

LAS POÉTICAS SONORAS DEL PACÍFICO SUR

Michael Birenbaum Quintero
The Johns Hopkins University/Peabody Conservatory

Para las comunidades negras del Pacífico Sur, las prácticas sonoras no se limitan a la producción del sonido, ni mucho menos a un concepto occidental de “música.” Más bien, hacen parte de una cosmovisión sonora, profundamente sentida y mantenida en el procomún social y el interior personal, que comprende y media las afectividades y epistemologías locales del mundo, natural y sobrenatural, y de los seres, humanos y no-humanos, que lo habitan. El antropólogo Steven Feld, describe el campo sonoro de saber y acción de los Kaluli Nueva Guinea como una “acustemología” –una epistemología acústica (1996). El presente trabajo, tomando el trabajo de Feld como modelo, pretende describir la “acustemología” de los habitantes negros de los ríos del Pacífico Sur.

Además del sonido en sí, este capítulo abarca la epistemología acústica en el Pacífico Sur desde los dos conjuntos de relaciones que le dan significado al mundo negropacífico: el lugar-espacio y las redes sociales. El espacio del Pacífico, sus ríos, selvas, manglares y caseríos, no es solamente un entorno físico; también colinda con el reino de los santos y los espíritus, lo divino, lo diabólico y lo salvaje, y cuenta con la presencia de seres provenientes de todos esos lugares. La proximidad de los seres divinos y sobrenaturales – una realidad que alternativamente consuela y asusta– es un principio central y organizador

del mundo negropacífico y del papel de las prácticas sonoras dentro de él. De hecho, es precisamente la sonoridad -con las características que tiene en el sistema local: su resonancia en el espacio, la frialdad o calidez de su timbre, su carácter de ser producida en conjunto, su densidad y plenitud, su repetibilidad- la que media el espacio físico, metafísico y social para la sociedad negropacífica.

Como veremos, las funciones de la sonoridad son diversas. En el campo social, la producción de la sonoridad organiza y mapea las redes sociales. No es solamente que el hecho de tocar juntos implica ciertas relaciones entre los músicos co-participantes; además, las particulares estéticas sonoras que gobiernan sus interacciones musicales modelan los regímenes éticos de esa co-participación musical y de la sociedad local más generalmente: la relación entre el individuo y la colectividad, los comportamientos normativos y los saberes especializados de los hombres y las mujeres y la relación de ellos con el entorno físico.

Por un lado, entonces, hay estéticas y lógicas sonoras que estructuran la acción humana. Pero también están las preferencias por particulares texturas y colores sonoros y las maneras como esas sonoridades se perciben en interacción con el espacio y con los otros seres. En cuanto al primero, la manera como el sonido se difunde por el espacio y las características de ciertos sonidos específicos en ciertos lugares en particular, dictan los modos de uso y las formas de entender a la sonoridad y al mismo espacio. En cuanto al segundo, ciertas calidades sonoras son imbuidas, en la acustemología negropacífica, con calidades metafísicas que hacen parte de densas e interpenetradas taxonomías y redes de

significación locales –lo humano y lo divino, lo domesticado y lo salvaje, los vivos y los muertos, el calor y el frío (véase Restrepo, 1996a, 1996b). Así, aspectos sonoros como la gravedad del tono o la densidad del timbre describen, mapean e inclusive actúan sobre el mundo.

Describir y representar esa epistemología sonora es una labor compleja para el investigador, en la cual una interdisciplinariedad metodológica y epistemológica entre las ciencias sociales y los estudios musicales es fundamental. Si bien los trabajos académicos antropológicos sobre los negros del Pacífico Sur, basados en la etnografía, han podido ilustrar las formas y lógicas de la vida local, su falta de metodología para tratar lo sonoro los deja sordos frente a la complejidad del sistema de significación que es la sonoridad. (Dentro de esos trabajos, es Norman Whitten quien logra acercarse más, abarcando al menos las prácticas sociales que producen el sonido, si no la sonoridad en sí [1965, 1966, 1967a, 1994 (1974)]). El análisis musicológico muchas veces ignora lo cultural y lo social a favor de “la música,” y curiosamente, puede inclusive ser sordo a su manera, sobre todo cuando intenta asimilar a complejos sonoros como el negropacífico a un esquema occidentalizante. Hablar de progresiones armónicas y asumir la normatividad de la afinación temperada, por ejemplo (aunque pueden ser útil en ocasiones para la descripción) termina ensordeciéndonos cuando los valores estéticos de las sonoridades que describo aquí no obedecen a las mismas lógicas organizadoras de la música occidental.¹ ¿Cómo tratamos

¹ Para una crítica etnomusicológica colombiana de la representación de las músicas no-occidentales en los términos de la música europea desde la perspectiva de la modernidad/colonialidad/poscolonialidad, véase Santamaría 2007.

entonces a la técnica una cantora² cuando se inclina hacia la boca de su compañera que emite una voz armonizada y entremezclada, al tamborero que deja un “hueco” rítmico para que otro músico lo “tape”, a la resonancia de un falsete sobre el agua del río, a la noción del calor sonoro que humaniza un santo con un timbre específico? Son prácticas que simplemente no pueden concebirse independientemente de sus propias características sonoras y las relaciones sociales que las estructuran y por las cuales son estructuradas. Por eso se pretende entender la estética y sistema de percepción sonoros de la zona según sus propias lógicas –una epistemología en la cual lo sonoro, lo social y lo musical se entremezclan y se constituyen mutuamente. Por eso, mi metodología, como ya es común en la etnomusicología, ha sido la observación-participante, tanto de la vida cotidiana como de las prácticas sonoras y el baile, y la consulta de algunos trabajos etnográficos que han pretendido entender la cosmovisión, la socialidad y la relación con el espacio de los habitantes negros de los ríos del Pacífico Sur.

Desafortunadamente, por razones de espacio, no he podido incluir las prácticas musicales cosmopolitas de la zona: la música antillana, el reggaetón y rap y el uso de la guitarra. Tampoco se trata de la manera como las prácticas sonoras de la acustemología aquí descrita son dotadas –y vaciadas– de significado en el interior del país y en interacción con nociones folkloristas y multiculturalistas, el mercado cultural y las políticas

² Por razones de espacio, no defino aquí sino los más esotéricos de los términos locales, suponiendo que el lector ya tiene cierta familiaridad con estos términos. Cabe decir también que personalmente prefiero escribir los términos “cantadora” y “alabado” con la letra “d” intermedia; por razones de consistencia editorial aparecen aquí como “cantaora” y “alabao.”

culturales de las entidades estatales. Por eso, este capítulo corre el riesgo de ser tildado de esquemático, neo-estructuralista, demasiado delimitado y excluyente de las dinámicas de la modernidad. Pero el sistema acustemológico que queda descrito aquí sigue teniendo vigencia, sobre todo en zonas rurales del Pacífico y en todos los lugares donde se siguen practicando arrullos para los santos y velorios para los muertos. Segundo, hay maneras en que la acustemología tradicional ha sobrevivido su trasplante a la modernidad; aunque el contexto tradicional del baile de marimba ha sido reemplazado por la puesta en escena, las técnicas musicales, aunque transformadas en algunos sentidos importantes, siguen reflejando la lógica formal tradicional. Tercero, la modernidad y cosmopolitismo en el Pacífico han *estado* sujetos *ellos mismos* a la asimilación a los esquemas locales, y no solamente *éstos se ha visto determinados por tales modernidad y cosmopolitismo*. Por ejemplo, el reggaetón en equipo de sonido ahora hace parte de los chigualos en Buenaventura, según mis colaboradores de investigación, y la música masificada de cantina cumple un papel tan fundamental como la de marimba en el análisis estructuralista de Norman Whitten de los años 1960 y 70 (1965, 1966, 1967a, 1967b, 1994 [1974]). En algunos casos, estos procesos se ven desde hace muchísimo tiempo: la guitarra aparece en el Pacífico al menos desde 1765 (Santa Gertrudis, 1970). Finalmente, es precisamente frente a las acometidas más brutales de la modernidad que se ha consolidado un movimiento político afrocolombiano en el Pacífico, para el cual la cosmovisión tradicional, incluyendo a las prácticas sonoras, es la base de las reivindicaciones por los derechos culturales y territoriales (Almario, 2004; Oslender, 2004; Escobar, 2004). Frente a los escépticos que sostendrían que estas movilizaciones culturales se tratan de cierto

oportunismo político, espero que lo presente muestre, siguiendo el hilo de la sonoridad, la particularidad de las relaciones de los negros del Pacífico Sur con su mundo social y sus territorios. Por todo eso, espero que el presente artículo sirva como un punto de partida para seguir la tarea académica de entender el complejo régimen de prácticas y significados sonoros del Pacífico Sur.³

El mundo tripartito, el humano binario y sus sonoridades

En los ríos del Pacífico Sur, el mundo de los seres humanos existe en cierta tensión entre dos fuerzas y dos espacios que lo colindan: la naturaleza salvaje, con su abundancia y sus peligros, y el mundo, frío y estático, de lo divino. Y están los espacios “humanos” –la orilla del río, donde las mujeres lavan ropa, hablando y soltando carcajadas que salen en nubes de humo por los cigarrillos que fuman “cachimba pa’dentro”; la mina, donde hombres, mujeres y niños sacuden, lanzan y atrapan bateas en una compleja coreografía; el río, donde dos niños mastican caña mientras palanquean río abajo hacia la parcela de su familia, equipados con botas, machete y una escopeta anticuada, para recoger un ramo de plátano.

La parcela, un par de minutos caminando monte adentro, tiene los plátanos y papachina que sustentan la familia, pero podría haber también una culebra o un jaguar (por eso la escopeta), o inclusive un espíritu malévolo de la selva, como el riviel, el duende o la tunda (Whitten, 1994 [1974], pp. 100-101; Losonczy, 2006 [1997], pp. 125-168). La naturaleza,

³ Mi tesis doctoral (Birenbaum Quintero, 2009) pretende documentar la complejidad con la cual los varios regímenes de significación a los cuales las prácticas sonoras del Pacífico son sujetas se entrelazan, se interpenetran y se rompen en la historia y hoy en día.

tanto en sus manifestaciones positivas, como el sustento que significan los plátanos, como en sus manifestaciones peligrosas, como la culebra y la tunda, rodea los espacios humanos por completo. La selva es tan presente, inclusive en el mismo pueblo, que al contrario del español estándar, la parte del pueblo más cercana al río se designa “afuera” y la más lejana “adentro” – siendo la selva de la cual se ha cavado el pueblo, y no el río, el referente espacial (Restrepo, 1996a, 1996b).

Además del espacio de asentimiento humano y el espacio salvaje de la naturaleza, está el frío y monótono reino de lo divino y de los muertos. Este espacio penetra al mundo humano en ciertos puntos específicos –el cementerio del pueblo, su pequeña iglesia, la casa de un muerto reciente– desde los cuales permea su silencio y su insólito frío (Losonczy, 2006 [1997]; Whitten, 1994 [1974]). Por esa razón, una persona que camina en el pueblo pasa esos lugares con rapidez, mirando al frente, dejando los muertos a su descanso hasta el día que incrementa su número y la iglesia vacía en el silencio resonante detrás de sus puertas cerradas hasta el próximo día santo o una de las infrecuentes visitas del párroco.

Ubicado en el intersticio entre la frialdad inaccesible del reino de las divinidades y los muertos y la tupidez de la espesa selva, el mundo humano existe en delicado equilibrio entre los dos. El mismo ser humano es binario, fundamentalmente compuesto por un elemento de la naturaleza y otro divino. Tanto Price como Losonczy notan que los seres humanos, en el Pacífico, tienen dos almas (Price, 1955; Losonczy, 2006 [1997]). El primero, “espíritu” o “alma-fuerza vital” es la misma fuerza de la vida, una característica humana primordial desde el momento de concepción. Por su parte, el “alma” o “alma-

sombra” es la individualidad de la persona, sus memorias, su capacidad para hablar y sus comprensión del mundo. No hay posibilidad de tener esta alma sin el rito del bautismo, pero si bien el bautismo sanciona la posibilidad de alma, su realización es resultado de las experiencias (llamadas, en un uso muy poco católico, “pecados”) que una persona puede tener en la vida.⁴

Las prácticas musicales, como prácticas intrínsecamente humanas, incluyen algunos sonidos que se inclinan hacia la naturaleza y el calor y otros que funcionan para evitar el exceso del calor. Cada instrumento del conjunto de marimba –marimba, bombos, cununos, guasás, y voces– es capaz de producir tonos en diferentes tesituras. El conjunto produce un buen rango de tonos y timbres, en el rango de notas producidas por el teclado de la marimba, en las voces armonizadas de las cantaoras y desde el bajo de un golpe del bombo más grande hasta el chasquido seco de las semillas del guasá. Se nota que los instrumentos tienen la capacidad de producir sonidos dotados de timbres plenos y densos con múltiples, prominentes sobretonos.⁵ Si bien es cierto que todos los sonidos producen sobretonos, es una particularidad que los instrumentos del Pacífico Sur son diseñados para que los sobretonos resalten. Por ejemplo, el disco de madera que tapa el hueco interior del cununo, por ejemplo, hace que las vibraciones salgan por la misma membrana percutida, produciendo un sonido particularmente denso por la prominencia de los sobretonos. La

⁴ Esta descripción no puede ser, por razones de espacio, sino un esbozo muy superficial del complejo argumento de Losonczy (2006, [1997]). Ella sugiere, por ejemplo, que el espíritu/fuerza vital tiene elementos divinos y el alma-sombra elementos naturales, algo menos esquemático que mi representación aquí.

⁵ Los “sobretonos” o “parciales” son frecuencias secundarias que ocurren naturalmente al lado de la nota “fundamental” al momento de producir cualquier vibración sonora. La combinación de sobretonos y la nota fundamental resulta en el timbre o “color” del sonido percibido. Este timbre permite distinguir entre, por ejemplo, una guitarra y una trompeta, inclusive si tocan una nota del mismo tono en el pentagrama.

marimba también produce sobretonos sobresalientes, en parte porque las vibraciones de teclas de instrumentos como marimbas y xilófonos producen sobretonos que llaman la atención por ser anarmónicos (Schneider & Beurmann, 1990, citado por Knight, 1991, p. 12).⁶ Además, se destaca su afinación en octavas “cortas” de unos 70 cents⁷ (Miñana 1990; véase Franco y Donoso 2003). Viendo casos de instrumentos con afinación parecida en Malí e Indonesia, el etnomusicólogo Roderic Knight denomina estos intervalos “octavas de vibrato” o “de fricción” en (1991). Los llama así por un fenómeno acústico que producen, percibido como una densamente texturada “pulsación”.⁸ Estos efectos hacen parte de la preferencia por texturas sonoras densas en parciales en ciertos sonidos en la estética negra del Pacífico Sur, como muestran la deliberada afinación de “octavas de vibrato” y la construcción de los cununos con tapas de madera.⁹

Uno de los dos golpes usados para tocar el cununo ejemplifica esta sonoridad. El “tapado” o “apagado,” como lo llaman los músicos, es abierto, ejecutado con los dedos rígidos, que

⁶ Decir que los sobretonos sean anarmónicos es precisar que las frecuencias de los sobretonos no ocurren en la marimba según la misma fórmula matemática como en otros instrumentos como los de cuerda o viento. Los sobretonos o parciales armónicos de aquellos ocurren en intervalos regulares de la nota fundamental en instrumentos de cuerda y viento: un fundamental de 440Hz produce parciales de 880Hz, 1320Hz, etc. (2f, 3f, 4f, etc.) En cambio, una barra de la forma del teclado de una marimba o xilófono, usa la fórmula: $f = \frac{f_{fund}}{9} \times (9, 25, 49, 81, \dots)$. Las teclas de la marimba afropacífica no son uniformes en grosor ni en densidad, produciendo parciales hasta más complejas y anarmónicas.

⁷ Un cent es una unidad de tono, 100 cents comprenden un semitono. Mientras la octava estándar es de 1200 cents, se ve muchas octavas de alrededor de 1130 cents en las marimbas colombo-ecuatorianas (Miñana, 1990; Franco y Donoso, 2003).

⁸ Se produce cuando las ondas de dos frecuencias casi iguales se interfieren, causando rápidamente repetidas oscilaciones en amplitud y produciendo un efecto brillante.

⁹ Y en otras tradiciones musicales de ciertas otras partes del mundo: la dulzaina, el acordeón, y el arghul egipcio, también producen “pulsaciones” cuando se ponen a vibrar sus dos lengüetas simultáneamente (Knight, 1991, p. 16). En la familia de los xilófonos están las octavas “estiradas” de los gamelans de Java y Bali (Surjodiningrat, *et al.*, 1983[1969]) y el balo o balofón de los grupos mande del África occidental, entre otros (Knight, 1991; Jessup, 1983; ver también Kubik, 1985). Gracias al neurólogo sueco Martin (c.p., 3 Junio 2003) por el ejemplo de Indonesia.

rebotan instantáneamente del cuero, produciendo un tono grave y denso en parciales por la interferencia de la tapa de madera mencionada arriba. En el otro golpe, el “queamdo” los dedos de las manos, ahuecados y bajados lateralmente, se quedan en la superficie del tambor, produciendo un chasquido brillante y seco. La terminología “quemado” y “apagado/tapado” se usa en otros sistemas musicales afroamericanos (en Cuba, por ejemplo) y puede referirse a sus características técnicas

Sin embargo, en el caso del Pacífico Sur, estos términos, con su referencia al calor, se prestan para describir a un fenómeno más amplio de los estrictamente acústico que hace parte del papel ritual de la sonoridad, sobre todo por la importancia que tiene el calor místico, como suele llamar la energía que significa lo humano-natural. Abajo veremos la importancia del calor producido por los instrumentos. .¹⁰

Otro factor importante para entender los significados de la sonoridad en el Pacífico es su interacción con el espacio que la enmarca. Se trata no solamente del carácter de los sonidos producidos, sino también de su manera de permear y resonar en el espacio. Parte de la importancia del alto volumen de los bombos es que se escuchan desde bien lejos, convocando a la gente de esa sección del río a un evento musical. Otro ejemplo de las relaciones entre la sonoridad, la socialidad y el espacio tiene que ver con los cantos de las

¹⁰ El maestro José Antonio Torres “Gualajo” sostiene que se utiliza más el apagado en las jugas, y más quemados en la música para bailes de marimba, sugiriendo que urge más evitar el exceso de calor en contextos religiosos que profanos, aunque, como veremos más adelante, los bailes profanos también pueden pasarse de “calientes.”

jóvenes mientras viajaban por el río.¹¹ En el pasado como ahora, las mujeres traversaban las rutas fluviales entre los caseríos donde viven y las minas y manglares donde trabajan sacando oro o “conchas.” En el llamado “canto de boga,” las jóvenes emitían en forma sonora su deseo de emparejarse con un hombre a través del canto de versos de amor conocidos como “cantos de boga”. Estos cantos son esencialmente versiones cantadas de los versos románticos y/o picarescos que son una parte de la manera tradicional de cortejar. Que el río sea el espacio para cantar esos versos tiene que ver con su uso por parte de muchas comunidades del mismo río, haciendo posible que la joven pueda encontrarse con un joven que no sea pariente. Pero el río también tiene propiedades acústicas que privilegian los particulares tipos de sonoridad usados en los cantos de boga. Por una parte, las mayores distancias entre las canoas en la parte ancha de un río requiere que los versos sean echados –o cantados– en voz muy alta. El canto de boga incluye muchos saltos al falsete, voz que, según dicen en el litoral, tiene una propiedad especial de reflejar sobre la superficie del agua, como los sonidos con frecuencias altas tienen mayor direccionalidad, y rebotan más que las bajas, haciéndolo particularmente útil para los saludos entre viajeros (aun en tierra firme existe la costumbre de las personas, cuando alguien le llama por su nombre, de contestar con un falsete: “hu!”). El canto de boga era acompañada con otra práctica sonora que solamente se puede hacer en el agua –el “roncar canaleta,” sonido producido cuando se raspa el lado de una canoa en el agua con un remo. Tanto ese sonido

¹¹ Según mis informantes, este canto de boga ya no es practicado sino en algunas puestas en escena.

como el uso del falsete en el canto de boga son producto tanto del espacio físico como de las relaciones sociales que toman lugar dentro de él.¹²

Sonido y socialidad: Prácticas sonoras y relaciones humanas

La particular agrupación de personas que co-participan en un toque no es casual. La conovocatoria tanto de un baile de marimba como de un rito religioso-musical articula las redes sociales, ya sea de una misma familia extendida (las llamadas “familias folklóricas”); un río, caserío o barrio específico (ya que algunos barrios congregan residentes migrantes del mismo río); o inclusive las redes clientelistas de personas o instituciones importantes de la zona (como los Martán, vieja familia comerciante en Guapi, o la misma Iglesia católica (véase Birenbaum Quintero, 2009). Whitten nota que las redes de afinidad y parentesco son articuladas por la co-participación musical. Por ejemplo, en el caso de un chigualo, ceremonia que celebra la muerte de un niño, se puede usar el toque como una manera de reafirmar la inclusión de una persona quien, al morir el niño, perdería el lazo de sangre que la vincula con otros ramos de la familia:

Participar como tamborero también es un modo importante por el cual los hombres señalan su membresía en redes de parentesco que se extienden de la madre del niño muerto, su esposo y/o el padre del niño. Durante el chigualo, mujeres parientes de la madre del niño sirven aguardiente a los hombres considerados como “dentro” del parentesco localizado de la madre o su esposo y/o el padre del niño. A veces el hombre colabora con el grupo de parientes, pidiendo un trago de aguardiente y después participando en el toque de los tambores [...](1996 [1976], p. 144).

¹² Sin embargo, el falsete también se usa en las prácticas musicales en tierra firme, como las jugas y los bailes marimba. Eso sugiere que han llegado a ser parte de una estética más general.

Pero no es solamente que la co-participación musical ayuda a consolidar las redes que conforman una comunidad. Además, modela el comportamiento ético que conforma la colectividad y el lugar de la persona dentro de ella. Se trata de una modelación de la colectividad a través de lo musical. Se nota en las armonizaciones de las cantoras, por ejemplo, que aunque cada respondedora (corista) tiene su propio papel armónico, el efecto general es una síntesis de todas las voces. En contextos tradicionales, las cantoras muchas veces se paran en grupo, mirándose de frente. Mientras cantan y sacuden sus guasás, se inclinan rítmicamente hacia sus compañeras para que se acerquen sus bocas. (Sin embargo, en un rito para un santo, miran hacia el altar). Como cantan notas que armonizan en un mismo ritmo y con alto volumen, sus voces se entremezclan de tal manera que una cantora prácticamente no puede distinguir entre su propia voz y la de sus cantoras compañeras.¹³ En cuanto a los músicos, sus interacciones son estructuradas por patrones similares que entremezclan los timbres de sus distintos instrumentos. Por ejemplo, muchos bordones de marimba doblan los diferentes instrumentos de percusión, y el bombo arrullador y el cununo tocan patrones que coinciden.

Sin embargo, inclusive las partes que no coinciden directamente tienen que ajustarse a las partes de los demás. Hay muchos temas de marimba que se basan en ciclos de cuatro, e inclusive frases vocales de jugas de nueve pulsos, en los cuales los músicos percusionistas tienen que extrapolar sus propios patrones de seis pulsos, algo particularmente difícil para

¹³ Para un ejemplo, véase Look y Triana 1983. La extrema proximidad entre cantantes es característica de prácticas musicales en otras partes del mundo, como en el juego cantado de los Inuit (Beaudry 1978; Charron 1978; Nattiez 1983, 1999).

su inicial entrada.¹⁴ Así que las partes de cada músico se entrelazan de tal manera que ningún instrumento solo lleva la célula rítmica entera (aunque el bombo golpeador se le acerca). Por eso, cada uno depende de los demás para articular el acto musical en su totalidad.

Además, el acto de salir de los patrones para ejecutar variaciones y repiques tiene que ser en un momento apropiado. La macro-estructura de los temas tiene dos secciones. En la primera, los repiques son cortos y puntúan el final de una frase cantada. Sigue una sección más densa e intensa, en que las frases de la entonadora o el glosador y la solista se vuelven más cortas y la estrofa de las respondedoras más frecuente, el tempo suele acelerar, y los músicos hacen más repiques.

Las prácticas de improvisación, adorno y repique son valoradas como parte del cultivo de un estilo personal musical y una proyección pública del ser. Los cununeros, por ejemplo, muchas veces adoptan un aspecto corporal distintivo cuando tocan, alzando una o ambas manos antes de ejecutar un repique. En momentos de particular inspiración, un cununero jocosamente ostenta un repique rápido mientras simultáneamente hace gestos con una mano, gesticulando a los demás o fingiendo peinarse.

Sin embargo, la improvisación como una manera de proyectar la personalidad se entiende solamente en relación con lo que los demás están tocando, y en ese sentido, el repique

¹⁴ La marimba del “currulao” clásico se basa en una célula de cuatro pulsos. Jugas como “Vengo de la Tola” usan una célula de nueve pulsos (9/8), véase Birenbaum Quintero, 2009 para transcripciones.’

como práctica de la personalidad individual también hace parte del sentido comunitario social y musical. Hay entonces un juego entre la síntesis de las partes y su diferenciación, el cual requiere un oído refinado para escuchar lo que tocan los compañeros, además de un repertorio de repiques y elementos de improvisación. O, dicho de otra manera, en los diálogos de la improvisación, hay una tensión constante entre el mezclarse con la colectividad y la diferenciación de la propia voz de uno dentro de ella.

Ejemplo notable es la relación musical entre el hombre glosador, por una parte, y por otra la cantaora solista (quienes cantan un tema de marimba, con un coro de cantaoras respondedoras) en un tema de marimba. En la segunda sección del tema, ellos cantan en frases que alternan y a veces coinciden en el tiempo. El marimbero o la solista sube a un registro alto o una nota sostenida, mientras el otro desciende o sigue el ritmo de la percusión. A veces se inspiran o se incitan para que canten más o mejor —en una grabación,¹⁵ inspirada en el estudio (Maky López, p.c.), se escucha al glosador (José Antonio Torres “Gualajo”) y la solista (María Juana Angulo) retándose con la frase: “Te estoy mirando.” Hay muchas técnicas para retar a los otros músicos. El marimbero y cununero Diego Obregón habla de la técnica de “tapar los huecos” dejados deliberadamente por los otros músicos. Por ejemplo, un constante en la juga y los temas de marimba es un fuerte golpe del bombo golpeador en el quinto pulso de la célula de seis. Sin embargo, el bombero puede ejecutar un repique de tal manera que usa solamente el apagante, saltando el golpe abierto en el quinto pulso. Como ese golpe marca el aspecto ternario de la célula (que cae en el primero, tercero y quinto pulsos), los demás pueden aprovechar esa temporal

¹⁵ “Mirando”, del Grupo Naidy, en su grabación *En tributo los ancestros* del año 2000.

e incompleta suspensión para enfatizar los aspectos binarios (que caen en el primero y el cuarto pulso). Sin embargo, una vez que los de más hayan repicado, el bombo puede volver a su acento ternario, retando a los demás a que le alcancen. Si se conocen bien, los otros músicos saben los hábitos del bombero, por ejemplo que después de saltar el quinto pulso en una iteración de la célula, suele enfatizar ese pulso en la próxima repetición, y así saben salir de su “camino” para esa segunda iteración. Otra táctica para incitar a un músico quieto sería algo así como pisarle el talón, tocando precisamente el patrón de su instrumento para que tenga que hacer una variación o repique para hacerse escuchar.

Si bien los instrumentistas y cantoras marcan ritmos cruzados y patrones implícitos, y mientras el glosador, marimbero y la solista o entonadora trazan variaciones ornamentadas y nuevas posibilidades melódicas en conjunto, son a la misma vez sujetos a cierta fuerza centrípeta hacia el patrón básico para que el tema no se vuelva incoherente. El ostinato del bordón de marimba, los guasás, las respondedoras, y, en menor grado, el bombo arrullador, se mantienen fijos en sus patrones para dar una base rítmica y armónica donde los demás músicos, a pesar de sus fugas improvisadas, pueden retornar, esperando el momento en que los otros le ceden el paso para que ellos puedan repicar.

Una interacción, también dialógica, es manifiesta en los pasos de los danzantes, quienes son impulsados también por dos opuestas pero simultáneas orientaciones. La primera es una fuerza que los atrae y la otra un tipo de repulsión que, como los idénticamente cargados polos de dos imanes, nunca los deja tocar. De tal manera que cuando un danzante avanza, el

otro cede para atrás o a un lado. Si los dos hacen un paso para adelante simultáneamente, ambos dan una vuelta y terminan cambiando de puesto.

Estas prácticas sonoras, entonces, derivan su poder de un conjunto de tensiones constantemente mantenidas, entre una tendencia centrífuga, individualizante pero potencialmente incoherente, a la improvisación y el repique por una parte, y una fuerza centrípeta, coherente pero potencialmente enervadora, hacia la estabilidad. En los bailes de marimba, o currulaos, cuando no se da ese proceso colectivo de reto mutuo y jocosa incitación, la improvisación e inspiración son menores, una situación caracterizada de “plana” o “quedando atrás”. Se habla explícitamente también del otro extremo, cuando la extrema exhuberancia de los músicos alcanza tal punto que produce caos y desorden.

Un cuento muchas veces repetido se trata de un baile de marimba para celebrar la construcción de una nueva casa. El currulao es tan bueno y tan lleno de gente, y los golpes de los músicos y los zapateos de los bailarines tan fuertes que una palafita de la casa no soporta el peso y se derrumba hacia un lado. En una versión, la gente es tan estática que se pasan al otro lado de la casa a bailar y saltar hasta que se cae ahí también, para “nivelarla” (Harrinson Angulo, p.c., enero 2008). En otro arquetípico cuento, la caída de la casa se relaciona con la llegada del diablo, un gran amante de los bailes de marimba que a veces aparece en las verbenas sin ser invitado, y quien se esconde desapercibido debajo de una mesa. Cuando la gente se da cuenta, empieza a gritar y a tirarse por las ventanas, y la casa se derrumba en el caos (José Antonio Torres, “Gualajo,” entrevista, abril 2003). Friedemann y Arocha (1986, p. 416) citan una letra que advierte el mismo riesgo de la

apariencia del diablo si la rumba se prende demasiado:

Los que están bailando

Bailen con cuidado

Debajo de casa

Está el diablo parado

Estas referencias vinculan la esfera sónica con el campo social de las normas de comportamiento. Mientras un evento musical “plano” defrauda por su falta de energía, un exceso de energía, calor o individuación dentro de la colectividad puede resultar en un desorden que no solamente puede socavar la coherencia musical, es también una ruptura social, un trastorno suficientemente poderoso para precipitar la destrucción física del hogar de una familia. No es casual que la personificación de ese trastorno es el diablo, un personaje que en el suroccidente colombiano se entiende no en el sentido ortodoxo católico sino como un desmarañador del tejido social, invocado en situaciones de la desigualdad social (Agier, 2002; Taussig, 2004; Cf. Taussig, 1980).

El sonido del género

Whitten interpreta el baile de marimba como una representación de la rivalidad de género entre hombres y mujeres (1967, 1968, 1994 [1974]). Cita letras cantadas por hombres que se refieren a sus poderes sexuales y letras cantadas por mujeres que cuentan el abandono de un hombre, y vincula la rivalidad sexual que encuentra en la estructura musical y letrística con la estructura local de parentesco de “poliginia en serie.” Para Whitten, entonces, el

currulao es una puesta en escena de las reivindicaciones del hombre por su derecho a dejar una mujer para iniciar otra familia, y de las mujeres a mantener sus parejas (1994 [1974]).

Pace Whitten, y como hemos visto, el elemento de rivalidad y la representación ritualizada del conflicto no es exclusivamente una cuestión de género, sino algo que se manifiesta musicalmente entre todos los músicos y bailarines, cuando todos los músicos y danzantes hacen figuras que empujan a sus compañeros y les pide respuesta musical. Esta tensión, me parece, tanto incluye como trasciende la cuestión de género. Sin embargo, Whitten acierta cuando observa que, a pesar de ser “bailes de respeto” (José Antonio Torres “Gualajo,” c.p. abril 2003; Whitten, 1967, 1968, 1994 [1974]) en los cuales la seducción es explícitamente prohibida (a diferencia de los bailes de música popular en las cantinas), la danza de la marimba contiene una estilizada representación de seducción, por ejemplo en la ritualizada persecución de los hombres a las mujeres en el frenético zapateo y gestos de pañuelo de los hombres ante la indiferencia –persistente hasta la segunda sección- de su pareja.

Además de esta ritualización de la rivalidad sexual, el baile de marimba funciona para ejemplificar los roles normativos de género en la sociedad negra del Pacífico Sur. No es casual, por ejemplo, que tradicionalmente se proscriba la interpretación de los bombos, cununos y especialmente la marimba a los hombres. Esto es un resultado de los valores que condicionan la hombría y la masculinidad. Estos instrumentos musicales se entienden como instrumento de combate o protección contra los peligros de la selva, algo visto como el papel del hombre; vale la pena acordarnos que son los hombres quienes entran en los espacios peligrosos como el “monte” y el mar abierto para cazar y pescar (Losonczy 2006[1997]). Ese es el rol del bombo en ahuyentar la tunda del espacio del chigualo, como

veremos. La marimba es también el instrumento del combate musical ritual entre un marimbero y el diablo, una leyenda asociada con el marimbero tumaqueño Francisco Sayas (Agier, 2002; González, 2003, p. 28) y con José Torres, patriarca de una famosa “familia folklórica” en el Río Guapi (don Genaro Torres, p.c., enero 2003). En esta leyenda, el diablo es vencido cuando el marimbero toca un tema religioso en la marimba, canta el Credo, o toca el himno nacional, que se supone tiene el nombre de Cristo en su letra (Agier 2002, p. 143).¹⁶ Es tal vez por esa función de escenario de ritual masculino, de combate, que existe la prohibición que las mujeres la interpreten, o inclusive tengan contacto físico con ella, especialmente durante la menstruación.¹⁷

La interpretación de la marimba, tradicionalmente, se ha entendido como una forma de sabiduría esotérica y algo vagamente siniestro, así como la brujería, que en sus formas más poderosas y agresivas, tiende a ser practicada por los hombres. Existen también ciertos vínculos con la figura del diablo. Varios marimberos que conozco me han hablado que una manera segura de volverse marimbero virtuoso es por medios sobrenaturales –ir al monte a

¹⁶ En el relato de don Genaro sobre su padre, es su madre quien espanta el diablo, pronunciando la frase “Virgen magnífica”. Como el duelo musical tomó lugar en la casa familiar y no en un baile, podría ser que esta versión enfatiza la importancia de la mujer en mantener la integridad de la casa.

¹⁷ Similares prohibiciones existen para instrumentos como los tambores batá en la religiones afrocubanas. Sin embargo, el papel de la mujer de don José Torres en la anécdota contada arriba sugiere que el asunto podría ser más complicado. Los viajeros decimonónicos Girón (1885) y Mellet (1823) sí mencionan marimberas mujeres, aunque sus relatos son bastante increíbles –la vírgen martirizada y devota al fantasma de su padre muerto parece ser del modelo gótico y de la imaginación del mismo Girón, y la factualidad de Mellet resulta algo socavada por sus embellecimientos en otras partes, por ejemplo que su grupo es constante y repetidamente atacado por “leones.” Cabe mencionar que recientemente, sí han surgido algunas jóvenes marimberas.

pedirle ayuda al diablo o al duende-¹⁸ aunque ninguno admitió que él mismo lo hubiese hecho (Baudilio Cuama, entrevista, mayo 2005; José Antonio Torres, p.c., agosto 2003; Genaro Torres, p.c., enero 2003).

El bombo también tiene sus aspectos diabólicos. Existe una manera de vocalizar las partes entrelazadas de los dos bombos en forma de una conversación entre el bombo arrullador y el bombo golpeador, en la cual el arrullador “dice” “Que *vengan* los *diablos*, que *vengan* los *diablos*,” en imitación del patrón rítmico del instrumento (E E e E E e) y el golpeador “dice,” en el quinto pulso “Voy!” (José Antonio Torres “Gualajo,” entrevista, abril 2003). Esa noción de contestar e inclusive temporalmente encarnar lo diabólico, sin sucumbir a ello, también es un elemento central en las prácticas de cuentería de los hombres y en la misma identidad masculina (Whitten, 1994 [1974]).

La confrontación masculina con los peligros del mundo natural y sobrenatural, y la relación entre el hombre y la selva que supone afecta la misma base perceptual del sonido en el Pacífico Sur, donde algunos instrumentos y técnicas sonoras son asociados íntimamente con la percepción acústica de lugar. En parte, tiene que ver con el mundo animal. Don José Torres decía sacar los sonidos de su marimba de los sonidos de los animales y los espíritus de la selva alrededor de su casa (Triana y Ruiz 1983). El padre de éste, según su nieto José Antonio Torres “Gualajo”, sacaba canciones de los sonidos que escuchaba cuando nadaba debajo de la superficie del río con un amigo indígena (c.p. abril 2003). Existe también la

¹⁸ El duende es un personaje de la selva que es el responsable de robar niños, hacer que la gente se pierda en el monte y otras nefastas travesías. Aparece como un enanito con un gigantesco sombrero de paja y una guitarra (Whitten, 1994[1974]).

teoría que los temas de marimba llamados “aguas” en Esmeraldas, Ecuador tienen que ver con el sonido del correr del agua.

La masculinidad, y en particular la relación entre la masculinidad y el espacio físico, también es factor en la construcción de los instrumentos, tarea exclusiva de los hombres. Como la construcción de los instrumentos requiere de las pieles de ciertos animales y materiales derivados de particulares árboles, palmas y bejucos,¹⁹ es relacionado con las excursiones de los hombres a cazar y forrajear en la selva, un espacio amenazante que pone a prueba la hombría (2006, pp. 135-143). Pero no es solamente la fuerza o resistencia física la que entra en juego cuando se interactúa con la naturaleza, sino también saberes muy específicos. Hay que saber, por ejemplo, cortar la madera de chonta para el teclado de la marimba y la guadua para los canutos resonadores en temporada de luna menguante (José Antonio Torres “Gualajo,” p.c. april 2003). Eso no es mera costumbre; tiene que ver con el hecho que la fuerza de gravedad ejercida por la luna sobre el agua en las plantas hace que cortar en luna prolongaría el proceso de secarse. La obtención de las pieles, obviamente, requiere las habilidades del cazador. Esas pieles incluyen la del venado, para los cununos y un parche del bombo, y del tatabro o jabalí, para el otro parche del bombo. Escuché una vez de un señor en el Río Guapi que, al no encontrar tatabro (ahora escaso en la zona), mató un “tigre” o jaguar para hacer el parche resonador de un bombo. Un amigo le advirtió que no lo hiciera, basando su precaución en su saber místico y sobrenatural –la piel de un animal tan arisco haría que cualquier baile donde se tocaba un bombo así construido seguramente terminaría en violencia porque el bombo haría que “se metiera el diablo” en los asistentes

¹⁹ Hoy en día, los constructores de instrumentos suelen comprar madera y pieles.

(Maestro Benigno, c.p., diciembre 2005). Estos tipos de sabiduría del entorno del Pacífico, entonces, hacen parte de la masculinidad, y son encarnados en la misma materialidad de los instrumentos y el sonido que producen.

Las mujeres también tienen sus saberes y sus especialidades. Con la excepción del glosador en los temas de marimba, cantar es una práctica normalmente reservada para las mujeres. Las cantaoras son, casi siempre, matronas formidables –fuertes, independientes, sabias y francas. En el Pacífico, las mujeres mayores presiden sobre grandes familias matriarcales y se ocupan en las actividades económicas esenciales: minería, colección de conchas, comercio de productos del monte o del río en las galerías o mercados de los pequeños cascos urbanos, además de los oficios de la casa (con la ayuda de sus hijas). Pueden ser parteras, curanderas y son ellas las que mejor saben los numerosísimos rezos y loas y el correcto procedimiento de rituales como los arrullos.²⁰ y los velorios; de hecho, ellas son casi siempre las organizadoras de dichos eventos. Esta sabiduría ritual requiere de una prodigiosa memoria.

El papel protagónico de las mujeres en sus comunidades, y especialmente en los contextos rituales, se refleja en su papel musical. Es una mujer, la pastora, que dirige un arrullo, y una cantaora líder, la entonadora (un papel que puede alternar entre las más respetadas cantaoras que estén presentes), la que escoge e inicia la juga que se va a tocar cuando canta su primera estrofa (aunque las respondedoras le pueden rechazar si no le responden). La entonadora también es la responsable de iniciar la transición de la primera a la segunda

²⁰ En algunos lugares de la zona, llamado un belén (Price 1955).

sección de un tema de marimba o juga. Las cantaoras inclusive pueden dictar a los músicos cómo deben tocar; más de una vez he visto a una cantaora regañar a un músico con una mirada de desaprobación o un orden autoritativo como “¡Párate de ahí que vos no estás tocando nada, este niño!” (eso dirigido a un hombre ya maduro). En cambio, nunca he visto a un músico diciéndole a una cantaora veterana cómo cantar.

Esta autoridad se refuerza con el volumen de sus voces. De doña Dalia Valencia de Guapi, ya fallecida, se decía con aprobación que podía cantar sin ayuda de un micrófono inclusive en un espacio grande como el Teatro Colón en Bogotá y todavía hacer que su voz se distinguiera por encima de los instrumentos. Otra medida para evaluar una cantaora es su capacidad para las improvisaciones. Una buena entonadora juega con la melodía, subiendo cuando la melodía original baja y viceversa, sustituyendo quintas y octavas por la tónica, pares de corcheas por una negra o un dosillo, , utilizando micro-variaciones rítmicas (quizá e e q e q e q q por e e q q e e q q e) jugando con timbre con falsete o con una oscilación rápida de volumen. La facilidad de las cantaoras para ejecutar ese tipo de variación sin perder el sentido melódico, rítmico o armónico de su parte, y de encajarse con las respondedoras y músicos se conoce como su “deje.” Las cantaoras también improvisan las letras, son maestras de la intertextualidad, insertando letras de otras jugas, del repertorio de los versos y la literatura oral, de dichos populares o directamente de su imaginación, experiencia o los chismes del pueblo. Improvisación que puede volverse composición muy fácilmente, y a veces se confecciona una juga en un momento, inspirado en los eventos de la vida cotidiana. Más de una persona me resumió la habilidad de una cantaora con una variación de las siguientes palabras:

Ella es una cantaora de verdad. Puede hacer una juga de cualquier cosa. Digamos que estamos hablando y cuando usted se va, tropieza y se cae. Y la próxima vez que hay un arrullo, usted va entrando y ella canta, “Te caistes, te caistes, ¿y quién te va a levantar?” (Doña Inés Herrera, entrevista, enero 2006).

La glosa, la improvisación y las prácticas intertextuales de las jugas pueden ser vinculadas a la función del chisme como mecanismo de control social y normatividad moral, aunque a veces su mensaje verdadero es expresado en metáforas o en clave. Por ejemplo, una cantaora puede aludir a un embarazo no anticipado o una infidelidad sexual de tal manera que la comunidad capte el mensaje (Whitten, 1994 [1974]).

Finalmente, el papel de las mujeres está íntimamente relacionado con la memoria y la transmisión de la sabiduría ritual, como las letras de los alabaos, salves y romances. La forma antifonal de las partes vocales entre la entonadora y las respondedoras y prácticamente todos los géneros musicales de la zona no es solamente una convención musical sino también una herramienta para la transmisión. En los alabaos y salves, por ejemplo, las letras suelen ser un poco crípticas y las canciones muy largas. Después de las primeras estrofas, muchos no se acuerdan de todas las letras; el hecho es que la entonadora que comienza cada estrofa les ayuda a recordarlas. Como tal, la forma entonadora-respondedora forma parte del ser fundamental a la estética local, también es el medio por el cual se conservan y transmiten las letras musicales. Es de esa manera que se han conservado letras y melodías en el Pacífico de música litúrgica arcaica de los primeros misioneros franciscanos del siglo XVIII, además de mucha poesía oral. La forma entonadora-respondedora, entonces, valoriza la memorización de letras y de las cantaoras respetadas que las saben, permite una musicalidad colectiva inclusive cuando las piezas

musicales no son completamente sabidas por la colectividad, y sirve para que las respondedoras, especialmente cuando son más jóvenes, aprendan no sólo letras sino también los parámetros aceptables de la improvisación melódica y letrística en las jugas.²¹

Sonoridad humana frente a la naturaleza y la muerte

Hemos visto que el concepto del ser humano en el pensamiento negropacífico se basa en su cualidad fundamentalmente binaria entre la naturaleza con que comparte la fuerza de su espíritu y la divinidad que sanciona su alma, así como el mundo de los humanos existe entre la naturaleza y la divinidad. No sorprende que la práctica, tan específicamente humana, de tocar música tenga un papel liminal, que postula lo humano-natural frente a lo divino y lo humano-civilizado frente a la naturaleza.

Como explica Anne-Marie Losonczy, la función del rito del chigualo no es solamente la de despachar el pequeño muerto-angelito (estado brindado por su condición de no tener una alma bien desarrollada) al cielo para pedir misericordia para sus parientes y padrinos. El acto de pasar su cadáver de mano en mano entre los participantes en el rito –al son de los bundes y los juegos lúdicos musicalizados– también sirve para fortalecer a los presentes por medio de cierta asimilación de la energía y fecundidad del espíritu y la fuerza vital que ya sobran en el niño muerto (Losonczy, 2006 [1997], pp. 218-219). “Más de una muchachita,”

²¹ No hay espacio para mostrar cómo la pedagogía va también dentro del estructura de los instrumentos, en el sentido que cada parte tiene algunos puntos en común con los ritmos de los demás (por ejemplo, bordón-bombo golpeador y cununo-arrullador-guasá), permitiendo que el joven músico pueda aprender mirando y escuchando a otros intérpretes.

me han dicho algunos en el litoral, “sale al otro día después de un chigualo con barriga.” Pero esa concentración de energía vital puede atraer a seres malignos como la tunda desde la selva al chigualo, que amenaza robar los niños congregados adentro. Para protegerlos, el bombo produce un sonido que llena una circunferencia espacial que irradia de la casa del chigualo, que funciona para ahuyentar a esos seres malignos. Esta función muestra la fundamental liminalidad de los seres humanos en su equilibrio entre la naturaleza y la divinidad, el espíritu y el alma: es ese mismo sonido del bombo que, en un chigualo, ayuda a concentrar la energía vital-espiritual en los cantos y juegos de fecundidad, pero por ser un sonido humano, funciona también para contrarrestar los excesos de fuerza vital-natural que se manifiestan en forma de la tunda y los otros monstruos afines.

La exclusión de los tambores en los velorios de los adultos es notable. En lugar de los tambores, cuyos sonidos implican la acumulación de “calor” y la fuerza vital-natural que constituye el espíritu humano, se oyen solamente las voces de las mujeres cantaoras. Eso tiene que ver con las funciones del velorio tradicional, muy diferentes a las del chigualo. En lugar del deliberado contagio de fuerza vital que promueve el chigualo, el velorio para adultos se trata de una profilaxis ritual para evitar las nocivas emanaciones de los muertos – el mal aire y el hielo de muerto. Aunque la fuerza vital o espíritu del muerto queda extinguido una vez que muera, existe el riesgo que su alma-personalidad, sedienta de vida y aún no dispuesta a desarticularse del mundo, se quede rodando en la tierra. Por eso, no se oyen los tambores, acumuladores de espíritu, calor y fuerza vital, sino las voces. El canto del alabao funciona para abrir los corredores al otro mundo para que el alma del muerto salga.

Se concibe la muerte en términos bastante sombríos, como una inconciencia gris donde la identidad se fragmenta hasta perder coherencia (Losonczy, 2006 [1997]). Los ritos del velorio pretenden aliviar el sufrimiento del alma, ayudando al proceso de fragmentación de modo que el alma ya no sienta el amargo sufrimiento de su separación del mundo. El sufrimiento del alma, mientras lentamente es arrancada de la vida que aún desea tener, se expresa en los alabaos, los cuales ruegan a las figuras mediadoras de los santos, Cristo y la Virgen que ayuden este proceso de separación del alma, y a Dios que le tenga misericordia al alma cuando es presentado para el juicio. También ilustran la situación de los vivos en el momento de enfrentarse con su propia muerte en el futuro y del alma del muerto aún presente, una situación caracterizada por la “angustia, tristeza, rebeldía y resignación de la conciencia humana que, separada de su carne pero en lucidez completa, contempla su vida y su propia muerte” (2006, p. 223). En este proceso, es la voz humana específicamente la calificada para estos fines, primero por su única capacidad para el lenguaje –estampa de la humanidad y del alma acumulada por la experiencia– y segundo por su uso del aliento. Así que al cantar los alabaos, el alma del difunto se aloja dentro del cuerpo de la cantaora para montar las cantadas exhalaciones de aliento que la llevan al lugar de los muertos.

[L]os cantos funerarios constituyen la misma palabra del alma del muerto, hablado por la voz del vivo. Cantar un alabado significa que ese espíritu, en el eje de dos mundos, debe tomarse en el interior del cantador, ahí donde la misma [alma] deja su marca en la memoria y el lenguaje. (Losonczy 2006, p. 223).

Si es la capacidad del habla, articulada en el canto, la que caracteriza la cualidad de lo humano frente a la muerte, es su ausencia la que marca la naturaleza. La figura del matachín y sus afines (el cucuruco tumaqueño, el manecillo yurumangireño, los niños cholitos de Guapi y, en forma femenina, las cholitas, el *Ánima Sola* y *La Muda* de San José

de Timbiquí) representan esta naturaleza. Se trata de personajes traviesos y a veces violentos que salen en ocasiones festivas (el Día de los Inocentes, la Epifanía o la Semana Santa, dependiendo del lugar), disfrazados con máscaras diabólicas y coronados con hojas y guirnaldas, pidiendo monedas con la amenaza de actos que van desde el fastidio hasta los más furiosos latigazos. Estas figuras representan personajes malignos de los relatos bíblicos (romanos, judíos). Pero más allá de su especificidad para las fiestas católicas, representan un mundo donde la divinidad se ausenta (temporalmente) para cederle paso al triunfo de la cruda y bárbara naturaleza. Los manecillos de la Semana Santa yurumanguireña, por ejemplo, salen con la muerte de Cristo el Viernes Santo, asaltando al pueblo con látigos y extinguiendo las velas de los niños hasta ser vencidos con la resurrección del día de la Pascua cuando una procesión religiosa con los santos de la iglesia pasa literalmente por encima de sus cuerpos prostrados (Birenbaum Quintero, 2009). Todas estas figuras comparten una iconografía de salvajismo natural: atuendos vegetales que incorporan hojas, guirnaldas y flores; la violación de las normas de comportamiento e inclusive la puesta en escena de violencia ritual; gesticulaciones raras y formas estafalarias de corporeidad; y la suspensión de la más humana de las cualidades, el habla, a favor de aullidos y balbuceos inarticulados. Muchas de esas figuras cantan, siempre con acompañamiento de los tambores, pero si estos cantos contienen letras, son cantados tan repetidamente (todo el tiempo sin cesar desde la tarde del Viernes Santo hasta el mediodía del Pascua en el Yurumanguí) que su significado lingüístico – si lo tienen – efectivamente pasa al segundo plano a favor de su mera sonoridad. De todas maneras, no siempre tienen sentido semántico literal; el canto de los manecillos del Yurumanguí contiene sílabas sin sentido como “matachín de belubelube” y mencionan “un tirime de angallado.” El canto de los niños

“cholitos” de Guapi explica su incoherencia y salvajismo por ser indígenas: “Todas las mañanas salimos a bailar / Somos los cholitos de Chanzarará.” Es decir, la combinación del sonido “caliente” de los tambores y los cantos incomprensibles y/o hechos incomprensibles por la incesante repetición hace de estos cantos una manera de representar una naturaleza llena de fuerza vital pero carente de las características fundamentales (o al menos, normativas) humanas –el orden, el comportamiento social y especialmente el habla.

El sonido del calor humano y la mediación de lo divino

Adónde vas pastora?

Vamos pa' Belén

Dile a María

Que yo voy también

Lleven los pañales

Y agua de beber

Dígale a María

Que yo voy también

Esta juga se canta durante las fiestas decembrinas en Santa Bárbara, sobre el Río Timbiquí en la costa caucana, mientras una procesión de músicos, cantaoras y otros residentes marcha hacia el lugar donde van a celebrar el rito llamado arrullo para el Niño Dios. La letra alude al viaje a Belén, que en este caso sería un espacio con tres paredes debajo de

una casa privada, donde se habían colocado un altar y unos bancos para la ceremonia. La procesión por el pueblo es corta, pero es representativa en algún sentido de los viajes que hacen siempre los hombres, mujeres y niños del Pacífico Sur, a punta de canaleta, palanca y lancha motorizada por sus ríos, de un pueblo a otro, quizás para ayudar a un amigo a montar un nuevo techo, al manglar a recoger conchas, o por el mar abierto a ciudades como Buenaventura o Tumaco y de ahí al interior.

Pero aquí, el tema del viaje y el lugar que atraviesa tiene sus significados místicos –la procesión por el pueblo se convierte en un peregrinaje al Belén bíblico y el nacimiento de Dios. Eso se hace explícito cuando la juga termina y, aún caminando, empieza a cantar una señora, antes de ser respondida por los otros músicos y cantaoras:

Señores vengo del cielo

María ¿cómo quedó?

María quedó muy buena

Y saludes le mandó

Aquí, la travesía señalada es hasta más larga, al mismo cielo y de nuevo a la tierra. Sin embargo, esta extraordinaria travesía es representada como algo bastante mundano. En la primera juga se pregunta por cosas cotidianas como en cualquier parto humano. ¿Cómo quedó la madre?, ¿tiene pañales?, ¿agua? (en el Pacífico rural, tiene que ser traída del río). Dile que ya voy. Ella manda saludos. El tono general no es tan diferente al desplazamiento por el río para ayudarle al amigo con su techo.

Pero traerle pañales y agua a la Virgen e intercambiar saludes con ella no es tan prosaico como parece. Son parte de los circuitos por los cuales los bienes y servicios circulan entre los varios nodos de las redes sociales de la zona: las grandes familias matrifocales, los pueblos, los rios que los vinculan. Por esas redes transita una economía de cosas, favores y obligaciones: la trenza del cabello, la ayuda con el cuidado de un niño o un pariente enfermo, la roza o cosecha o minería colectiva. Esos favores y regalos mutuos circulan por los caminos de una economía política local –un pescado va del mar al pueblo del pescador y de ahí a la olla de su prima rio arriba. Mientras el pescado, los panales, los saludos y, de hecho, la música y la coparticipación en ella circulan por la comunidad y sus ceremonias profanas y religiosas, pueden inclusive llegar a ser un modo de incluir a figuras divinas como la Virgen en las redes sociales, con igualmente afectivas relaciones y parecidas expectativas de reciprocidad.

Por lo tanto, las jugas citadas arriba reflejan el poder de las prácticas musicales para mediar el mundo de tal manera que hace posible travesías por el espacio, la mediación social y el acercamiento a lo divino. Un arrullo se hace para pedirle o agradecerle a un santo un favor, para celebrarlo en su día en el calendario católico,²² en fin para reafirmar su importante lugar dentro de las redes sociales (las cuales incluyen tanto a los humanos como a los personajes divinos) de una persona (Losonczy, 2006 [1997]; Price, 1955, p. 178; Whitten, 1994 [1974]).

Apelar a los santos es necesario ya que, en la cosmovisión local, lo puramente divino se

²² Sobre todo cuando son los santos patrones de alguna población, como es la Virgen de Atocha para Barbacoas, o la Virgen del Carmen para Guapi.

entiende como remoto al mundo humano; Dios y su reino son caracterizados por su “alteridad irreductible”, su “concentración insoportable de aliento y de luz... su incorporeidad, inmovilidad, su naturaleza intrínsecamente inmaterial y su invisibilidad radical” (Losonczy, 2006 [1997], p. 174), por no mencionar su asociación con una temperatura fría. Pero Dios tiene sus intermediarios – los santos, que eran seres humanos que ahora residen en el reino divino (Losonczy, 2006 [1997], p. 214). Es precisamente por esta naturaleza doble que los santos pueden incidir en las relaciones entre la esfera humana y la divina (Pavy, 1969; Price, 1955; Whitten 1994 [1974]). Como tal, los humanos que los toman como patronos los pueden llamar para hacer varios favores (Price, 1955; Losonczy, 2006 [1997], p. 214; Whitten 1994 [1974]). Los santos son notoriamente caprichosos, y relacionarse con ellos implica estar constantemente apaciguando, aplacando y sonsacándolos. Por ejemplo, si un santo no le concede favores a su devoto pese a su debido comportamiento (por ejemplo, la periódica participación en los arrullos), la persona puede sacar la imagen del santo a la intemperie, y/o adoptar otro santo, para provocar celos en el primero (Losonczy, 2006 [1997], p. 215; Price, 1955, pp. 176-180).

Una manera de ganar el favor de un santo es con un arrullo, un ritual que sirve para “calentar” el santo (Losonczy, 2006 [1997], pp. 176, 214-216).²³ Esta noción de calor es compleja, pero básicamente caracteriza la naturaleza de los seres humanos a diferencia de la frialdad divina. Como tal, la alegría y jocosidad humanas, el consumo de alcohol y la buena ejecución de los músicos sirven para darle al santo la energía que lo saca de su divina inacción. Así, la generación del calor en un arrullo agrada al santo porque contrarresta el

²³ Losonczy trabajó en el Chocó, cerca a Lloró, pero menciona el arrullo del Pacífico nariñense (2006[1997], p. 215).

frío del cielo (mundo divino), recordándole su humanidad renunciada,²⁴ y trayéndolo temporlamente al mundo de los seres humanos para ayudar a los que le brindan ese calor humano.

Si buena parte de ese calor se genera por el ambiente bullicioso (Price, 1955, p. 196) y el consumo del alcohol, es el acto de tocar el que más genera calor en las manos de los músicos y las gargantas de las cantaoras. El calor se genera cuando se alegran los celebrantes y cuando los músicos tocan con más intensidad, con mucho repique y diálogo musical. El calor generado circula y se acumula entre los varios participantes. Así que el arrullo, y sus asociadas prácticas sonoras en particular, funciona como “un intercambio de energía en circuito cerrado, en el que el hombre parece alimentar la fuerza mágica del santo, una parte de la cual se le transfiere a él” (Losonczy, 2006 [1997], p. 215).

Como hemos visto, es precisamente a través del uso de los tambores, como instrumentos capaces de producir sonoridades bajos y tímbricamente densos, y con los inspirados repiques de los músicos, que se genera esta energía caliente. Pero de igual manera, el uso del golpe llamado “quemado” tiene que ser balanceado con el uso del “apagado,” para que no se produzca un exceso de calor. Como con el exceso que resulta en la apariencia del diablo en un baile profano de marimba, hay situaciones en las cuales un arrullo puede pasarse de “caliente.” Si no se alterna las jugas con los rezos, loas y décimas religiosas, si se empieza a

²⁴ La humanización del santo es manifiesto en las letras de las jugas cantadas en los arrullos, las cuales muestran a los santos en contextos mundanos humanos. Una joga cantada en Guapi y Timbiquí dice:

María lavando, José tendiendo
O, el niño llorando
Que sol que se está haciendo

tocar géneros que no sean las jugas y los bundes religiosos antes de terminar la parte ritual, el arrullo se vuelve un baile profano común y corriente, el espacio se vuelve demasiado humano y el santo se va ofendido. Es muy probable que ese exceso de calor se puede presentar cuando no se toca de la manera debida. Vi en San José de Timbiquí a una señora cantaora que le quitó un tambor a un emocionado jóven que estaba tocando más duro que los demás, diciéndole “Dejá la recocha!” Quizás es por eso mismo que, según el maestro José Antonio Torres “Gualajo,” una diferencia que caracteriza la juga de los siempre profanos temas de marimba es que en la primera se usa más el golpe tapado o apagado que en el segundo. Eso, se supone, es para evitar ese exceso de calor que corre el riesgo de ofender al santo.

Conclusiones

Lo que he pretendido presentar aquí es un mundo mediado y realizado por los humanos a través de las prácticas sonoras. Este mundo es inmanente y densamente poblado por seres humanos y no-humanos, malignos y benignos, naturales y sobrenaturales, ocultos y percibidos. Percibir e incidir sobre figuras como el diablo, los espíritus de la selva y los muertos, por no mencionar los mismos humanos, y manifestar las relaciones entre estos actores, gira en torno a la capacidad que tienen la sonoridad humana y la energía que la produce para permear el espacio tan densamente multi-dimensonal que caracteriza el mundo negropacífico. También hemos visto que las prácticas sonoras tienen vínculos con las prácticas y saberes respectivas de las mujeres y los hombres, con nociones éticas y del papel del individuo dentro de la colectividad, con la normatividad y el control social.

Sugeriría que nada de esto es “reflejado” o “simbolizado” en las prácticas sonoras –una noción, me parece, que supone división facilista entre lo sonoro y lo social. Más bien, las sonoridades literalmente llaman el diablo, calientan los santos y aflojan las cadenas que ligan el alma del muerto al mundo. Las actividades que generan sonidos, los mismos sonidos y sus repercusiones socio-espaciales son tan inseparables como la mano que toca un cununo, el sonido que produce y la resonancia de ese sonido sobre la superficie del río. Para las comunidades negras del Pacífico Sur, entonces, la “música del Pacífico” es solamente el pico del iceberg, la manifestación sonora de una cosmovisión más amplia y fundamental a la experiencia de la vida. Frente a esta integralidad, hay que reconocer la artificialidad de las fronteras entre los campos de experiencia y las formas de saber que estructuran nuestras disciplinas académicas para contemplar un contexto donde la religión, por ejemplo, también abarca la socialidad, el espacio, la ecología, la economía y –como espero haber mostrado en este pequeño esbozo– la sonoridad.

Por lo tanto, en este capítulo he evitado, generalmente, el uso del término “música” para describir las prácticas, saberes y regímenes de percepción sonoros del Pacífico Sur. Es claro que se está frente a un fenómeno que no trae las mismas conotaciones que la música tiene en el Occidente –desde los discursos filosóficos (la autonomía del arte para Kant, la contemplación para Schopenhauer), las ideologías de su consumo (el entretenimiento o la transcendencia, la división entre el trabajo y el ocio), las lógicas de su producción (la composición, la interpretación, las industrias culturales, el profesionalismo y virtuosismo), o las terminologías esotéricas de su análisis o su ejecución desde su fijación gráfica (transcripción, esquemas armónicos). Como hemos visto, la sonoridad negrapacífica a

menudo, si no siempre, se derrama de las porosas fronteras entre música y sonido. Con esta observación, no quiero decir que “la música del Pacífico” no tenga valor como música cuando es enmarcada de esa manera –su aceptación dentro de ese esquema es notable en su reciente boom en espacios urbanos, y los mismos habitantes del Pacífico utilizan el término “música” para nombrarlo– sino para poderlo entender según sus propias lógicas sin imponer nociones exógenas.

Reconocer el complejo acustemológico del Pacífico Sur según sus propias lógicas hace surgir una serie de preguntas para los que pretendemos estudiarlo. Entre ellas hay que preguntar por la coexistencia y simultaneidad entre la acustemología aquí descrita y nociones de “música.” Es muy complejo el hecho de que las mismas sonoridades producidas por las mismas personas pueden tener significados múltiples y hasta contradictorios, como cuando una juga parece en un arrullo rural, en un CD y en la tárima de una fiesta folklórica. ¿Cómo es la interacción entre esos regímenes de significados? Cuando el rito es convertido en ritmo, se posibilita otro mundo de significados capaces de ser movilizados para un sinnúmero de fines: folklorismo nacionalista o regionalista, las políticas culturales anti-violencia o multiculturalistas del Estado y el mercado cultural. Se ve la conversión de la acustemología en música hasta en las políticas culturales del movimiento etnopolítico afrocolombiano en sus luchas para reivindicar la particularidad cultural; esa misma particularidad que queda profundamente cambiada en el acto de movilizarla. Es claro que en todas estas instancias hay elementos del complejo acustemológico local que quedan, otros que retroceden al trasfondo, otros que son agregados desde conceptos occidentales de “música” y otros –bien sea por exceder las

fronteras entre la música y el sonido, por el hecho de ejecutar las prácticas sonoras fuera del espacio del río, por su secularización, por su espectacularización— que desaparecen en esta conversión de prácticas sonoras a música.

Sin embargo, sería exagerado suponer que la acustemología descrita aquí sea eterna o que haya sido siempre aislada. Hay que recordar que el mundo negropacífico nace en las interacciones del siglo XVII entre congos, carabalíes y ararás; negros criollos, esclavos, libres, y cimarrones, indígenas, blancos ricos y pobres; comerciantes, misioneros y otros — por supuesto, sin desconocer las dinámicas del poder y los horrores de la esclavización. De la misma manera, y sin olvidar las acometidas de la modernidad, hay que reconocer que en el siglo XX y el actual, influencias musicales y culturales modernas desde las industrias culturales y las reivindicaciones regionales y étnicas han afectado las prácticas sonoras locales de tal manera que a veces es difícil identificar con precisión lo endógeno y lo exógeno.

Por eso, el punto del presente capítulo no es erigir nuevos cánones de autenticidad para darle más maneras a los puristas de llevar a cabo su melancólica labor de purificación (véase Ochoa, 2006). ¿Habría más pureza, por ejemplo, en un baile de marimba tocado al estilo más tradicional, en una marimba afinada al oído y con una coreografía perfecta en una tarima? ¿O en un chigualo urbano donde se practica todos los ritos de religiosidad y fecundidad tradicionales utilizando la sonoridad de un equipo de sonido tocando reggaetón? Dejo esas cuestiones de autenticidad a los puristas a los cuales interesan; por mi parte más bien quisiera proponer simplemente que entre la multiplicidad de significados de la “música

del Pacífico” está una acustemología compleja que trasciende nuestras estrechas categorías de música. Así que además de las nuevas puestas en escenas, las pedagogías modernas, el “etno-boom” (Arocha, 2005), las movilizaciones de las políticas culturales (estatales o de base, cónicas o sinceras), en los ríos del Pacífico Sur e inclusive en los barrios de algunas ciudades en el interior, se siguen calentando los santos al son de los tambores, despachando los muertos con las voces, modelando comunidad, abriendo y tapando huecos sonoros.

Bibliografía

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

Almario, Óscar (2004). “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.

Arocha, Jaime (2005). “*Etno-boom* y antropología.” Presented XI Congreso Nacional de Antropología en Colombia, Santa Fé de Antioquia.

Beaudry, Nicole (1978). "Toward Transcription and Analysis of Inuit Throat-Games: Macro-Structure." *Ethnomusicology* 22:2 (1978).

Charron, Claude (1978). "Toward Transcription and Analysis of Inuit Throat-Games: Micro-Structure." *Ethnomusicology* 22:2 (1978).

Escobar, Arturo (2004). "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 & Axel Rojas. Cali, Editorial Universidad del Cauca.

Feld, Steven (1996b). "Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea." *Senses of Place*, ed. Steven Feld and Keith H. Basso, Santa Fe, NM: School of American Research Press,.

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

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

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

Look, Anne Marie & Gloria Triana (1983). *El retorno*. Video 25m. Colcultura.

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

Nattiez, Jean-Jacques (1983). “Some Aspects of Inuit Vocal Games.” *Ethnomusicology* 27:3 (1983).

Ochoa Gautier, Ana María (2006). “Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America.” *Social Identities* 12:6 (2006).

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

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

Price, Thomas (1955). *Saints and Spirits: A Study of Differential Acculturation in Colombian Negro Communities*. Ph.D. dissertation, Northwestern University.

Restrepo Uribe, Eduardo (1996a). *Economía y simbolismo en el "Pacífico negro."* Tesis de Maestría, Departamento de Antropología, Universidad de Antioquia,.

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

Ritter, Jonathan Larry. *La Marimba Esmeraldeña: Music and Ethnicity on Ecuador's Northern Coast*. Ph.D. Dissertation, Dept. of Music, University of California Los Angeles (1998).

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

Taussig, Michael (1980). *The Devil and Commodity Fetishism in South America*. Chapel Hill, University of North Carolina Press,.

_____. (2004) *My Cocaine Museum*. Chicago, University of Chicago Press..

Triana, Gloria y Jorge Ruiz, dirs. (1983). *La marimba de los espíritus*. Video 25 minutos. Serie Yuruparí. Colcultura..

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

— (1967a). “Música y relaciones sociales en las tierras bajas del Pacífico: estudio sobre microevolución sociocultural.” *América Indígena*. 27:4.

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

— (1994 [1974]). *Black Frontiersmen: Afro-Hispanic Culture of Ecuador and Colombia*. Prospect Heights, IL: Waveland Press.

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