

ALABAOS Y CONFLICTO ARMADO EN EL CHOCÓ: NOTICIAS DE SUPERVIVENCIA Y REINVENCIÓN.

Andrea Marcela Pinilla Bahamón¹

andreamarcelapinilla@gmail.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.15665/re.v15i3.1096>

RESUMEN

Este artículo es una exploración inicial acerca de los efectos del conflicto armado en los cantos de alabaos, práctica musical y ritual de las comunidades afrodescendientes del Pacífico colombiano. En primer lugar se expone la presencia del conflicto armado en la zona del Alto San Juan, en el departamento del Chocó, como una amenaza latente que pone en riesgo la práctica del canto y su aprendizaje dentro de un contexto ritual tradicional. En segunda instancia se explora su capacidad para reinventarse como música de denuncia, desde un papel liberador y de reconstrucción de la memoria histórica, y en un caso específico, posicionando a sus cantadoras como sujetos políticos en el escenario nacional. En este sentido se evidencia la necesidad de mirar las llamadas músicas tradicionales más que como formas estáticas y homogéneas, desde su carácter dinámico, inscritas en complejos procesos sociales que no solo las moldean sino con los que, en determinados casos, son capaces de entablar diálogos contestatarios.

Palabras claves: *alabaos, conflicto armado, Chocó, afrodescendiente, ritualidad.*

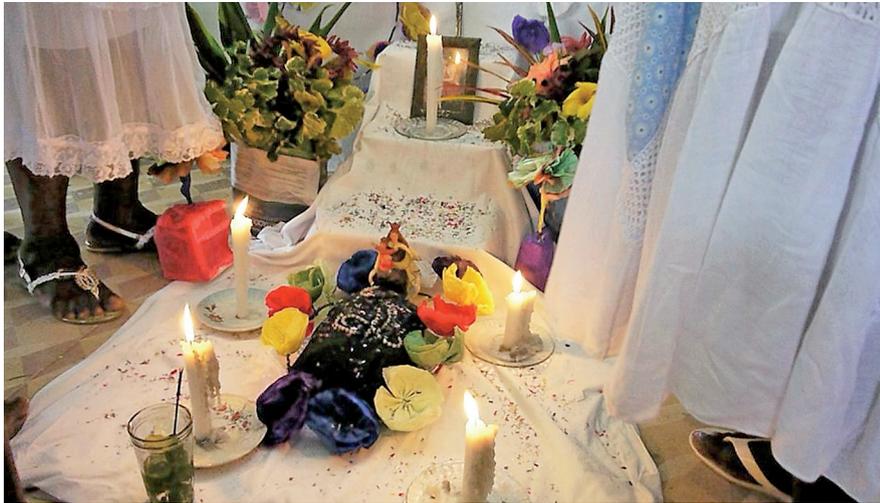
ABSTRACT

This article is an initial approach to the effects of the armed conflict on the alabaos chants, a musical and ritual practice of the afrocolombian communities on the Pacific region of the country. In the first part, the document explains the presence of the armed conflict in the region of the upper basin of the San Juan river (Chocó), as a latent menace that makes risky to learn and practice the chants, on a traditional ritual context. The second part explores the capacity to reinvent itself as a denunciation music, with a role that is emancipatory and that rebuilds historical memory, and in a specific case, positioning the singers as political subjects on a nationwide scenario. Thus, the need to consider the so called traditional musics as forms that are not static or homogeneous, on the contrary, they are dynamic, inscribed on complex social processes that not only mould them but with which, on certain cases, they are capable of holding anti-establishment dialogues.

Key words: *alabaos, armed conflict, Chocó, traditional music, rituality.*

¹ Antropóloga de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Maestría en Antropología Social de la UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina-Brasil.) Investigadora independiente.

Entre la supervivencia y la resistencia: alabaos y conflicto armado en el departamento del Chocó.



Fotografía Marcela Pinilla

La grave vulneración a los derechos territoriales provocados por el conflicto armado, la presencia de la minería mecanizada y la explotación maderera en el departamento del Chocó, se han extendido a las distintas dimensiones que comprende la relación de su pueblo con el territorio. Sin embargo, dentro de los efectos más devastadores para las colectividades, y posiblemente menos tenidos en cuenta, se encuentran los impactos que ha generado la violencia del conflicto armado en el tejido cultural. Este desconocimiento se hace extensivo a cada una de las manifestaciones culturales, entre estas sus músicas. Siguiendo lo planteado por el investigador John Antón Sánchez en 2004, la región Pacífica en pocos años pasó de ser reconocida como ancestral territorio de paz a escenario del conflicto armado nacional, como campo de guerra.

El presente artículo es una exploración acerca de lo que el conflicto armado ha generado en los cantos de alabaos, práctica musical del Pacífico colombiano inscrita en un entramado ritual cimentado en la historia propia afrodescendiente y en una manera particular de relacionarse con la vida y la muerte. De una parte busco exponer cómo la presencia del conflicto armado en el contexto rural del departamento del Chocó, ha sido una amenaza latente para la sostenibilidad de estas prácticas musicales y rituales. En segunda instancia presento otra cara de la moneda, en donde estas prácticas musicales se posicionan como canales no solo para visibilizar las memorias de las víctimas sino incluso reiterando su papel liberador.

Entre el año 2013 y 2014 fui asesora externa para la elaboración del PES² del actual PCI *Gualíes, alabaos y levantamientos de tumba, ritos mortuorios de las comunidades afro del Medio San Juan*. Posteriormente profundicé específicamente en el tema de los alabaos, al haber sido ganadora de una beca del Ministerio de Cultura³.

Las reflexiones aquí expuestas parten de una mirada retrospectiva al proceso de patrimonialización que acompañé entre los años 2013 y 2014, y continúa bajo la luz de un camino

2 Requerimiento establecido por el Ministerio de Cultura en concordancia con los principios de la Convención de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO de 2003 (Ley 1036 de 2006) y del Decreto 2941 de 2009 del Ministerio de Cultura para aplicar al proceso de patrimonialización

3 Agradezco a mis coequiperos en la elaboración del PES, los investigadores locales Héctor Rodríguez Aguilar, Ingrid Rodríguez Cuesta, Aritza Lenis Rodríguez, Fulvia Ruiz, Cruz Neyla Murillo, Cruz Ney Mosquera, Luz Neivy Rentería, Yolanda Mosquera y Florencio Martínez Palacios, integrantes del Equipo PES, con quienes trabajé por más de un año en la investigación y construcción del documento.

Posteriormente la Beca para Contenidos de la Cartografía de Prácticas Musicales del Centro de Documentación Musical, nos fue otorgada al colectivo de investigación *Caleidoscopio Sonoro*, integrado para el 2014 por Juan Carlos Franco, investigador y musicólogo; Oscar Mosquera Ibarquén, habitante de Andagoya quien apoyó durante el trabajo de campo como asistente de investigación, y en el registro sonoro y audiovisual, y por mí en calidad de investigadora principal del proyecto “Alabaos: cantos y ritos mortuorios en el departamento del Chocó”. Parte del material registrado se encuentra ubicado en la Capa de expresiones vocales de la Cartografía de Prácticas Musicales del CDM (Centro de Documentación Musical) de la Biblioteca Nacional, <http://www.bibliotecanacional.gov.co/CDM/vocales/expresiones/directory>

recorrido a la fecha como investigadora en el Chocó desde distintos ángulos. Asumo este texto también a manera de actualización de lo que en el 2014 fue reconocido durante los talleres realizados con integrantes de las comunidades practicantes en el Medio San Juan, como una de las principales amenazas para la supervivencia, transmisión y reproducción de estas expresiones musicales y rituales: la presencia de actores armados y las consecuencias de su accionar, sobresaliendo entre estas el desplazamiento forzado. En palabras de la investigadora Natalia Quiceno este texto busca explorar: “¿Qué hace hacer o que impide hacer a la gente la entrada de la guerra?”(2015:p.3) puntualmente en torno a la práctica musical y ritual de los alabaos.

Inscrita en la perspectiva de una antropología de la música, estas reflexiones toman la música como sistema que integra tanto lo fonológico-gramatical (la “música”) como lo semántico (la “cultura musical”) (Menezes Bastos, 2013). Desde esta línea se busca superar la idea de la “la música *en* la cultura” (Merriam, 1977), proposición que desarticula las dos categorías que abarca, para guiarme por el estudio de la música *como* cultura, que informa sobre otros sistemas de la vida sociocultural (Menezes Bastos, 2013). Así, los alabaos, son tomados como construcciones musicales inscritas en procesos sociales y culturales que engloban y son englobados por otros fenómenos de la sociedad chocona y colombiana⁴.

4 Si bien, estas expresiones musicales se dan en todo el Pacífico colombiano, esta propuesta se enfoca en contextos específicos del departamento del Chocó.

En este texto me centro en lo relativo a la “cultura musical” que ha hecho posible los alabaos en el Chocó. La primera sección del artículo pretende dar una mirada a la definición y al contexto en el que son practicados los alabaos en el Medio San Juan chocono. El objetivo de esta introducción es el de exponer las características generales de estos cantos y el contexto sociocultural en el que se encuentran insertos. Posteriormente me enfoco en la reflexión sobre las implicaciones que para estas prácticas musicales y rituales han tenido las distintas manifestaciones del conflicto armado en el Chocó, tomando casos específicos del departamento.

Los alabaos

“Bueno, un alabao es... son himnos de alabanzas que se le cantan a los muertos, a nuestros seres queridos cuando de este mundo parten a la otra vida, porque se dice que hay dos vidas, ¿no?, la terrenal y la eterna.”

Estefana Asprilla, cantadora de la comunidad de Istmina (46 años).

Los *alabaos* son cantos inscritos en los rituales mortuorios (velorio y levantamientos de tumba) propios del pueblo afro de las comunidades del Pacífico colombiano, los cuales se realizan para acompañar la muerte de una persona adulta de la comunidad. Estos ritos permiten a los difuntos adultos el paso de su alma hacia la eternidad.

Se habla de ritos mortuorios y no de ritos fúnebres, siguiendo a la investigadora chocona Ana Gilma Ayala, cuando argumenta que resulta

más pertinente hablar de “mortuorio” si tenemos en cuenta la actitud que tiene el pueblo afrochocono ante la muerte. Una actitud, que según la autora, no se queda en lo fúnebre, sino que apunta más a un encuentro festivo,

“Aunque un velorio y su novena no dejan de tener matices fúnebres que dan salida a la tristeza, al llanto y al lamento, son ritos mortuorios en los que se va a confrontar directamente a la muerte (alabaos, rosarios y levantamientos de tumba), en medio de un ambiente en el que se comparte familiarmente cosas que alegran la vida” (2011:14)

Musicalmente hablando, los alabaos tienen un formato responsorial, en donde sobresale la voz líder y un coro que responde, sin el acompañamiento de instrumentos. Los cantos tienen una estructura básica de los romances y cantos litúrgicos propios de la iglesia cristiana, sin embargo éstos han sido enriquecidos, recreados y resignificados con elementos propios y recurrentes de las comunidades afrodescendientes⁵. A este respecto, el cantador Marcelino Moreno Mosquera de la comunidad de Opogodó daba su explicación.

5 Para ampliar la información al respecto se puede consultar a Gilroy, Paul. *O Atlántico negro*. Rio de Janeiro: UCAM (Universidade Candido Mendes. Centro de Estudos Afro-Asiáticos), Editora 34, 2001. Lejos de valorar el componente multicultural de estos cantos como elementos que invaliden su valor constitutivo para las poblaciones afrodescendientes en las Américas, nos guiamos por lo que plantea Gilroy cuando afirma que dichos intercambios culturales posibilitaron a las poblaciones negras durante la diáspora africana formar una cultura que no puede ser identificada exclusivamente como africana, americana, sino siendo todas ellas al mismo tiempo.

“Los alabaos salieron digamos... digamos de los negros. O sea que el canto que hicimos... porque los españoles luchaban mucho a los esclavos, el canto viene por el llanto de los esclavos. Que un esclavo, le decía el patrón, y le daban un latigazo y pegaba un grito: Ayyyy!, Ya esa era una voz, y a eso de los españoles le fueron componiendo y le fueron componiendo, hasta que nuestros ancestros, los mayores, compusieron esto”.⁶

Concretamente frente a los ritos en los que se enmarcan estos cantos, “(...) fueron un escenario privilegiado para esconder, de esclavistas e inquisidores, formas de adorar a deidades, fórmulas de invocación, estéticas del encuentro; como medio de camuflaje podía emplearse el canto y la danza, la talla de figuras o la ornamentación mediante telas y plantas” (Arocha, J., Botero, J., Camargo, A., González, S. y Lleras, C., 2008:24).

Lejos de buscar unas huellas de africanía, el punto a resaltar aquí es la frecuencia con que los cantadores y cantadoras de alabaos del Medio San Juan hacían referencia a África y a la esclavitud como parte de lo que se podrían considerar los orígenes de los cantos. En este sentido mi reflexión apunta a la cuestión señalada por Peter Wade (2003) cuando menciona que la referencia a ciertos procesos culturales reconocidos como “afro” están relacionados con la representaciones de África y de “negritud” que se hacen hoy en día, tanto en un

6 Entrevista a Marcelino Moreno Mosquera cantador del grupo de alabaos de Opogodó, realizada el 16 de agosto de 2014 por Marcela Pinilla

contexto global como en un contexto local. En ese sentido hay un interés por parte de cantadoras y cantadores por acercarse a las representaciones de lo “africano”. Un ejemplo de esto es la explicación dada por la cantaora Rubi Enith Moreno Caicedo, hija del reconocido cantador José Noelio Rivas de la comunidad de Bebedó, quien hacía explícita la idea de que los alabaos fueron creados en territorio americano pero por personas esclavizadas venidas de África,

“Los alabaos salieron del África, de allá salieron los alabaos, los cantos los trajo una señora que se llamaba María Concepción Rengifo. Ella lo canto por amor tristeza y condolencia, el esposo de ella era esclavo y lo mataron de tantos azotes y eso..., pero ella pidió que le dieran cristiana sepultura al esposo, entonces ella los trasladó al Cauca, allá le dio cristiana sepultura. Y ahí cantó el primer alabao, que de aquí se fundaron, por eso los alabaos vienen de la esclavitud, de aquí se fundaron los alabaos si no hubiese habido esclavitud no habrían alabaos. Y la señora era del África, o sea los alabaos vienen del África”⁷.

La historiadora afroamericanista Adriana Maya expone como entre 1580 y 1810, los africanos que llegaron al Nuevo Reino de Granada, venían en su mayoría de África occidental, centro-occidental y central. Según menciona Maya (2005), hasta el año de 1600 desembarcaron los grupos étnicos

7 Entrevista a Rubi Enith Moreno Caicedo cantadora del grupo de alabaos de Bebedó, realizada el 16 de agosto de 2014 por Marcela Pinilla.

mandingas, yolofofos, biáfaras, zapas y branes, para posteriormente identificar la llegada de gente del Antiguo Reino del Kongo y de África centro-occidental.

“A todas estas personas las unía la idea de que lo sagrado era el eje que articulaba el mundo de los vivos y sus prácticas cotidianas, con el mundo de los espíritus. Estos, a su vez, y por propia voluntad podían interactuar con los seres del mundo terrenal. Esta creencia está basada en un valor moral fundamental, según el cual, *La Palabra* reviste un carácter sagrado ligado a su origen divino y a las fuerzas ocultas que contiene, por lo cual, es considerada el gran agente activo de la magia. En este orden de relaciones, el culto a los antepasados o a los muertos era el escenario privilegiado para adquirir los fundamentos del ser individual, religioso, social y político.” (Maya, 2005)

Bajo esta perspectiva, entre los posibles aportes hechos por parte de las comunidades afrodescendientes en tierras americanas a los cantos de alabanzas traídos por los españoles, se encuentra el adjudicarle un poder a la palabra para comunicarse con un más allá donde se encuentran los ancestros, generando efectos que repercuten tanto en los que se van como en los que se quedan.

En su investigación, Córdoba identifica el alabao como una adaptación músico-literaria en la cual contribuyeron en gran medida tanto los romances juglarescos y la musicalidad gregoriana de la España Medieval como el aporte polifónico de

los “*griots*”⁸ africanos (1998). Según este autor, los alabaos son resultado de un proceso de sincretismo musical llevado a cabo por las primeras generaciones de esclavos llegados a Pacífico colombiano en el siglo XVI. Dicho sincretismo se habría dado a partir del encuentro entre los cantos de alabanza y las salves, propios de la religión católica traídos por los españoles, y los cantos fúnebres y demás expresiones artísticas de ascendencia bantú (Ibíd.).

La antropóloga Ana María Arango los describe como “cantos pausados y profundos a capela” (2014:154). Citando al investigador chocono Leonidas Valencia, Arango señala la definición del alabao: “un canto fuerte de un carácter religioso, que alaba a Dios padre eterno, Jesucristo como hijo de Dios, a la Virgen María por ser la madre de Jesucristo, a todos los santos. El alabao tiene enseñanzas religiosas y misterios, además la temática puede estar enfocada a temas cotidianos como alabao a la tierra, al conjunto, a una masacre, una creciente, subienda del pescado, etc.” (Valencia en Arango 2014:155).

Espacios tradicionales de práctica

“Los alabaos son unas alabanzas que uno le hace a mi Dios tanto como al difunto, son alabanzas que uno siente

8 En África, las culturas se encuentran atravesadas y definidas en gran medida por la tradición oral. Dentro de este sistema los griots son personas equiparables a bibliotecas ambulantes y se sitúan como los poseedores del conocimiento, dueños de la palabra. Para ampliar esta información se puede consultar a Friedemann, Nina S de., “De la tradición oral a la etnoliteratura” En Revista América Negra, No.13, 1997

y va a desahogar en esos momentos usted ayuda a desahogar al doliente que tenga a su muerto usted llega y si cantó una Salve o un Santo Dios, la persona se desahoga llorando y usted ve que ese anhelo, porque para eso son los alabaos son sentimientos... que le traen a uno recuerdos de la persona.” *Wilmer Ramírez Palacios, Cértegui.*

Como se mencionó, los ritos en su integralidad se basan en la idea del *más allá* como parte de la vida misma, de esta forma para las comunidades afro en el Chocó, los efectos de estos cantos no solo son para los vivos, quienes lo realizan, sino para las almas de los ancestros, quienes se van. El velorio y el levantamiento de tumba, los dos ritos principales en los que se cantan alabaos, se llevan a cabo cuando muere un adulto de la comunidad. El primero es realizado el día en que murió la persona, en horas de la noche. El levantamiento de tumba se efectúa el último día de la novena y marca la despedida definitiva al alma del muerto.

Estos ritos y los cantos, como su principal eje, tienen entre sus objetivos aliviar y ayudar en el manejo del dolor relacionado a la muerte de un ser querido, a partir de unas acciones de solidaridad específicas que a su vez permiten a las colectividades reafirmar vínculos de distinta índole como familiares, de amistad, compadrazgo e interétnicos entre los integrantes de las comunidades practicantes (Arocha & otros, 2008). Así lo recalca la cantadora Fulvia Ruíz, integrante del Grupo de Alabaos del Medio San Juan.

“Los alabaos son cantos que se le



Armando el altar para el Levantamiento de tumba.
Fotografía Marcela Pinilla

cantan al difunto, cantos sentimentales, que lleva el difunto, que uno en un acompañamiento es como un... como una elevación a Dios por medio de los cantos, es una elevación a Dios, uno se eleva y ayuda a sentir el dolor a los... a la familia.

Aquí en nuestro medio a nosotros nos gusta mucho el alabao, porque cuando no se canta la gente no acompaña a los velorios, se queda sin nada (...) usted llega a un velorio que no estén cantando y a las 9, 10 ya no hay nadie, solo los dueños del velorio, los familiares del muerto. Pero si hay canto, la gente que le gusta su cantar, la gente se amanece, pueda que usted no

esté cantando pero usted oye un canto y se queda: “Caramba, esa gente cantan bien! voy a quedarme ahí a oír”. O si no se ponen a hacer otra cosa, en los velorios no solamente se canta, el que no hace una cosa juega parqués, juega naípe, echan chistes los que están afuera acompañando y todas esas personas no están cantando pero están acompañando. Entonces todo eso es importante pero el canto es el que más entretiene a las personas”⁹.

Durante la noche, bien sea del velorio o del levantamiento de tumba, sumado a los cantos se realizan de forma simultánea otras actividades como: departir alrededor de juegos de mesa, contar chistes, ofrecer comidas y bebidas, relatar historias o simplemente conversar. Quienes no pueden entrar a la sala donde se encuentra la tumba –debido a la falta de espacio- acompañan rezando el rosario desde afuera.

Distintas opiniones de sabedores de estas comunidades, como se mencionó anteriormente, así como varios estudios¹⁰ al respecto, apuntan a que dichos ritos son resultado de la diáspora africana¹¹ en el territorio americano, como parte de todo un sistema espiritual y religioso erigido por las comunidades afrodescendientes.

9 Entrevista a Fulvia Ruíz cantadora del grupo de alabaos del Medio San Juan, Andagoya, realizada el 17 de agosto de 2014 por Marcela Pinilla

10 Arocha, 2008, 1999, 2002; Cuesta, 1998; Friedemann, 1989; Jaramillo, 2003; Lozano, 1987; Maya, 1996; Serrano, 2000; Velásquez, 1961, entre otros.

11 Entendiendo por diáspora africana la dispersión de la cultura afro por el mundo, a partir del desplazamiento forzoso que implicó la trata de personas esclavizadas venidas de África.



Altar de levantamiento de tumba. Fotografía Marcela Pinilla

La envergadura de las religiones en las culturas afroamericanas¹² es expuesta por Dos Santos & Dos Santos (1987) cuando habla acerca de la función que sus sistemas de valores propios han jugado para la conservación de una “comunalidad negra”. El autor argumenta que las diversas expresiones religiosas con que los negros afroamericanos se han encontrado a lo largo de su historia, y su consecuente adaptación y recreación, aportándoles elementos de origen africano y construyendo nuevas propuestas creativas, ha determinado que

12 Vale la pena resaltar que dentro de los aportes reconocidos a las comunidades afrodescendientes en América Latina, se encuentran los ritos relacionados con la muerte vinculados a cánticos. A pesar de las similitudes y rasgos en común de estas prácticas es importante señalar que cada uno de estos ritos y cantos presenta sus propias particularidades y deben ser entendidos dentro del contexto social y cultural donde son reproducidos. Para mayor información al respecto se puede consultar el Informe Sistematización del Patrimonio Cultural Inmaterial de Afrodescendientes en América Latina. Dr. Luis Rocca Torres. CRESPIAL. 2012



Decorando el altar. Fotografía Marcela Pinilla

la religión haya sido –y sea– “el factor que permitió el reagrupamiento institucional de los africanos traídos por la fuerza a América (Ibíd.)”¹³.

En esta perspectiva se inscribe el canto de los alabaos, en donde la muerte de un integrante de la colectividad es motivo suficiente para movilizar a las personas y a las comunidades en el Chocó con el fin de acompañar. Así lo manifiesta la cantadora Fulvia Ruíz.

“El velorio es una cosa que, cuando se muere una persona, uno siente como si fuera un familiar, aquí en nuestro medio en el San Juan por lo menos, es como si fuera un familiar, se muere una persona y todos los vecinos, todos, la gente de otra parte también, viene a colaborar, se hace el café, el otro trae el agua, el otro reparte cigarrillos, y los familiares no se ocupan de nada de esas cosas, todos vienen a colaborar. Todos sentimos como si fuéramos una sola familia en esos momentos de dolor”¹⁴

Cada quien está interesado en participar y apoyar de alguna manera y desde donde pueda hacerlo. Esta participación va del canto, a la decoración del lugar, el aporte económico, el ofrecimiento del espacio, el préstamo de elementos fundamentales para el ritual y la preparación de la comida, entre muchas otras actividades.

La investigadora Ana Gilma Ayala

13 Dos Santos & Dos Santos (1987) en José Fernando Serrano, 2000. “«Hemo de morí cantando, porque llorando nací», ritos fúnebres como forma de cimarronaje”

14 Entrevista a Fulvia Ruíz cantadora del grupo de alabaos del Medio San Juan, Andagoya, realizada el 17 de agosto de 2014 por Marcela Pinilla

sostiene que los rezos y cantos de estos ritos mortuorios son vistos como manifestaciones a partir de las cuales se generan alianzas entre difuntos y vivos para continuar en contacto y ganar prebendas de esta relación, desde un significado profundamente espiritual de reconocer el poder de los ancestros¹⁵.

Para las personas que están acompañando el velorio y el levantamiento de tumba, estos cantos suelen ser muy dolorosos y sentimentales, por eso se considera que su realización hace parte de una actitud de resistencia frente a la muerte y al dolor, entendiendo aquí la idea de resistencia como estrategia que pretende hacer soportable y disminuir el efecto de la pérdida.

15 Ponencia “El papel de los ritos mortuorios en el tejido social de las comunidades afrochocoanas” a cargo de Ana Gilma Ayala en el III Encuentro de Espiritualidad Afrodescendiente, organizado por la FUCLA (Fundación Universitaria Claretiana) y el Ministerio de Cultura. Quibdó, 18 de septiembre de 2013

Dependiendo de cada comunidad se establece un orden o repertorio de alabaos de acuerdo a cada momento del velorio. En otras comunidades no existe un orden determinado y este es marcado por quienes van entonando. Los alabaos que se “pongan” durante el velorio también varían según el mensaje que se quiera dar, la edad del difunto y la causa de la muerte.

El levantamiento de tumba se realiza el último día de la novena. En el transcurso de los nueve días se viene dando un acompañamiento al alma del difunto y una preparación para lo que será la despedida final. La novena es organizada y dirigida por los familiares del difunto y a ella asisten los allegados o miembros de la comunidad que quieran acompañar. Generalmente en las zonas rurales, esta se realiza en el mismo espacio donde se hizo días atrás el velorio. Manteniendo el fondo central de la tumba, al espacio se añaden velas, floreros y se adecúa con sillas para que los asistentes puedan acompañar en el rezo del rosario.



Recogiendo el altar en una puesta en escena del Levantamiento de tumba. Fotografía Marcela Pinilla

Para Ortiz (2007) los alabaos de la última noche son una despedida para el espíritu que, hasta ese momento, ha estado presente en el novenario. Esta es la razón por la que dicha ceremonia tenga una especial solemnidad y emotividad, pues es aquí cuando se da el último adiós al ser querido. Debido a la trascendencia que tiene para el alma del difunto esta partida y a la intensidad de las emociones que se despiertan entre los familiares y allegados, es muy importante que la comunidad acompañe tanto al difunto como a la familia para que esta separación sea menos dolorosa, activando los lazos familiares y comunitarios tradicionales.

A pesar de que estos cantos se hacen con ocasión de una muerte, en el Medio San Juan me refirieron el canto de alabaos en las fechas de alumbrados, ahora llamadas “serenatas”; actividades que se realizan como acciones de gracia y adoraciones para agradecer los favores recibidos a la Virgen o al santo de devoción de cada persona. Ejemplos de las razones por las que se agradece en este tipo de eventos son una buena siembra, un hijo que se graduó, o una mejoría en cuestiones de salud. En estas ocasiones se hacen rezos y cantan gualíes (arrullos y romances) y alabaos.

En años recientes el canto de alabaos se viene realizando en nuevos escenarios como encuentros culturales, artísticos y en espacios escolares, sacándolos de su contexto tradicional de práctica y extrayendo los elementos rituales que los han acompañado. Uno de los mayores desafíos frente a estos nuevos espacios está relacionado con la espectacularización y la remuneración económica (pagos por presentación) que

la acompañan, generando riesgos para la protección de los valores esenciales de unidad, solidaridad y espiritualidad en los que han estado fundamentados.

Apuntes en torno a las afectaciones del conflicto armado en la práctica de los alabaos en el contexto del Alto San Juan.

Si bien en el Artículo 8 del Decreto Ley. No.4635 de 2011 por el cual se dictan medidas de asistencia, atención, reparación integral y de restitución de tierras a las víctimas pertenecientes a comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras, se reconoce el daño a la integridad cultural de las comunidades a causa del conflicto armado, actualmente existe en el país una tarea titánica por identificar y explorar a cabalidad los impactos que ha tenido la guerra en la cultura, los cuales en la mayoría de los casos han conllevado a la pérdida de su pensamiento y al debilitamiento de conocimientos, saberes, prácticas y valores ancestrales.

La música vista desde la perspectiva de una antropología de la música exige tener en cuenta los contextos socioculturales donde se encuentran inmersas las prácticas musicales. Más allá de tratarse de un asunto de retórica, esta perspectiva invita a que las manifestaciones musicales sean tomadas como cultura misma, y propone que para el entendimiento y comprensión de una expresión musical es necesario ver quiénes, cómo, dónde y por qué la practican. Según Ruth Finnegan, uno de los grandes progresos de los estudios sobre música que surge a partir de la década del ochenta del siglo XX,

influenciado de manera directa por los cambios vividos para esta misma época en la disciplina antropológica, es el de evitar ver los fenómenos musicales como epifenómenos de la estructura social con el fin de no caer en reduccionismos simplistas, comenzando a concentrarse no tanto en las obras musicales, ni en sus exponentes individuales, sino en los procesos activos, es decir en las prácticas y convenciones a través de las cuales las personas producen y experimentan colectivamente la música (Finnegan,1999).

En este orden de ideas, la aproximación a múltiples manifestaciones musicales del país reclama ser vista a la luz de lo que ha sido su supervivencia, adaptación, resistencia o debilitamiento a causa de la guerra y, por supuesto, como dispositivos que tienen significativos aportes—explícita o implícitamente- en la reconstrucción de la memoria de lo que ha sido la guerra en el país.

Desde este marco de reflexión, la práctica de los ritos alrededor de la muerte y en específico el canto de alabaos en algunas zonas del departamento del Chocó, viene siendo impactada debido al control y disputa territorial de los grupos armados legales e ilegales. Así lo determinaba Sánchez en su texto, guiándose por los análisis que los Foros *Solidaridad Chocó* hacían a principios del milenio, en donde se establecía que sumado a los múltiples efectos de la guerra en el territorio chocono se sumaba el hecho de que en muchas ocasiones los victimarios no permitían el entierro de los muertos, vulnerando no solo los derechos de los individuos, familiares y allegados a estos, sino en términos generales violando

los derechos culturales y religiosos de las comunidades afrocolombianas (2004).

Para el año 2014, los cantadores y cantadoras del Medio San Juan reconocían entre las amenazas y riesgos para los *Gualíes, alabaos y levantamientos de tumba*, la presencia de grupos armados y los desplazamientos provocados por su accionar. Varios cantadores mencionaban que las condiciones impuestas por los actores armados impactaban directamente la práctica de estas manifestaciones, puntualmente en lo relacionado a los toques de queda implantados, afectando el desarrollo de los ritos. Igualmente se reconocía que el abandono del territorio por integrantes de las comunidades, motivado principalmente por el desplazamiento a causa del conflicto armado, dificultaba la transmisión y reproducción de conocimientos invaluable en torno a estas manifestaciones musicales y rituales. Lo anterior teniendo en cuenta que algunas de estas personas eran sabedores que no regresaban a sus territorios después de los desplazamientos.

En el 2015, como parte de una investigación para la Unidad de Restitución de Tierras en el Alto San Juan, varias personas me hicieron saber que el velorio y el levantamiento de tumba o última noche del novenario, se encontraban entre las prácticas tradicionales más perjudicadas por la presencia del conflicto armado en el territorio. Habitantes del Alto San Juan me relataron que el acompañamiento al alma del muerto, a los familiares y allegados, para dar inicio a los ritos mortuorios tradicionales, había cambiado de manera significativa en los últimos

veinte años, lo cual estaba relacionado de manera directa con la llegada de actores armados a la zona.

Si bien, testimonios de las comunidades del Alto San Juan referencian el tránsito de integrantes del M-19 por el territorio a principios de la década del ochenta, según fuentes documentales el conflicto armado aparece en la zona a finales de 1988 con la entrada de la guerrilla de las FARC y el ELN, desde Santa Cecilia, Risaralda (Copete P.,2013). Los principales grupos armados que han hecho presencia en esta zona del departamento son el ELN (Ejército de Liberación Nacional), el ERG (Ejército Revolucionario Guevarista) y las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionaria de Colombia), las AUC (Autodefensas Unidas de Colombia) y sus reductos posteriormente a la desmovilización de este grupo. Pese a tener la claridad de que la relación con cada uno de los grupos armados presentes en los territorios se construye de manera diferenciada dependiendo en gran medida de la posición que históricamente las comunidades han tenido en el conflicto, para el presente caso se hablará de unos efectos a grandes rasgos, considerando que el detalle de estas particularidades implica una investigación que excede los alcances de este texto.

Aunque la dinámica del conflicto armado en el Alto San Juan se ha transformado a lo largo del tiempo, presentando periodos de agudización asociados a la disputa por el control del territorio, integrantes de las comunidades asocian el incremento de la guerra con la llegada del “progreso” referenciados por la pavimentación de la vía Tadó-Pereira, la entrada de la minería

ilegal y el incremento del accionar de los grupos armados.

La presencia de los grupos armados y la ocurrencia de distintos hechos de violencia en el Alto San Juan redundan en que varias de las comunidades se ubican sobre la vía carretable que comunica al departamento del Chocó con Risaralda, razón que se configura como el principal motivo de disputa entre los actores armados. Igualmente, esta zona se constituye como sitio estratégico de comunicación entre el departamento del Chocó, el Eje Cafetero, el centro del país, la región Central del departamento y la costa Pacífica. Sumado a lo anterior, la zona se encuentra ubicada en el eje de la vía terrestre al mar, uno de las grandes obras que se levantan en la región. Así, distintos hechos de violencia como la circulación permanente de actores armados, homicidios, combates, enfrentamientos, retenes ilegales, amenazas, ataques indiscriminados contra la población civil, paros armados, tomas, saqueos, ocupación de bienes civiles, restricción de movilidad, entre otros, ha perjudicado la libre circulación de sus habitantes por el territorio, lo cual ha incidido directamente en la práctica de estos ritos mortuorios basados en la solidaridad colectiva¹⁶.

16 Frente a este punto, el antropólogo John Antón Sánchez identifica para principios del milenio cómo los impactos de la guerra en la región Pacífica, además de deteriorar la dinámica colectiva de solidaridad y sociabilidad de los grupos afrocolombianos, extiende sus efectos al movimiento étnico a partir del señalamiento de los procesos organizativos de los consejos comunitarios y la deslegitimación de su autoridad ante el poder de las armas (2004).

Sumado a lo anterior, la minería mecanizada caracterizada por la utilización de maquinaria pesada como retroexcavadoras y dragas para acceder al material presente en playas y laderas cercanas a ríos o quebradas (IIAP, 2012), llega al territorio a finales de la década de los ochentas, través de las carreteras o tramos de vías en proyecto de pavimentación, como son la vía Chocó - Risaralda y la vía fluvial a través del río San Juan. Con la entrada de la minería mecanizada se introducen nuevos modelos económicos, así como el despojo de los pobladores locales. La aparición de foráneos que tuvieron como principal objetivo la extracción indiscriminada y mecanizada de oro y platino sin importar la relación que tenían sus habitantes con el territorio llevó, además de la maquinaria, nuevas formas de relación social rompiendo el tejido social y cultural de las comunidades. La minería artesanal realizada por los habitantes del territorio fue relegada por los mineros con retroexcavadoras, quienes se convirtieron en los “dueños” de los entables. Ante la creciente negativa de los habitantes de arrendar sus predios para la explotación minera, tras reconocer el daño que producían las máquinas, algunos mineros foráneos instauraron el sicariato como forma de presión para lograr que les arrendaran.

Igualmente los dividendos que produce la explotación mecanizada del oro ha sido un elemento más de interés para los grupos armados. La mayoría de las minas han estado ‘vacunadas’ por grupos armados ilegales, que terminan acaparando la ganancia o cometiendo crímenes contra las personas que se

niegan a pagar esas extorsiones. (Herrera, 2014, en: <http://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/la-mineria-ilegal-en-el-choco/14361782>)

Según la Misión de Observación Electoral, el municipio de Tadó presentó hasta principios de la década del noventa una fuerte influencia de la guerrilla del ELN. Desde 1997 la comunidad notifica la entrada de grupos paramilitares, y tanto los enfrentamientos como el incremento de acciones armadas de ambos bandos van en aumento hasta a alcanzar su pico más alto en el 2002 cuando de la comunidad de El Tapón en Tadó salen desplazadas más de 1.101 personas (MOE en: <http://www.manosvisibles.org/documentos3/escuela-de-gobierno-y-paz/historia-de-la-violencia/54-historia-de-la-violencia-choco/file>).

A principios de la década del noventa son referenciados los primeros hechos de violencia específicamente homicidios, relacionados a la presencia de las AUC . En 1997 tiene lugar el primer desplazamiento forzado de los múltiples que se presentarán desde entonces en el territorio a causa del conflicto armado. Desde estos años la dinámica de guerra en la zona ha estado signada por la constante disputa entre las guerrillas del ELN, las FARC, las AUC y los grupos postdesmovilización, procurando el control territorial y arremetiendo contra la población en una diversidad de hechos violentos que van de la persecución a posibles colaboradores del bando contrario; el engrosamiento de sus filas; homicidios selectivos; combates; enfrentamientos; reclutamiento forzado a niñas, niños y jóvenes de las comunidades; acciones

indiscriminadas contra la población civil por parte del Ejército Nacional en el marco de combates contra la guerrilla; tránsito permanente de actores armados; retenes ilegales; amenazas; paros armados; tomas; saqueos; ocupación de bienes civiles; restricción de la movilidad, secuestros; incineración de autobuses y carros; y en años recientes el aumento de los artefactos explosivos y las MAP (Minas Anti Persona), perjudicando la libre circulación de sus habitantes por el territorio, lo cual ha incidido directamente en la práctica de la ritualidad mortuoria propia de estos pueblos.

Tal es el caso mencionado en Playa de Oro donde sus habitantes identificaban que el principal cambio en la práctica de estos ritos y el canto de alabos se da en las dos últimas décadas, y está relacionado al temor de movilizarse por el territorio debido a la presencia de actores armados. Recordando la forma como se practicaban los ritos treinta años atrás, los habitantes de Playa de Oro señalaban que las personas acudían para acompañar a cualquier hora del día y a las diferentes comunidades transitando “a pie” hasta la casa del difunto y regresando al día siguiente para continuar acompañando. Sin embargo, señalaban, actualmente no se puede realizar un acompañamiento de estas características debido a la presencia de MAP (Minas Anti Personas), a la circulación permanente de integrantes de los grupos armados y al temor a verse en medio de combates y enfrentamientos. Desde la agudización del conflicto armado en la zona del Alto San Juan en el año 2000, las personas fueron confinadas al interior de sus comunidades, se dejó de ir “a pie” a las comunidades aledañas y a

determinadas horas del día. Integrantes de Playa de Oro expresaban que en algunas ocasiones el miedo de los familiares y allegados al difunto fue tan intenso, que aunque no dejaban de realizar el velorio, dada la profunda necesidad de ofrecerle su debido acompañamiento, esto se hacía solo entre la familia y encerrados con el cadáver, lo cual rompía con la tradición del velorio en el que se espera, como se mencionó antes, un amplio acompañamiento de la comunidad y su realización a “puertas abiertas”.

Igualmente fue referido en las comunidades de Angostura y El Carmelo, donde se reconocía que actualmente, debido a los hechos de violencia armada, si una persona moría después de las diez de la noche, incluso dentro de la misma comunidad, los pobladores no podían acompañar por temor a encontrarse con integrantes de los grupos armados que circulan por el territorio y ser señalados como miembros del grupo contrario. Por tal motivo así el fallecimiento haya sido en la noche, el acompañamiento en estas comunidades solo se da al día siguiente en los horarios “permitidos”.

La operancia de estas lógicas de guerra fracturan los valores sociales y principios espirituales basados en la unión, la solidaridad y el acompañamiento a seres queridos, vivos y muertos, en los que han estado asentados estos ritos y prácticas musicales durante siglos, conduciendo al aislamiento al interior de las familias.

La propuesta conceptual de “Geografías de terror” del investigador Ulrich Oslender (2008), definida

como lo que él llama la “campaña sistemática de terror” que los distintos actores armados han ejercido sobre las poblaciones y en el territorio, aplica para lo ocurrido en el Alto San Juan, considerando que existe una relación sistemática entre miedo y paisaje en relación con el espacio social rutinario y las prácticas corporeizadas de la vida cotidiana de sus comunidades. Si bien, en el Alto San Juan no se identificó la prohibición explícita de los ritos mortuorios por parte de los actores armados legales e ilegales, el accionar de dichos grupos sienta unos precedentes frente a lo permitido y lo prohibido en el territorio. Así lo transmitía una cantadora, quien explicaba que aunque la mandaban llamar para que cantara durante los velorios y levantamientos de tumba, ella no asistía a ciertas comunidades por miedo a ser víctima de algún hecho de violencia, situación que la frustraba por sentir que no podía “cumplir con su deber”.

En este orden de ideas, más que la desaparición de los ritos en el territorio del Alto San Juan, los impactos del conflicto armado evidencian transformaciones y restricciones en la forma de acompañar: exclusivamente al interior de la comunidad y solo en determinadas franjas del día. Igualmente, el lugar donde se vela al difunto mantiene las puertas cerradas por cuestiones de seguridad.

Entender la magnitud de los impactos que estas restricciones ejercen sobre la pervivencia y reproducción de los alabaos como prácticas musicales y rituales específicas solo es posible

cuando se consideran las formas de enseñanza/aprendizaje en las que estas músicas se han transmitido de generación en generación. Al respecto la cantaora Fulvia Ruíz, de Andagoya, explicaba,

“Los alabaos salen como del corazón, porque es una cosa que uno siente, cantarle a una persona y a pesar que eso no hay que estudiarlo, no hay que ir a ninguna escuela para aprender a cantar alabaos, las personas que aprenden se van a los velorios y oyen cantar un canto y ahí lo aprenden”¹⁷

Si bien, los alabaos se enseñan al interior de la familia o por un mentor de la comunidad, es el acompañamiento a los actos colectivos de las comunidades (velorios, levantamientos de tumba y alumbrados) donde se intercambian e incorporan los saberes en cuanto a su pertinencia cultural y social. Así lo relata Estefana Asprilla, cantadora de Istmina,

“[Aprendí] de mi mamá por supuesto, porque mi mamá... como yo era la primera hija de ella siempre que se iba los alumbrados y a los velorios ella no me dejaba, ella siempre iba conmigo, y como muchachos así... entonces los muchachos paran mucho la oreja, ¿no? y ahí empecé a aprender bastante con mi mamá. (...) Bueno, de los ancestros aprendimos, por ejemplo yo aprendí de mis abuelos y creo que ellos aprendieron de sus padres sus bisabuelos y aprendí de

¹⁷ Entrevista a Fulvia Ruíz cantadora del grupo de alabaos del Medio San Juan, Andagoya, realizada el 17 de agosto de 2014 por Marcela Pinilla

ellos que los alabaos sirven para descansar para ayudar a descansar el alma de los pecados”.¹⁸

En unos casos se puede hablar de que hay un consentimiento de los padres o abuelos, y son ellos mismos quienes les enseñan a sus descendientes, en otros son los mismos cantadores mayores o autoridades en los cantos quienes identifican durante los rituales el potencial de otros cantadores y les hacen la invitación formal para comenzar un proceso de aprendizaje con ellos a manera de legado. El cantador José Marcelino Moreno Mosquera, de la comunidad de Opogodó, relataba su experiencia,

“Yo aprendí a cantar alabaos caminando. Porque yo siempre llegaba a una parte y yo oía los cantos, yo en donde se cantaba, yo, entonces unos cantos bajitos, y cuando ellos subían la voz, pero cuando ellos se callaban yo también me quedaba callado. Y en esa parte, de esa forma ya también fui aprendiendo hasta que culpa de un compadre mío... llámase Miguel Mosquera. Mi compadre Miguel me trajo aquí a Andagoya, él ya falleció, me dijo: “Compadre, yo quiero que usted se quede con la voz mía” Y yo le dije: pues si toca, yo me quedo.”¹⁹

La forma como han sido históricamente

18 Entrevista a Estefana Asprilla cantadora del grupo de alabaos Las Lucianas, de Istmina, por realizada el 15 de agosto de 2014 por Marcela Pinilla.

19 Entrevista a Marcelino Moreno Mosquera cantador del grupo de alabaos de Opogodó, realizada el 16 de agosto de 2014 por Marcela Pinilla

aprendidas estas manifestaciones lleva a pensar en primera instancia en los patrones de aprendizaje característicos de la tradición oral (escucha, observación, imitación y creación). Sin embargo el papel de los códigos corporales en estos cantos lleva a mirarlos desde la categoría analítica de corp-oralidad propuesta por la historiadora Adriana Maya (2005). A partir de su trabajo con registros históricos de la Colonia, en el que explora las prácticas sagradas de los afrodescendientes, Maya identifica que además del diálogo con los antepasados otro elemento común entre las personas esclavizadas llegadas de África a las Américas fue la transmisión de conocimientos mediante expresiones que denomina corp-orales, en las que se incluye la palabra cantada, dicha o recitada, el cuerpo gestual y danzante, entre otros elementos de carácter iconográfico. Según la autora, esta corp-oralidad tenía una doble función: en primer lugar enseñar y en segunda instancia actualizar la memoria histórico-cultural, en el ámbito sagrado de los ritos y ceremonias.

Siguiendo la categoría propuesta por Maya, entre los principales elementos que se transmiten por una tradición corp-oral en el canto de los alabaos se puede identificar la “tonada”, forma como los cantadores llaman a las variaciones interpretativas que se hacen de un mismo canto en cada comunidad. Los sabedores y cantadores mayores en las comunidades del Medio San Juan, explicaban las diferencias entre las *tonadas* o melodías debido a la posición en que son puestas la boca y la lengua, definiendo la forma cómo suena la voz.

De otra parte el aprendizaje no solo hace referencia a la transmisión de unas letras

sino a la construcción de todo un lenguaje corporal mientras se canta: recorrer el lugar, agacharse, subir y bajar los brazos, movimientos alegóricos con las manos representando la escena descrita en las letras, enriqueciendo la interpretación e intensificando la intencionalidad que se le está dando al canto.

Aunque en años recientes el aprendizaje de los alabaos se introdujo en espacios escolares, a partir de un interés de los docentes por la recuperación y el fortalecimiento cultural, principalmente ha sido la transmisión corp-oral de las generaciones mayores a las más jóvenes el medio privilegiado para la transferencia de conocimientos en torno a estas manifestaciones musicales, englobando una integralidad de estos conocimientos relacionados entre sí y conformando un todo de la identidad y espiritualidad afro. Así, los escenarios y características de la tradición corp-oral aseguran el aprendizaje de los significados profundos de estas expresiones musicales.

De esta manera, la imposibilidad de desarrollar los ritos de la manera tradicional y sus prácticas musicales asociadas tiene unas afectaciones culturales profundas relacionadas a la integralidad de los conocimientos que va más allá de aprenderse las letras de los cantos.

Igualmente, es necesario comprender que el impedimento de llevar a cabo los ritos no se refiere exclusivamente a la imposibilidad de realizar unas prácticas musicales sino también a la ruptura de los órdenes cosmológicos propios en los que se encuentran cimentadas estas prácticas. Como se expuso arriba, los ritos mortuorios y las razones del

acompañamiento hasta la madrugada se apoyan en una concepción de la muerte, entendida como una puerta de entrada al otro mundo, lugar donde están presentes los antepasados. Dicha idea reposa en un sistema cosmológico que se fundamenta en la relación existente entre vivos y muertos, la cual no finaliza con el fallecimiento de la persona, sino que simplemente se transforma. Varios son los investigadores que se han interesado por ver esta relación entre vida y muerte en las comunidades afrocolombianas del Chocó y la importancia de sus ritos mortuorios. Serrano (2000), explica cómo la relación con los antepasados es hasta cierto punto la razón de ser de estos ritos y las prácticas musicales en torno a la muerte que tienen las comunidades afro en el departamento del Chocó. En esta misma dirección Arocha & otros (2008) y Ayala (2011) establecen, que los ritos hacen parte de un entramado sociocultural en el que se entrelazan vivos y muertos.

Sin embargo, con la prohibición tácita o explícita por parte de los grupos armados de circular espacial y temporalmente por el territorio, se impide el acompañamiento que consuetudinariamente se da a los familiares y al alma del muerto, desestimando así la trascendencia de las dinámicas culturales y favoreciendo fracturas que ponen en riesgo manifestaciones musicales y rituales cruciales en el entramado sociocultural y espiritual de estas comunidades afrocolombianas.

Así lo señalaban habitantes de la comunidad de Playa de Oro quienes resaltaban la necesidad de recuperar y mantener esta práctica cultural con el

fin de garantizar el bienestar espiritual de las personas que fallecen y de las que continúan vivas.

A pesar de salvaguardarse de ser objeto de hechos victimizantes al evitar al máximo el contacto con los grupos armados legales e ilegales en el territorio, las comunidades del Alto San Juan además de ser víctimas de una violencia directa, son también víctimas de una violencia cultural al no poder llevar a cabo sus prácticas conforme lo requieren, máxime si valoramos que dentro de su sistema cosmológico, en palabras de Serrano, “No llevar a cabo adecuadamente cada paso prescrito —el velorio, la novena, el cumple mes, el cabo de año—, pone en peligro el tránsito adecuado del alma del difunto, exponiéndola a quedar en pena y por ello a que moleste a sus deudos y se convierta en una entidad peligrosa. (...)” (Serrano, 2000 en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/geografia/afro/hemodemo>).

Lo anterior en algunos casos empeora cuando las comunidades están en situación de desplazamiento forzado el cual es visto, en consonancia con lo establecido por AFRODES (2009 en Quiceno, 2015), como una estrategia deliberada contra el pueblo afrocolombiano, considerando que más allá de ser una práctica que vulnera los derechos de las personas de forma individual, inflige un daño étnico al desterrar a las comunidades del territorio y entorpecer el ejercicio autónomo de sus derechos étnico-territoriales. Lo anterior es visible en la práctica ritual mortuoria de estos pueblos, puesto que la forma de llevar a cabo los ritos en situación de desplazamiento debe adaptarse a

los nuevos lugares de residencia, en su mayoría cabeceras urbanas donde las dinámicas sociales son otras y repercuten en el tejido cultural de las colectividades rurales que llegan.

El primer desplazamiento en el Alto San Juan tiene lugar en la comunidad de Playa de Oro para el año de 1997, hecho que se encuentra directamente relacionado a la incursión de las AUC (Autodefensas Unidas de Colombia), presentando el mayor número de desplazamientos masivos en el segundo semestre del 2002, en 19 de sus comunidades: Ibordó, El Tapón, Manungará, Betania, Pueblo Viejo, Alegre, Chacuante, Angostura, Corcobado, Chato, Yerrequí, la Esperanza, Angostura, Brubatá, Playa de Oro, El Carmelo, El Tabor, Guarato y Mumbú. Siguiendo los datos de la Defensoría del Pueblo, el número de personas desplazadas forzosamente para este año fue un aproximado de 706 (Defensoría del Pueblo, 2003)

Los impactos en la práctica de los rituales mortuorios y en el canto de alabos fueron subrayados por un exhabitante de la comunidad de Ibordó, comunidad que presentó un desplazamiento total de su población en el 2002 y al 2017 no ha retornado. Como manifestaba este exhabitante, a pesar de que el desplazamiento masivo hizo que sus pobladores salieran en grupo y mantuvieran contacto en la nueva zona de residencia -un contexto urbano-, las relaciones sociales cambiaron profundamente, marcando una distancia entre quienes habían sido vecinos durante toda la vida. Los contextos urbanos a los que llega la mayoría de la población desplazada por el conflicto armado en

el país presentan unas características sociales en donde la oferta y demanda de servicios está mediada principalmente por intercambios comerciales, que priman sobre las relaciones comunitarias y solidarias. Estas transformaciones son percibidas en las prácticas de los ritos mortuorios y los cantos de alabaos, teniendo en cuenta que algunas personas prefieren pagarle la novena al cura del barrio para que se encargue de rezar las nueve misas y los allegados al difunto acompañan en la última misa, donde se ha arreglado la tumba a la que se reza, se ponen velas y, ocasionalmente, se cantan alabaos.

Dentro de las nuevas dinámicas sociales urbanas las comunidades que llegan desplazadas se desarticulan dadas las distancias, las nuevas condiciones de seguridad y la situación laboral a la que se ven enfrentados, entre otras razones. Así, en esos nuevos contextos algunas veces estas prácticas culturales tienden a desaparecer o, en el mejor de los casos, a mantenerse, pero con profundos cambios respecto a los valores sociales y, para el caso de los ritos mortuorios, valores espirituales que habían sido sus pilares hasta entonces.

Frente a este panorama, Sánchez (2004) hace un llamado para entender los impactos culturales, sociales y políticos del conflicto armado en la región, más que como un conjunto de actos aislados o independientes, a manera de acciones sistemáticas y deliberadas al servicio de la guerra y de la concepción de desarrollo desde una lógica cultural y de poder concretas que buscan anular la diferencia cultural e imponer un modelo de desarrollo. Dando continuidad a lo

propuesto por Sánchez, los impactos de la guerra en estas prácticas musicales y ritos propios deben ser valorados no como daños “menores” sino como resultado de ese atropello sistemático a los derechos étnicos de las comunidades afrocolombianas y a las garantías reales de la diversidad cultural de todo un país.

Alabaos como resistencia y visibilización de las memorias de las víctimas.

Hace 500 años sufrimos este gran terror

Pedimos a los violentos no más repetición.

Santa María, danos la paz

Santa María, danos la paz

Fragmento del alabao entonado por Las Alabadoras de Pogue en la ceremonia por la Firma del Acuerdo Final con las FARC.

En su texto, Serrano menciona como Deive (1989) y Price (1981) “(...) señalan la importancia que pudo tener la religión dentro de las culturas cimarronas como forma de protección ante las incertidumbres de la vida en huida y también como legitimadora de liderazgos.” Serrano amplía esta visión para mostrar cómo, además de ser formas de protección, también eran formas de rebelión y resistencia (2000). Dichas formas de rebelión eran percibidas en las estrategias de mimetismo que se realizaban en los procesos de sincretismos culturales, o la africanización de prácticas oficiales impuestas a los esclavos.

Llama la atención, que si bien en

contextos como el del Alto San Juan se hace referencia principalmente a la amenaza que la guerra ha significado para la supervivencia de estas prácticas musicales y rituales, en otros contextos del Chocó los alabaos vienen siendo un canal para denunciar hechos de violencia, visibilizar las memorias de las víctimas e incluso como ejercicio de resistencia y liberación.

El cantador Luis Fernando Valencia habitante del municipio de Lloró, exponía que la práctica de estas expresiones musicales se encuentra estrechamente asociada a un ejercicio de resistencia frente a la presencia del conflicto armado en su territorio,

“Digamos que el alabao es la manifestación más grande, que nos da arraigo, que nos identifica a nosotros como pueblo chocoano. Y digamos que el alabao es para nosotros una forma de expresión y comunicación, no solamente para que nosotros podamos honrar a nuestros difuntos sino para que nosotros también podamos denunciar los atropellos de los grupos armados que nos han venido atropellando en nuestro territorio. Y también, digamos, hacer una protesta social por el abandono en que el Estado ha tenido sumido a nuestro departamento.

Pues yo creo que sí nos ha tocado más duro a nosotros (los del Atrato) nos ha tocado más duro, digamos que los grandes asesinatos, nos ha tocado a nosotros el caso de Bojayá. En Lloró hace 14 años vi una situación fatal, la mayoría, la mitad del pueblo, de 14.600 habitantes la mitad está

en Quibdó, la otra mitad tuvo que esconderse en la cabecera municipal y digamos que por el arraigo a esta manifestación y al territorio fue que encontraron en el alabao esta forma de expresión, que nos ha permitido seguir resistiendo en el territorio a pesar de esas dificultades que se presentan.

(El alabao) nos da esa fuerza, entonces el alabao nos reconforta el alma, nos reaviva el espíritu, más bien eso es el alabao es lo que nos da esa fuerza para continuar luchando aquí en nuestro territorio.”²⁰

Si bien al principio de este texto mencionaba la idea de resistencia en el alabao como estrategia que pretende hacer soportable y disminuir el dolor de la muerte de un ser querido, la idea de resistencia de esta expresión cultural en el marco del conflicto armado se complejiza, situándose como un ejercicio por medio del cual las colectividades buscan fortalecerse a sí mismas desde esta manifestación musical propia: construida, transformada y compartida históricamente por comunidades afrocolombianas asentadas en unos territorios definidos. Como dice el cantador Luis Fernando Valencia, la manifestación les permite resistir, entendiendo aquí resistencia como la posibilidad de recomponer su cotidianidad, de no someterse a la adversidad de la guerra, ni responder desde su misma lógica. A este ejercicio de resistencia se encuentra estrechamente ligada la composición de nuevas letras

con un carácter de denuncia, la cual es identificada por la investigadora Ana Gilma Ayala (2011) como la confirmación del poder liberador que históricamente ha acompañado al alabao.

Actualmente el caso más emblemático de este ejercicio de resistencia y denuncia a partir del canto de alabaos es el de Las Musas de Pogue, cantoras del Consejo Comunitario de la Asociación Campesina Integral del Atrato (Cocomacia), (Quiceno et al., 2015). Después del 2 de mayo del 2002, fecha en la que tuvo lugar la masacre de Bojayá, se conformó un grupo de alabaos que, además de acompañar en la manera tradicional a los muertos, víctimas de la masacre, se dio a la tarea de hacer memoria, denuncia y resistencia a través del canto de alabaos (ibíd.) Menciona Camila Orejuela en su texto: “Cuando en 2002 ocurrió la masacre de Bojayá, la relación de los vivos con sus muertos estalló en mil pedazos, y como ellos mismos señalan: quedaron sin saber cómo velar y cantar a tanto muerto, qué sentido atribuir a los cuerpos mutilados y dispersos por la Iglesia y de qué forma tramitar la deuda adquirida con sus seres queridos al abandonarlos en una fosa sin hacer los rituales que corresponden a cada quien, de manera individual y específica según su edad.” (Orejuela, 2016). A partir de sus cantos, Las Musas de Pogue han dado a conocer lo vivido en la masacre de Bojayá a varios sectores del país en múltiples eventos y escenarios de divulgación y encuentro para la apropiación social de la memoria, como parte de una estrategia para la no-repetición.

En este punto resulta oportuno mencionar lo sucedido en la apertura a la ceremonia de la Firma del primer acuerdo con las FARC, el pasado 26 de septiembre, cuando tras el minuto de silencio en homenaje a las víctimas del conflicto prosiguió el canto de alabaos a cargo de las Musas de Pogue, introducidas por la presentadora de noticias Mabel Lara como: “Un grupo de mujeres que se vestían de negro, de luto, para cantarle al dolor de la guerra, y que ahora le cantan a la esperanza de la paz”.

La presencia de las Musas de Pogue en este evento reafirmó su poder como voz de denuncia, resistencia y reivindicación, pero sobretodo evidenció el lugar que vienen ganando como sujetos políticos que han conseguido visibilizarse en un escenario nacional e internacional, fundamentalmente a partir de su música. Fueron las alabadoras de Pogue, mujeres víctimas directas e indirectas de la masacre más grande perpetuada por las FARC, quienes iniciaron con un alabado el llamado a la reconciliación y al fin de la violencia en un acto público.

*Nos sentimos muy contentos,
Llenos de felicidad,
Que la guerrilla de las FARC
Las armas van a dejar*

*Que la guerrilla de las FARC
Las armas van a dejar
Santa María, danos la paz
Santa María, danos la paz*

*Nos violaron el derecho en nuestra
comunidad,*

20 Entrevista a Luis Fernando Valencia cantador del grupo de alabaos de Lloró, realizada el 14 de agosto de 2014 por Marcela Pinilla

Ni a la pesca ni al trabajo, no nos dejaban llegar

Ni a la pesca ni al trabajo, no nos dejaban llegar

Santa María, danos la paz

Santa María, danos la paz

A pesar de llevar un mensaje de perdón y reconciliación, más adelante las alabadoras se salen del formato tradicional del alabao y reclaman:

Oiga señor presidente,

Hágasenos para acá

Y con esos otros grupos, díganos: ¿qué va a pasar?

Sin omitir los posibles riesgos que puede traer la espectacularización de estas expresiones musicales, es innegable el poder que este grupo de cantadoras ha ganado a partir de la reinención constante de su música tradicional para ponerla en diálogo con los sectores que las han invisibilizado y agredido históricamente. Así lo manifiesta Esaud Palacios, coordinador del grupo: “Como en esos momentos, digo yo: 2002, 2005, 2007 y 2008, estaban recién los sucesos, entonces las composiciones iban muy dolorosas, dirigidas al dolor. Hoy, ya las composiciones, van más dirigidas al Gobierno nacional e internacional, para la divulgación de la inconformidad que seguimos presentando como municipio” (Pérez, C. 2014)

Como se mencionó anteriormente, la introducción de los alabaos en nuevos escenarios de práctica ligados a espacios culturales, escolares y “festivos” viene generando unas transformaciones en la forma como se han reproducido y practicado estas manifestaciones

musicales. Sin embargo, y tomando el caso concreto de Las Musas de Pogue ¿hasta dónde la introducción de los alabaos en estos nuevos escenarios ha potencializado su papel de denuncia frente al conflicto armado? El canto de alabaos como un recurso para denunciar y narrar la memoria del conflicto se plantea como un ejercicio de autonomía interesante por parte de sus colectivos portadores, quienes inclinan estas manifestaciones musicales a convertirse en una práctica cultural crítica invitando a cuestionarse sobre la historia oficial y las memorias históricas veladas por ciertos sectores sociales. Igualmente surge la inquietud ¿cómo es la situación de guerra en los lugares donde se están dando estas nuevas creaciones y esfuerzos por superarla desde las manifestaciones musicales? ¿Marca la intensidad del conflicto en determinadas zonas del Pacífico colombiano la capacidad de convertir los cantos en herramientas de denuncia y liberación relacionado al mismo?

En este punto y a manera de cierre, considero fundamental ver cómo en el caso aquí presentado de los cantos de alabaos habla de dos dimensiones relacionadas al conflicto armado. La primera desde los impactos que ponen en riesgo la práctica del canto, de su entramado ritual y las formas de aprendizaje consuetudinarias. Desde este ángulo las repercusiones de la guerra en las expresiones musicales (y para este caso concreto, rituales) demandan ser comprendidas en su total dimensión: como la vulneración de los derechos étnicos de las comunidades implicadas y la falta de garantía real

para la sostenibilidad de la diversidad cultural de todo un país.

En segundo lugar, la capacidad de sus colectivos practicantes para transformar y reinventar esta música en canal de resistencia y denuncia, posicionándose como sujetos políticos en un escenario nacional e internacional evidencia la necesidad de mirar las llamadas musicales tradicionales dentro del contexto mayor del que hacen parte, y más que como formas estáticas y homogéneas, desde su carácter dinámico, inscritas en complejos procesos sociales, culturales y políticos que no solo las moldean o limitan, sino con los que en casos concretos son capaces de entablar diálogos contestatarios.

Bibliografía

Arango Melo, A. M. (2014). *Velo que Bonito*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Arocha, J. (1999). *Ombliados de Ananse: hilos ancestrales y modernos en el Pacífico colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Arocha, J. (2002). "Muntú y Ananse amortiguan la diáspora afrocolombiana". *Revista Palimpsesto* No 1. Universidad Nacional de Colombia, 92-112.

Arocha, J., Botero, J., Camargo, A., González, S. y Lleras, C. (2008). *Velorios y santos vivos. Comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras*. Bogotá, Colombia: Museo Nacional de Colombia.

Ayala, A. G. (2011). *Rituales mortuorios afroatrateños en el alto y medio Atrato*. Quibdó, Colombia: Editorial Mundo Libro. Colección Mis Ancestros.

Blacking, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial.

Pérez, C. (2014). (Director) *Los Rostros de las memorias* (Documental). Centro Nacional de Memoria Histórica. En: <https://www.youtube.com/watch?v=7aJAPrALrIA>

Copete, P. M. L. (2013). *Alteraciones en las prácticas culturales de la comunidad negra del municipio de Tadò a partir de los cambios de la producción en la explotación minera y la vinculación de la población foránea al territorio*. Tesis de grado. Universidad Tecnológica de Pereira. Facultad Ciencias de la Educación. Licenciatura en Etnoeducación y Desarrollo Comunitario.

Córdoba, D. A. (1998). *El Alabao: Canto fúnebre de la tradición oral chochoana*. Bogotá: Colcultura.

Defensoría del Pueblo (2003). *Nota de seguimiento de la alerta temprana N° 022: Pueblo Rico (Risaralda) - Tadó (Chocó). Oficio N° 4020/CO - SAT - N°00076/03*. Bogotá, 18 de febrero de 2003

Finnegan, R. (1998). ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una Antropología desde el campo. *Antropología. Revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*. Nos. 15-16, 9-32

Gilroy, P. (2001). *O Atlántico negro*. Rio de Janeiro: UCAM (Universidade Candido Mendes. Centro de Estudos Afro-Asiáticos), Editora 34

Herrera, J. S. (2014). *La minería ilegal en el Chocó*. El Tiempo. 11 de Agosto de 2014.. Recuperado el 24 de Septiembre de 2015, de www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/la-mineria-ilegal-en-el-choco/14361782

IIAP. (2012). *Protocolo de restauración ecológica de áreas disturbadas por minería, en el Chocó biogeográfico*. Quibdó, Colombia. IIAP. (Instituto de Investigaciones Ambientales del Pacífico)

Jaramillo, M. M. (2003). *El alabao: Oficio de difuntos y rito de cohesión social*. *Asuntos Indígenas*. IWGIA. 4, 60-65.

Menezes Bastos, R. J de (2013). *Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem*. En: *A Festa da Jaguatirica: Uma Partitura Crítico-Interpretativa*. Florianópolis, Brasil: Editora da UFSC, p. 31-63.

Merriam, A. P. (2001). *Definiciones de "Musicología comparada" y "Etnomusicología": Una perspectiva histórico teórica*. En: Cruces, F. et al (Ed.). *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. (pp. 59-78) Madrid: Editorial Trotta,

Lozano, L. M. (1987). *La muerte en el departamento del Chocó*. *Revista Codechocó*. No 3, 76-88

Maya, L. A. (1998). *Brujería y reconstrucción de identidades entre los africanos y sus descendientes en la Nueva Granada, siglo XVII*. En: Maya, A. (Coord.). *Los afrocolombianos*. Geografía humana de Colombia. Tomo VI. (pp. 191-218) Bogotá: Instituto colombiano de cultura hispánica.

MOE. *Monografía Política Electoral Departamento de Chocó 1997 a 2007*, Recuperado el 15 de septiembre de 2015. en: <http://www.manosvisibles.org/documentos3/escuela-de-gobierno-y-paz/historia-de-la-violencia/54-historia-de-la-violencia-choco/file>

Orejuela, C. (2016). *Pogue: la memoria hecha de cantos*. Recuperado el 12 de diciembre de 2016 de <http://www.centrodehistoriahistorica.gov.co/noticias/noticias-cmh/pogue-la-memoria-hecha-de-cantos>

Oslender, U. (2008). "Geografías del terror": un marco de análisis para el estudio del terror. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Vol. XII, núm. 270 (144), Universidad de Barcelona. Recuperado en 20 de marzo de 2016 de <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-270/sn-270-144.htm>

Quiceno, T. N. (2015). *Pogue. Un pueblo, una familia, un río*. Centro Nacional de Memoria Histórica, COCOMACIA, USAID, Corporación Pasolini en Medellín.

Quiceno, T. N. (2015). *Embarcados por la vida: luchas y movimientos afrotrataños en medio de la guerra en Colombia*. CLACSO, Buenos Aires

Recuperado en 10 de febrero de 2016 de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20150218050828/embarcadosporlavida.pdf%2>.

Sánchez J. A. (2004). “La guerra y sus efectos socioculturales, étnicos y políticos en la región pacífica: territorio, proyecto de vida y resistencia de los afrodescendientes” en: *Dimensiones territoriales de la guerra y la paz*. Red de Estudios de Espacio y Territorio. RET (org). (pp. 741-758) Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Serrano, J. F. (2000). “«Hemo de morí cantando, porque llorando nació», ritos fúnebres como forma de cimarronaje” En: Maya, A. (Coord.). *Los afrocolombianos. Geografía humana de Colombia. Tomo VI*. (pp. 241-262) Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.

Velásquez, R. (1961). *Ritos de la muerte en el alto y bajo Chocó*. *Revista Colombiana de Folclor*. 2 (6), 9-76.

Wade, P. (2003). *Comprendiendo a “África” e a “negritude” na Colômbia: a música e a política da cultura*. *Estudos Afro-Asiáticos*, Año 25, no 1, 145-178