 2002: 393).

La mayoría de estos enfoques, y aquellos que hacen un análisis de los textos de las canciones infantiles y la forma en que perpetúan estructuras en la sociedad (Fernández Poncela, 2005) analizan su objeto de estudio bajo la idea de que hay un repertorio que es transmitido de un sector a otro, de unos adultos a unos niños, de un sector hegemónico a uno subalterno, de un sector letrado a uno iletrado, etc. Pero, no existe una "cultura" que se transmite a un colectivo pasivo que la recibe y la asimila. Como señala Carlos Miñana estas perspectivas desconocen que hay un repertorio musical que se aprende en medio de un acontecer, que no es algo que se adquiere y que ya está hecho. La música es "algo que se logra en forma activa y creativa ('poniendo el oído') observando ('entre las piernas de los mayores'…)" (Miñana: 2005: 12). Más allá de la socialización de un sistema o de una estructura cultural y sonora o de la existencia autónoma a priori de éstos en mundos infantiles o subalternos, tenemos una serie de prácticas que se consolidan en el acontecer de "la vida social".

El reto de los programas sociales y artísticos en su relación con las formas de conocimientos y pedagogías en contextos diferenciados, implica pensar desde una *ecología de los saberes*, en donde se asuma como punto de partida la coexistencia de otras formas de pensar; otras "atmósferas cognitivas": Como señala Boaventura de Sousa Santos, "la ecología de los saberes presupone una 'sociología de las ausencias', es decir un reconocimiento de lo declarado inexistente e inválido, y también una 'sociología de las emergencias', entendida como la posibilidad de aparición de otras concepciones y prácticas cognitivas (Santos, 2010: 20).

El reto de la Fundación Batuta está por lo tanto, en reconocer las "atmósferas cognitivas" que operan en las comunidades afrodescendientes y aprovecharlas para construir plataformas de "emergencias", de manera creativa y sin caer en esencialismos, con el fin de fortalecer los ámbitos pedagógicos. Por otra parte, los procesos pedagógicos musicales pueden aprovechar sustancialmente los escenarios propios de las expresiones musicales de la región para generar *aprendizajes significativos*, entendidos estos como la relación entre los nuevos conocimientos adquiridos y una estructura cognitiva que previamente tienen los sujetos que aprenden (Ausubel, 2002). Así, partimos de la idea de que los niños que hacen parte de estos procesos, vienen con un bagaje artístico propio, tienen conceptos estéticos, inteligencias corporales, valores éticos y cosmovisiones que nutren los escenarios pedagógicos y que por lo tanto deben ser legitimados y comprendidos como un aporte inmaterial.

Características musicológicas y socioculturales de los contextos musicales en las comunidades afrodescendientes del Pacífico Norte

En la experiencia musical en las comunidades afrochocoanas encontramos las siguientes características:

Características formales

1. Estructura rítmica: Las músicas del Pacífico Norte que hacen parte de la tradición local, presentan una estructura polirrítmica que se refleja en la combinación de los acentos en cada línea percusiva: al batir palmas, ataques del tamborero, sonidos guturales en lo vocal e instrumental, resoplidos y sílabas guías que se producen en el mayor auge de la interpretación (Valencia, 2010).

2. Instrumentación: Coexistencia de instrumentos europeos(el clarinete, el saxofón, el bombardino, la flauta, la guitarra, el violín y el redoblante), con otros instrumentos afro e indígenas autóctonos (el carángano, la marímbula, el cununo o cuno, la flauta de millo o de carrizo) o con los que han sido recreados de manera vernácula a partir de la herencia hispánica (el jazz palo, los platillos y la tambora). En los contextos infantiles, los objetos obtenidos del entorno como botellas, tapas de olla, tubos, tarros y cajas, van a ser fundamentales a la hora de conformar los formatos instrumentales para la iniciación musical.

3. Repertorios: Como señalamos en nuestra caracterización, las músicas del Pacífico Norte y sus expresiones organológicas son un encuentro entre el legado indígena, el africano y el europeo. Este encuentro lo podemos ver en sus repertorios tradicionales: tamboritos, mejoranas, cumbiones, porros, saporrondones, jotas, mazurcas, danzas y contradanzas. Por otra parte, existe una fuerte relación con los géneros musicales de las Antillas que llegaron a mediados del siglo XX, en medio de una dinámica económica que unía a los pueblos del Atrato con el Caribe, especialmente con Cartagena: son, punto, porro, guajira, rumba, guaguancó, danzón, bolero, son algunas de las manifestaciones que dan cuenta de este legado.

4. Canto responsorial: La *repetición, la "comunitas" y la liminalidad* son según Víctor Turner, elementos constitutivos del *Proceso Ritual (Turner, 1988).* Esto quiere decir, que si no hay un evento que se repite, si no hay un colectivo que reconoce y legitima el acontecimiento, y si no se desdibujan las nociones de espacio y de tiempo en las fronteras entre "lo real" y "lo irreal", no hay proceso ritual. La repetición en el canto, las frases de los instrumentos y las coreografías en la danza, permiten que exista una sincronía en las voces y los cuerpos del grupo social, y permiten que haya noción de comunidad. En este sentido, por su carácter gregario y por el lugar que ocupa la música en la cosmovisión afro y su pensamiento mágico- religioso, el canto responsorial es un evento central en la cultura musical del Pacífico colombiano. Así lo evidenciamos en los alabaos, los romances que acompañan los gualies y los cantos populares en donde se mantienen las estrofas que lidera un solista y el evento central se encuentra en las repeticiones del coro, en donde todos los presentes participan.

Características socioculturales

1. Música, espiritualidad e identidad: Como señala el maestro Leonidas Valencia, "La música es un apéndice emocional y una parte integrante de la existencia cotidiana" (Valencia, 2010:19). Para la gente negra del Chocó, la música es un instrumento de comunicación con las deidades y con el mundo de los ancestros. Por medio de la música se revitalizan o se destruyen los vínculos sociales y las conexiones con los seres naturales o sobrenaturales. La música ahuyenta a los duendes, invoca a los santos, despide a los angelitos, acompaña a los muertos, enamora, condena, señaliza, quita y pone gobernantes, inicia o concluye peleas. Se trata de un símbolo fundamental en los procesos de construcción de las subjetividades. Tener sensibilidad con la música y expresarlo con el cuerpo, hace parte de las formas de definición como "negros", "afro" y "chocoanos".

2. Expresiones vocales y corporalidad: Las músicas de los afrodescendientes que habitan el Pacífico colombiano, va más allá de "la canción". Se trata de sonoridades que acompañan la cotidianidad de sus gentes con los pregones, los canturreos, las formas de hablar… y en estas formas de expresión la pantomima y el baile, son manifestaciones identitarias. Así, las expresiones vocales y musicales en general, son impensables sin los lenguajes del cuerpo.

3. Aprendizajes musicales: Los procesos de aprendizaje en el Pacífico norte se caracterizan por la adquisición de destrezas musicales y dancística en medio de la experiencia. Aunque se aprende al pie de los mayores cuando están ejecutando sus instrumentos, o cuando están cantando una canción, es en los grupos infantiles, en la interacción entre pares, donde los músicos señalan haber adquirido sus conocimientos y la confianza para ser intérpretes en los diferentes contextos musicales. La

imitación y la experiencia se convierten en importantes aliados a la hora de aprender de forma autodidacta a tocar los objetos sonoros.

4. Carácter gregario: Los contextos tradicionales de las músicas del Pacífico se caracterizan por tener un carácter comunitario y espiritual. La música es expresión y comunicación, tiene sentido si se hace con el otro y para el otro. Por esta razón, vemos que es muy común encontrar en los barrios de Quibdó y en las zonas rurales, reproductores de música a todo volumen en donde se busca compartir con todos los vecinos. Escuchar música para sí mismos, no tiene sentido. La música es un factor imprescindible en los rituales colectivos tanto sagrados como profanos: las fiestas patronales, las procesiones, las ceremonias cívicas, las ceremonias religiosas, las protestas, etc., son escenarios en donde el canto responsorial se convierte en el dispositivo perfecto para congregar, unir y convertir a la población en su sólo cuerpo.

5. Contextos: Los escenarios en los cuales se desarrollan las músicas locales del Pacífico han sido la calle, la plaza, el río, el monte, el parque, la retreta, la iglesia y los salones comunales en donde se reúne la comunidad para adorar a sus santos, hacer sus bailes "de ruido" o de "pellejo" o velar a sus muertos[114]. En los contextos rurales son prácticamente inexistentes los escenarios en donde el público está separado del acto performático. En Quibdó, la calle sigue siendo el lugar por excelencia para encontrarse en el éxtasis del canto y el baile colectivos. Los escenarios son pocos; la casa de la cultura no cumple con las características mínimas para realizar una buena presentación y por lo tanto los colegios, las universidades y los hoteles, son los espacios que ofrecen un tipo de lugar donde, hay una puesta en escena con unos sujetos que interpretan y un público que aplaude.

114 Bailes "de ruido" o "de pellejo", son bailes rurales amenizados por el conjunto de chirimía.

Recomendaciones para trabajar desde un enfoque diferencial con la población afrodescendiente del Pacífico Norte

Después de estas reflexiones y de presentar un panorama muy general de las principales características de las músicas y sus contextos en el Pacífico Norte, abordamos una serie de recomendaciones que puedan servir de ayuda para el trabajo de profesores y profesoras:

1. Antes de iniciar el trabajo con un pueblo o comunidad

a) Analizar la situación en la que se encuentra ese pueblo o comunidad desde el punto de vista sociocultural y económico, la situación política y las relaciones del proceso con la alcaldía o el concejo comunitario. El trabajo con un pueblo cuya sociedad civil está organizada y cuyos líderes tienen el reconocimiento de la comunidad, hace más fácil la continuidad y articulación de los procesos.

b) Analizar la situación en la que se encuentra desde el punto de vista musical. Cuáles son las músicas tradicionales, en qué contextos suenan. Cuáles los instrumentos, las agrupaciones vocales e instrumentales, los repertorios. Qué vitalidad tienen hoy, quiénes los conocen, cuándo suenan, cómo son. Para ello se puede hacer uso de la bibliografía e investigaciones previas, si las hay. Considerar también qué otras prácticas musicales tienen hoy –además de las tradicionales o "autóctonas"-, cómo circula la música, medios masivos, si tienen radio comunitaria, si hay grabaciones o videos, si hay materiales pedagógicos propios o adecuados a su realidad y cultura, etc. Asimismo, qué experiencias de formación musical están vigentes o hubo en años pasados, cómo fueron o son, qué lograron, qué dificultades tuvieron ¿Existen músicos en la comunidad? ¿Qué nivel de formación musical formal tienen? ¿Qué manejo tienen de la música tradicional o de otras músicas? ¿Qué experiencia pedagógica tienen?

c) Dependiendo de la situación, y si se ven condiciones para realizar un trabajo a mediano plazo, conversar y concertar con los líderes locales y padres de familia lo que se pretende hacer, para qué y cómo llegar a unos acuerdos y firmar un convenio o documento con los elementos centrales de lo que se acuerde hacer. En esta concertación es muy importante que quede claro el papel que van a jugar las músicas tradicionales en el proceso: ¿se van a incorporar? ¿cómo? ¿cuáles? También cómo va a participar la comunidad: qué personas van a apoyar lo organizativo, qué personas podrían ser formadores, qué personas podrían construir los instrumentos

tradicionales, qué sabedores podrían participar aportando los elementos de la cosmovisión sobre la música, sobre mitos e historia, sobre fiestas y rituales. Qué lugares, horarios y días serían los más adecuados para la actividad musical, con qué población (sexo, edad).

Una vez que ha visto viable el trabajo de Batuta con la comunidad y que se han llegado a unos acuerdos con los padres de familia y líderes de la comunidad, se puede iniciar el trabajo de formación musical.

2. Con relación a sus características formales

a) Realizar una caracterización de las agrupaciones más representativas en el territorio, la organología, los géneros musicales que se escuchan y quiénes los escucha

b) Seleccionar canciones que hagan parte del repertorio local y que sean reconocidas y representativas para la comunidad. Existen temas que identifican a la población y que no necesariamente provienen de compositores oriundos del Pacífico Norte; estos temas también enriquecen significativamente el vínculo de los niños con el repertorio producto de la interfluencia de las música de otras regiones. Para la selección del repertorio es importante contar con las cantadoras y músicos tradicionales.

c) Realizar arreglos de los repertorios seleccionados. Si estos arreglos los pueden llevar a cabo los mismos músicos de la región será muy positivo para que se logre una mayor vinculación de los niños con ellos. Es importante tener en cuenta en los arreglos el carácter polirítmico y responsorial de las músicas del pacífico y la posibilidad de involucrar gestos y danzas en la interpretación.

d) Vincular instrumentos de las costas colombianas: marimba, guasás, tambora, bombo, alegres, llamador, cununo, carángano, marímbula, maracón. Estos instrumentos además de que incentivan la participación de los niños y jóvenes por su fácil manejo, harán que se sientan identificados con el proceso musical.

e) En los procesos de iniciación musical se pueden vincular los instrumentos reciclables que espontáneamente los niños involucran en sus escenarios cotidianos con los amiguitos del barrio: tarros, tapas de olla, baldes, botellas, llantas, etc. Además se pueden hacer proyectos para cualificar estos instrumentos, hacerlos más complejos apelando a la creatividad de los niños y, de esta manera, también apoyar al reciclaje y al cuidado del medio ambiente. Si se cualifica esta iniciativa, estos instrumentos se pueden integrar a los procesos orquestales para enriquecer su puesta en escena[115].

f) Los temas musicales que incluyen canto responsorial serán gratamente acogidos por los niños y jóvenes dentro del proceso. En las fases de iniciación, estos temas permiten la participación fluida de los más pequeños y en los más grandes esta estructura musical invita a hacer aportes improvisatorios en la letra o en la música, arriesgándose a hacer variaciones a partir del tema original.

g) Estas orientaciones que aquí se proponen no buscan insinuar que se anule en los procesos de formación el repertorio que tradicionalmente viene trabajando Batuta en sus ensambles tanto instrumentales como corales, se propone simplemente que haya mayor participación de repertorios que llaman la atención y que identifican a la población afrodescendiente del Pacífico. Es muy importante que los niños y jóvenes accedan a diversos repertorios y lenguajes musicales tanto de Colombia como del mundo.

3. Con relación a las características socioculturales

a) Es muy importante que los docentes entiendan la importancia del sentido tradicional que guardan las músicas locales en la vida social dentro del territorio. Los alabaos y los cantos de gualí, tienen una función profunda en el mantenimiento de la estructura social y la espiritualidad de las comunidades negras. En este sentido, se debe comprender las expresiones musicales más allá de sus características de forma y estilo. Llevarlos a escena sin antes hacer una sensibilización sobre

115 Para explorar un proceos pefagógico en el Pacífico Colombiano a partir de materiales reciclables, ver Residuo Sólido Ver Residuo Sólido https://www.facebook.com/residuosolidomusica/

su significado no solamente es irrespetuoso sino que se desperdicia una gran oportunidad para reconocer el patrimonio cultural y sonoro de la región, y generar sensibilidad y vínculo de los niños y jóvenes con estas manifestaciones. Se recomienda acudir a los sabedores tradicionales para que participen en estos procesos de aprendizaje y sean ellos mismos quienes transmitan a los niños la función social y espiritual de estos repertorios.

b) El cuerpo es un territorio muy importante para los niños y jóvenes del Pacífico Colombiano. Debido a la importancia de los cuidados y pedagogías corporales en las pautas de crianza, en donde hay un esfuerzo por hacer que los infantes sean fuertes y versátiles (Arango, 2014), para los afrochocoanos es muy importante tener espacios para exponer sus capacidades y destrezas corporales. Por este motivo, el trabajo con el cuerpo debe ir más allá de los ejercicio que se hacen en la iniciación musical. Incluso con los jóvenes es importante mantener actividades en la que ellos pueden evidenciar sus capacidades con la danza, el ritmo y el equilibrio. Esto hará que los procesos de aprendizaje musical resulten más divertidos y generará nuevos retos en ellos. Además el trabajo con el cuerpo es una manera de canalizar los choques de violencia que hay entre ellos. A veces los jóvenes encuentran en la violencia un escenario privilegiado para demostrar sus destrezas corporales.

c) En los contextos cotidianos en los que se practica la música los niños se reúnen sin que haya una clasificación por edad. Es la destreza con los instrumentos lo que hace que estos niños se ganen un lugar en las cuadrillas musicales. En este sentido, vale la pena problematizar la clasificación etaria y vincular a los niños en cada uno de sus procesos de acuerdo a sus capacidades.

d) Se debe mantener el trabajo en grupo como una de las características fundamentales de los procesos pedagógicos de Batuta. Los procesos grupales resultan más familiares para los niños y jóvenes del Pacífico Norte que los procesos en donde se trabaja de manera individual. A pesar del carácter gregario que tiene esta comunidad, debemos decir que no existe un concepto claro de los bienes colectivos, la frontera entre lo público y lo privado es difusa y el cuidado por lo público es una de las problemáticas sociales más graves en la actualidad. En este sentido el cuidado de los instrumentos, el cuidado del otro y el arraigo y sentido de pertenencia por los espacios de la Fundación Batuta, son una oportunidad muy importante para construir un sentido de protección hacia los bienes colectivos.

e) Es importante que de vez en cuando la clase salga a la plaza, a la calle, a los lugares de encuentro. Que se colonicen escenarios donde la gente se reúne, escenarios públicos: el mercado, el malecón, el aeropuerto, escenarios que le digan a la comunidad que Batuta también es de ellos. La participación en las fiestas patronales, desfiles y manifestaciones públicas generan sentido de pertenencia y arraigo y enseñan a los niños y jóvenes que la música no es solamente una manifestación para poner en un escenario frío y distante, sino que se trata también de un espacio político y social. En el caso de Quibdó, la participación en las Fiestas de San Pacho, no solamente en los desfiles barriales o el 20 de septiembre, sino también en la procesión, puede ser un espacio fundamental para que los niños comprendan el poder de la música en la espiritualidad, su sentido comunitario, y dialoguen con otros formatos. Una actividad que puede resultar muy enriquecedora es organizar un baile tradicional en la que todos los temas sean interpretados por los ensambles de Batuta y se invite a los padres y comunidad en general a participar. Esta actividad, sobre todo en zonas rurales, puede acercar mucho a los pobladores a los procesos de Batuta y de esta manera se combate una posible imagen de elitismo y exclusión.

f) La radio es tal vez el medio más potente para llegar a la población. Comunidades muy alejadas cuentan con radios comunitarias. Los programas radiales en donde participen los niños y niñas, contando sus experiencias con Batuta, con cantos e interpretaciones instrumentales, son una herramienta para compartir con la comunidad de manera muy efectiva. Por medio de los programas radiales se puede convocar a las actividades, exponer

los repertorios y debatir en torno a las problemáticas sociales que aquejan a los niños y jóvenes dentro de la comunidad. Estos programas ayudarán a que los procesos de Batuta sean apropiados y apoyados por la ciudadanía en general.

Consideraciones finales

En los procesos de aprendizaje musical hay relaciones de poder dinámicas y complejas. En el caso de Quibdó, las misiones religiosas legitimaron valores católicos y centroeuropeos por medio de la educación musical y a costa de fuertes estigmatizaciones de las prácticas musicales locales. Actualmente, este panorama puede seguirse repitiendo, ya no bajo la premisa de formar buenos católicos, sino bajo la necesidad de construir sujetos modernos y buenos ciudadanos desde la misma estética hegemónica. Sin embargo, las comunidades de la práctica musical de Quibdó han ejercido complejos procesos de reafirmación y defensa de valores locales. En este sentido, muchas de las recomendaciones que se dan en estos lineamientos para que se trabaje desde un enfoque diferencial con los niños y jóvenes del Chocó, se vienen haciendo desde que Batuta comenzó en el territorio hace 15 años. Su director de ese entonces, el maestro Neivo de Jesús Moreno, solía pasar por alto algunos de los elementos pedagógicos que se encontraban en las cartillas planas y homogéneas de Batuta y cuyo proceso había sido hasta ahora, implementarlas en todo el territorio nacional. Posteriormente, bajo la dirección de Constantino Herrera, y continuando con el mantenimiento de una "sistemática heterodoxia" a la hora de poner en práctica el Método Orff, el proceso coral y sinfónico no tuvo más remedio que dar paso a los cantos responsoriales, los arreglos asincopados y los instrumentos locales que contrarrestaban con otros repertorios clásicos y que poco atraían a los niños de la región.

Es en el marco de estos fenómenos -que parecieran ser más una demanda de las directivas académicas de Batuta para darle legitimidad a aquello que se ha venido haciendo en el proceso de Batuta al Chocó-, que surgen estos lineamientos, como una forma de responder a las nuevas tendencias estatales en donde urge construir políticas diferenciales para responder a las realidades de la regiones y los grupos sociales que conforman esta nación. Como en muchos ámbitos de esta sociedad estas políticas con enfoque diferencial responden más a acciones que los actores vienen liderando. Sin embargo, en el caso de las poblaciones afrodescendientes del Pacífico Norte, no basta con comprender que existen unos sentidos propios y espirituales alrededor de las músicas. Es importante comprender también la forma en que se concibe la infancia y la relación de ésta con las expresiones musicales en la construcción de agencialidades en el mismo territorio. De nada sirve por lo tanto, seguir pensando la educación musical como algo que se enseña y que es apropiado por un sector neutro y vacío de otro sector sabio y dominante. Es indispensable además, que escenarios como Batuta replanteen los lugares de su accionar y prioricen los procesos y sentidos comunitarios de los repertorios, sobre la puesta en escena, la lecto-escritura y el virtuosismo musical.

Bibliografía

Arango Melo, A. M. (2014). Velo qué Bonito: Prácticas y saberes sonoro-corporales en la primera infancia de las poblaciones afrochocoanas. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Arango Melo, A. M. (2013). Cocorobé: Cantos y arrullos del Pacífico Colombiano. Bogotá: Ed. Libro al Viento. Gerencia de Literatura, IDARTES, Alcaldía de Bogotá.

Arango Melo, A. M. (2013). La recuperación del espacio perdido: Educación musical, adoctrinamiento y resistencia en Quibdó (Chocó- Colombia). En: La Música como patrimonio, identidad y mestizaje. Boletín del Observatorio del Patrimonio Cultural y Arqueológico (OPCA). Número 5. Universidad de los Andes. Bogotá, julio, 62-68

Arango Melo, A. M. (2008). Espacios de educación musical en Quibdó, Chocó Revista Colombiana de Antropología. Instituto Colombiano de Antropología. Volumen 44 (1), enero-junio 2008, 157-189

Arango Melo, A. M. y Valencia Valencia, L. (2009). "La chirimía chocoana: asimilación y reafirmación". En: A Contratiempo. Revista de Música en la Cultura. No. 13, Biblioteca Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura. 2009. http://www.bibliotecanacional.gov.co/tools/marco.php?idcategoria=19644

Arango Melo, A. M. y Valencia Valencia, L. (2009). Catiá, Catiadora, cantos de río y selva: Repertorio de Música Vocal del Pacífico Norte colombiano". ASINCH, Ministerio de Cultura, Plan Nacional de Música para la convivencia. Bogotá, 2009.

Béhague, G. (1999). "Latin America". En Helen Myers (Ed.). Ethnomusicology: Historical and regional studies (pp. 472-484). Nueva York: W.W. Norton & Company.

Bermúdez, E. (1999). The 'ministriles' tradition in Latin America: part one: South America 1. The cases of Santafé 'Colombia' and La Plata (Bolivia) in the Seventeenth Century. Historic Brass Society Journal. Volume: 11, 149-162

Bermúdez, E. (1996). La música campesina y popular en Colombia: 1880-1930. Bogotá: Gaceta, Colcultura,, No. 32/33, abril, 113-120.

Blacking, J. (1973). How Musical is Man? Seattle: University of Washington Press

Blacking, J. (1967). Venda Children's Songs. Johannesburg: Witwatersrand University Press.

Caicedo Licona, C. A. (2004). Isaac Rodríguez: Servidor silencioso del pueblo afrocolombiano. Quibdó: Misioneros Claretianos. Colección Ayer y Hoy de Nuestra Historia.

Colmenares, G. (1989). La economía y la sociedad coloniales: 1550- 1800. Nueva Historia de Colombia. Vol. 1 (pp. 117-152). Bogotá: Planeta

Fernández Poncela, A. M. (2005). Canción infantil: discurso y mensaje. Anthropos, Barcelona.

Gil Marín, J. (2015). Las artes y las políticas del conocimiento: tensiones y distensiones. En: Creación, pedagogía y políticas del conocimiento (pp. 35-102). Bogotá: Secretaría de Cultura. Alcaldía Mayor de Bogotá. Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Gonzáles Escobar, L. F. (2003). Quibdó: Contexto histórico, desarrollo urbano y patrimonio arquitectónico. Quibdó: Instituto de Investigaciones Ambientales del Pacífico IIAP.

Merriam, A. (1964). The Anthropology of Music. Evanston: Northwestern University Press.

Minks, A. (2002). From Children´s Song to Expressive Practices: Oral and New Direccions in the Ethnomusicologycal Study of Children. Ethnomusicology, Fall 2002, Vol. 46. No. 3, 379- 402

Miñana Blasco, C. (2009). Bajo las piernas de los mayores. Mesa de trabajo: Música y Sociedad. Congreso Colombiano de Antropología. Santafé de Antioquia. Texto inédito.

Motta G. N. (2005). Gramática Ritual. Territorio, poblamiento e identidad afropacífica. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.

Nettl, B. y Béhague, G. (1985). Música folklórica afroamericana en Norteamérica y América Latina. En Nettl, B. (Ed.) Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales (pp. 229-254). Madrid: Alianza Editorial.

Small, C. (1999). El Musicar: Un ritual en el Espacio Social. Revista Transcultural de Música. No. 4, Año 1999 Recuperado el 22 de noviembre, 2015 de http://www.sibetrans.com/trans/trans4/small.htm

Velasquez, R. (1961). Instrumentos Musicales del Alto y Bajo Chocó Revista Colombiana de Folclor. Vol 2 No. 6 Segunda Época. Año 1961, 77-115

Tobón, A. (2010). Romances religiosos: de la España medieval a los rituales negros en el Atrato. En: J. S. Ochoa, C. Santamaría y M. Sevilla (Eds). Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano. Culturas Musicales en Colombia (pp. 33-72) Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana

Turner, V. (1988). El proceso ritual. Madrid: Taurus

Wade, P. (2000). Music, Race and Nation: Música Tropical in Colombia. Chicago: University of Chicago Press

Copyright of Encuentros is the property of Universidad Autonoma del Caribe and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.