

**Aproximación entre los tradicionalistas y modernizadores: un estudio sobre la motivación  
de los cantautores del municipio de Quibdó-Chocó, para preservar la tradición**

**Naomi Victoria Mosquera Lozano**

**Tesis de grado para optar por el título de**

**Psicóloga**

**Área de Investigación de Cultura y Sociedad**

**Universidad Externado de Colombia**

**Facultad de Ciencias Sociales y Humanas**

**Programa de Psicología**

**Bogotá, D.C.**

**2021**

## **Agradecimientos**

*Nankurunaisa*: “Nunca olvides quién eres y vive por hoy y por el mañana, que jamás se te olvide sonreír por terrible que haya sido tu día y recuerda que el próximo día el sol te recibirá con una gran sonrisa, tú has lo mismo”.

A mi madre, mi heroína.

A mis hermanos y a mi sobrina, quienes han sido mi guía, mi inspiración y mi fortaleza para ser cada día una mejor persona y no desistir de realizar mis sueños. Con su ejemplo, me han permitido no olvidar mis raíces y sentirme orgullosa de mi procedencia.

A mi tutora, Ángela María Parra, por su paciencia, sus valiosos aportes, su apoyo permanente y su confianza.

A mi mentora, Sandra Frieri Gilchrist, por compartir su experiencia dentro y fuera del aula, y por alimentar mis intereses en el desarrollo de la presente investigación.

## Tabla de contenido

Introducción .....	10
Capítulo I. La vida musical del Pacífico Norte colombiano: un recorrido histórico de Quibdó-Chocó (XIX- XXI) .....	33
1.1 Consolidación de la realidad musical chocoana: acercamiento regional y contextual de la tradición oral y popular .....	33
1.1.1 El sentido de la muerte.....	37
1.1.2 Las relaciones entre los hombres y los santos.....	39
1.1.3 El canto colectivo.....	42
1.2 Formas de transmisión de saberes musicales y entornos de formación .....	44
1.2.1 Temporalidades de la música chocoana.....	55
1.2.2 La oleada de los Castro Torrijos .....	56
1.2.3 La salsa: una herencia musical.....	74
1.3 La salsa ¿una fusión musical?.....	76
1.3.1 Jairo Varela .....	80
1.3.2 Alexis Lozano .....	83
1.3.3 Richie Valdés .....	86
1.3.4 Hansel Camacho .....	88
1.4 El son de la calle: estilos contemporáneos .....	90
1.4.1 ChocQuibTown.....	95
1.4.2 Alexis Play .....	97
1.4.3 Rancho Aparte.....	100

1.5 ¿Y las nuevas generaciones? Experiencias significativas .....	101
Capítulo II. Tensión entre las “músicas tradicionales” y las “músicas populares”: paisaje sonoro del Pacífico Norte colombiano.....	105
2.1 Un canto a la vida: un viaje hacia los músicos clásicos .....	108
2.2 Unidad en la diferencia: lo viejo y lo nuevo .....	115
2.3 Temporalidad musical: ¿Narrativas distintas? .....	121
Capítulo III. Nuevas miradas, nuevas sonadas en el campo musical del Pacífico Norte colombiano: reconstrucciones simbólicas de lo tradicional.....	139
3.1 Lógicas rítmicas diversas: “Nosotros no solo somos camisitas de flores” .....	140
3.2 Diálogo y tradición en el horizonte de la música chocoana.....	151
3.3 ¿Innovación y consumo? Efectos de la patrimonialización de los recursos culturales en el municipio de Quibdó-Chocó.....	159
Consideraciones finales .....	169
Pervivencia cultural: hitos significativos .....	181
Referencias.....	185
Anexos .....	202

**Lista de tablas**

Tabla 1. *Narrativas musicales, tercera generación (siglo XX y XXI)* ..... 140

Tabla 2. *Narrativas musicales, segunda generación (siglo XIX y XX)*..... 147

**Lista de figuras**

Figura 1. Geografía de Colombia, Chocó .....	35
Figura 2. Ilustres .....	49
Figura 3. Consumo de medios en Bogotá .....	126
Figura 4. Music Watch: Music & Social Media .....	127

## Lista de imágenes

Imagen 1. Músico en las Fiestas de San Pacho. Integrante de la banda musical del Colegio Carrasquilla del municipio de Quibdó, participando en las festividades de San Francisco de Asís .....	10
Imagen 2. Músicos de chirimía en San Pacho .....	13
Imagen 3. Fiesta Patronal de San Pacho. El Revulú .....	14
Imagen 4. Los niños atentos a los músicos, aprendizaje musical .....	15
Imagen 5. Jóvenes músicos de batuta .....	33
Imagen 6. Fiesta de San Pacho .....	44
Imagen 7. Fiesta Patronal de San Pacho. Verbena en casa de una amiga.....	44
Imagen 8. Fundación Social Afrocolombiana Muntu, Bantú. Quibdó, Chocó.....	55
Imagen 9. Álbum familiar .....	56
Imagen 10. Néstor Torrijos .....	67
Imagen 11. Ligia Torrijos .....	69
Imagen 12. Rubén Torrijos .....	71
Imagen 13. Fundación Social Afrocolombiana Muntu, Bantú. Quibdó, Chocó.....	74
Imagen 14. La salsa desde sus raíces .....	76
Imagen 15: Jairo Varela.....	80
Imagen 16. Alexis Lozano .....	83
Imagen 17. Richie Valdés .....	86
Imagen 18. Hansel Camacho .....	88
Imagen 19. ChocQuibTown.....	95
Imagen 20. Alexis Play .....	97

Imagen 21. Rancho Aparte .....	100
Imagen 22. Fiestas de San Pacho: conjunto de chirimía durante una procesión .....	105
Imagen 23. Festividad del San Pacho .....	105
Imagen 24. Música tradicional del Pacífico colombiano.....	139
Imagen 25. Paro de músicos en el Chocó .....	165
Imagen 26. ¿Por qué los músicos de Quibdó, no quieren tocar sus instrumentos? .....	169
Imagen 27. Fundación Muntu Bantú. Quibdó, Chocó (2019) .....	181
Imagen 28. Reunión con el artista tradicional Nicoyembe, Bogotá, D.C. (2020) .....	181

**Lista de anexos**

Anexo 1. Ejes temáticos en la entrevista conversacional .....	202
Anexo 2. Caracterización de los músicos chocoanos .....	203
Anexo 3. Matriz de sistematización de categorías .....	204
Anexo 4. Propuesta .....	223
Anexo 5. Transcripciones .....	235

## Introducción



**Imagen 1.** Músico en las Fiestas de San Pacho. Integrante de la banda musical del Colegio Carrasquilla del municipio de Quibdó, participando en las festividades de San Francisco de Asís.

Fuente: (Camino sonoro, 2018)

La presente investigación evidencia las tensiones que se presentan entre los artistas musicales de la primera<sup>1</sup> (siglo XIX), segunda<sup>2</sup> (siglo XIX y XX) y tercera<sup>3</sup> generación (siglo XX y XXI) del municipio de Quibdó-Chocó, con respecto a la manera en que estos han significado, interiorizado y apropiado de la práctica tradicional dentro del quehacer musical.

Este conocimiento se puede definir teniendo en cuenta el postulado de Gadamer (1996), esto es, desde una perspectiva dinámica e innovadora, como aquellas expresiones, manifestaciones locales y regionales que han sido apropiadas y recreadas por los grupos sociales,

---

<sup>1</sup> Corresponde a la época de las canciones, poemas y relatos tradicionales e híbridos que reproducían los hermanos Castro Torrijos.

<sup>2</sup> Compete a la oleada de la salsa y hace referencia a los artistas que convivieron con el legado de la primera generación.

<sup>3</sup> Hace alusión a la música urbana y de las fusiones.

y frecuentemente transmitidas mediante los distintos recursos culturales como son la imitación, la oralidad, la enseñanza, las festividades, las ceremonias, entre otros; siendo los procesos históricos, políticos, culturales, económicos, sociales y religiosos de largo aliento en el tiempo, los que determinan pero no condicionan la identidad colectiva de las comunidades. Asimismo, las tensiones generacionales hacen referencia a la implementación de otros géneros y ritmos en el repertorio sonoro, al contenido narrativo que albergan las canciones en relación con las experiencias que estas logran transmitir si son de vivencias cotidianas, de enseñanza, moraleja e identidad cultural; y, por último, a la utilización de la fusión como un recurso musical.

Al abordar los conflictos señalados, fue posible ahondar, de forma reflexiva, en la manera en que los artistas antiguos y modernos comprenden la noción de tradición, considerando las implicaciones positivas y negativas que dicha noción tiene dentro de su labor musical. Lo anterior, comprendiendo que esta representación y significación de lo tradicional es producto no solo de las motivaciones personales, exigencias ambientales, transformaciones contextuales, históricas, políticas, económicas, sociales, familiares y culturales que sufren estas comunidades, sino de las interacciones que tienen estas con su medio y con los nuevos regentes culturales e institucionales que hacen parte de su cotidianidad. Estos últimos evocan una serie de dinámicas que conllevan un ejercicio de supervivencia y adaptación por parte de los artistas, con el fin de adentrarse en un entorno donde predomina la evolución de los procesos sociales con la llegada de las redes y de los medios masivos de comunicación.

Ahora bien, dentro de estas afectaciones es posible destacar los conceptos de *tecnicismo*, *purismo* y *folclorismo*, los cuales están asociados a la tradición y se convierten en un limitante para los músicos contemporáneos a la hora de innovar e incursar hacia otras realidades.

En primer lugar, el tecnicismo plantea que las composiciones musicales tradicionales guardan un lenguaje o expresiones líricas que son netamente locales, lo que imposibilita que esta música pueda llegar a otros espacios distintos al regional. En segundo lugar, el purismo hace referencia a la problemática a la que se enfrenta los músicos contemporáneos, cuando la misma comunidad, incluso los festivales como es el caso del Festival de Música del Pacífico “Petronio Álvarez”, no aceptan los posibles cambios que albergan las configuraciones musicales, es decir, en el ritmo, otros instrumentos, incluir fusiones, entre otras; sin tener presente las adversidades, las motivaciones y deseos que los músicos puedan tener. Por último, el folclorismo, cuestión que señalan las generaciones modernas desde su aspecto negativo, invita a reflexionar y a desdibujar las miradas que se posan sobre las comunidades y sus repertorios musicales, donde se recalca la diversidad que puede existir en sus creaciones sonoras teniendo presente las raíces culturales.

En ese orden de ideas, resulta necesario explicar las causas de dicha problemática, las cuales se identificaron durante el desarrollo del trabajo investigativo y la labor de campo. Estas hacen alusión a las transformaciones en las dinámicas familiares y educativas en relación con las escuelas y colegios, en las festividades como es el caso de las Fiestas de San Pacho, a la violencia e inseguridad que vive el municipio y a la incursión de los medios masivos de comunicación como son la radio y la internet.



**Imagen 2.** Músicos de chirimía en San Pacho

Fuente: (Valencia, 2009)

La transformación en las dinámicas familiares hace referencia a la manera en que los padres, abuelos, tíos y hermanos dejan de cumplir con la labor de transmitir los saberes tradicionales en el ámbito musical. Lo anterior, puesto que, en la actualidad, los padres se encargan de trabajar, dejando a los hijos solos o al cuidado de las escuelas y colegios, quienes se encargan de solventar la instrucción en cuanto a la práctica tradicional. Aunque no fue posible profundizar en el tema, los entrevistados manifestaron que no existe una correcta directriz con respecto a la etnoeducación.



**Imagen 3.** Fiesta Patronal de San Pacho. El Revulú<sup>4</sup>

Fuente: (Garcés, 2019)

La Fiesta de San Francisco de Asís (San Pacho), en palabras de los artistas mayores, ha presentado una serie de fracturas, puesto que la celebración perdió los sentidos que la simbolizaban anteriormente. Esto último, convirtiéndose en una instancia, donde cualquier persona es considerada experta en la trayectoria musical, impulsando repertorios como el vallenato y el reguetón, que se alejan de los formatos tradicionales como es el de la chirimía<sup>5</sup>. Finalmente, en relación con la violencia e inseguridad, esta ha ocasionado grandes vacíos en la vida de las comunidades, donde los padres, por miedo y prevención, ya no permiten que los niños y los jóvenes jueguen tanto tiempo en las calles ni en el barrio. Esto, teniendo en cuenta que anteriormente, precisamente en el siglo XIX, este era el medio donde los infantes y adolescentes aprendían de sus mentores, esto es, el juego entre pares.

---

<sup>4</sup> El revulú es la etapa final del recorrido de la parada de cada zona por las calles de Quibdó, donde la población se congrega o se agrupa para danzar y bailotear sin detenerse.

<sup>5</sup> En la actualidad, su definición causa confusión, dado que no se ha llegado a un consenso entre la comunidad, que logre explicar si es un instrumento, género o un formato musical.



**Imagen 4.** Los niños atentos a los músicos, aprendizaje musical

Fuente: (Valencia, 2009)

De esa manera, esta acción, que era colectiva, pasó a ser individual con el apoyo de la internet<sup>6</sup>, siendo este el entorno donde generalmente se obtienen los conocimientos sobre los saberes musicales.

Resulta conveniente mencionar que la investigación sobre esta problemática social no solo implicó la búsqueda del material bibliográfico, sino que fue importante la experiencia y las emociones de la autora como mujer chocoana, donde reposan sus intereses con los que inició este viaje, siendo esto lo que posibilitó desvelar la pertinencia de esta investigación. El problema fue alimentado a través de las aproximaciones directas e indirectas con los músicos chocoanos, con los cuales se realizó un diálogo y revisión constante de ideas y pensamientos. Cabe resaltar que la visita a la ciudad de Quibdó-Chocó no fue el único escenario de acercamiento al fenómeno de estudio, pues fue necesario precisar encuentros con músicos chocoanos que se encuentran

---

<sup>6</sup> En las distintas redes sociales como Facebook, Instagram, YouTube, entre otras.

viviendo en la ciudad de Bogotá. De esa forma, fue posible entablar conversaciones con amigos y quibdoseños expertos en el tema, quienes han trabajado con esta población.

Lo anterior, con el propósito de hacer explícitas las tensiones y contradicciones que se presentan entre los artistas antiguos y modernos, en relación con la forma en que han significado y significan la práctica tradicional en el ámbito musical actualmente. Sin duda, esta situación, representa grandes incertidumbres para los artistas contemporáneos, lo que llevó a preguntarse lo siguiente: ¿Cómo conciliar sus valores estéticos, sociales, culturales, económicos, emocionales, políticos, entre la tradición y su incursión hacia nuevas realidades? Esto, considerando que las nuevas realidades son el resultado no solo de la época y contexto actual, sino de sus intereses y motivaciones personales.

Por otra parte, por medio de esta investigación se planteó esclarecer a la comunidad y a la sociedad investigativa qué es la tradición y cómo se constituye eso que llaman tradición. Comprender este concepto como una actualización y renovación del pasado desde el presente, y qué son las exigencias y transformaciones contextuales, económicas, sociales, familiares, políticas, culturales que ocurren dentro de las colectividades, las cuales conducen a que los artistas incurran hacia otros métodos y narrativas; garantiza que los músicos contemporáneos, frente a sus deseos, aspiraciones y motivaciones, puedan construir creaciones musicales que los beneficie no solo económicamente, sino también cultural y afectivamente.

A nivel global, se buscó examinar e indagar de manera compleja entre las distintas formas de categorías y etiquetas para nombrar los mundos de vida, puesto que detrás de estas categorías, como las que se encuentran inscritas en la noción de tradición, esto es, pasado/presente, local/global; se encuentran asuntos de poderes, jerarquías sociales y regionales,

intereses que atraviesan diversos órdenes, aspectos políticos y económicos, los cuales implican fuerzas de resistencia, poder y rebeldía (Blanco, 2013).

Sin perder el diálogo interdisciplinario, resulta esencial para la psicología ahondar en las vivencias significativas de los músicos. Por ello, se reconoció que la narrativa está situada en el presente e incorpora la realidad social de los sujetos, donde cobran sentido los actores, escenarios, relaciones, acciones, entre otros; que permiten configurar la experiencia vivida de los individuos. Al narrar, como señaló Bruner (1990), los sujetos van construyendo un significado, por medio del cual cobra sentido la realidad. La construcción de significado surge de la narración, de la continua actualización de la historia. Por tal motivo, se rescataron las vivencias de los músicos antiguos y modernos que anteceden a su profesión actual, así como sus motivaciones, deseos, aspiraciones, enfrentamientos y rupturas que han tenido en los distintos escenarios y contextos de vida, siendo esto lo que les permite seguir el camino que están tejiendo en el presente, sin olvidar las posibilidades futuras que proyectan de su existencia en este campo artístico.

El aporte a al campo de conocimiento se funde al entender a los sujetos como actores y constructores de su realidad y, en particular, con el encargo ético de la psicología en el acompañamiento de la población de estudio. Esto último, focalizado en los principios éticos referentes al respeto de la dignidad de los artistas, de su historia, sin emitir juicios que perjudiquen su integridad como personas, en contribuir a solidificar sus vínculos con la comunidad y, de esa manera, visibilizar la labor que ellos tienen en la construcción de un proyecto de vida que integra sus producciones musicales con la idiosincrasia del pueblo quibdoseño.

En el orden de lo cultural, el problema rescata la dimensión humana de los artistas contemporáneos, buscando desdibujar los imaginarios que existen con respecto a sus creaciones musicales, dado que en muchas ocasiones son estigmatizadas por las industrias musicales, emisoras, festivales, por los oyentes y la misma comunidad quibdoseña. De ahí que se haga énfasis en propiciar una conciliación de saberes y disminuir los imaginarios sociales referentes a la población que protagoniza el estudio.

Una vez presentado y justificado el fenómeno abordado en este estudio, se planteó la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo la noción de tradición afecta el quehacer musical de los cantautores contemporáneos del municipio de Quibdó-Chocó? Para dar respuesta a esta pregunta, se formularon los objetivos que dieron rienda suelta al proceso investigativo. Los objetivos se transformaron en ejes de orientación, fungiendo como una aguja magnética para no perder el horizonte en el amplio cosmos del humano, centrando la mirada en la subjetividad de los músicos chocoanos. Estos visores guiaron la búsqueda y encarnaron el lugar al que se deseó llegar desde un inició.

En dicho orden de ideas, el objetivo general de este estudio consistió en analizar las tensiones que se producen en la práctica tradicional dentro de la música contemporánea de los cantautores chocoanos del municipio de Quibdó-Chocó. Asimismo, se plantearon tres coordenadas complementarias, esto es, tres objetivos específicos: a) identificar cómo se construyen las nociones de lo tradicional dentro de la música chocoana; b) examinar de qué forma circula la idea de lo tradicional dentro de la música chocoana; c) e indagar cómo se incorpora el concepto de tradición en la música contemporánea de los cantautores quibdoseños, teniendo presente las transformaciones y evoluciones que esta ha tenido.

Dicho lo anterior, se estableció el paradigma orientador de la presente investigación, que corresponde a un paradigma histórico-cultural. De acuerdo con este modelo, para comprender a los sujetos es esencial tener presente su historia, las oportunidades sociales, su trayectoria vital, los instrumentos a su disposición y los discursos dominantes en los que se encuentran inmersos. Por tanto, según este paradigma, los procesos cognitivos no son procedimientos que ocurren de manera aislada con respecto a los recursos socioculturales ni educacionales, pues es en comunidad, en sociedad, donde los sujetos construyen sus realidades. En concordancia con Hernández (2005), no es posible estudiar ningún proceso psicológico sin tener en cuenta el contexto histórico-cultural al cual pertenece el sujeto, puesto que este trae consigo una serie de herramientas y prácticas culturales socialmente organizadas.

Considerando esto último, para el oportuno desarrollo de la presente investigación se optó por un enfoque epistemológico, a saber, el construccionismo social. A través de este es posible comprender la naturaleza del conocimiento, cómo se genera y cómo cambia, teniendo en cuenta que el conocimiento supone una perspectiva relativa de la realidad, donde los saberes de las personas deben ser interpretados contextual, social e históricamente. Su compenetración con la metodología cualitativa se refleja en la lógica circular, cuyo eje de partida es la experiencia de los sujetos, la cual se interpreta en su contexto y por medio de los individuos. Lejos de buscar verdades a modo de leyes universales, el enfoque se interesa por los relatos. En palabras de Magnabosco (2014):

El Construccionismo Social se considera un movimiento que apunta a la discusión de una ética y una política relacional, existente en el grupo familiar y en los demás grupos. Su dimensión ética enfatiza la importancia de las relaciones sociales como espacio de

construcción del mundo. La realidad es siempre representada a partir de un punto de vista cultural y un lenguaje particular. (p. 225)

Conviene señalar que las conceptualizaciones básicas que alimentan el cuerpo investigativo, las cuales se irán desarrollando a lo largo de este documento, hacen referencia a la tradición, la construcción y transmisión de conocimientos, el proceso de internalización, la apropiación participativa y el pensamiento narrativo.

La tradición, con la que se ha marcado el devenir de las comunidades afrodescendientes, ha sido entendida desde una noción estática de la realidad. Esta caracterización de la tradición merece una preocupación en tanto que no solo toca las fibras más sensibles de estas comunidades, sino que también aborda ámbitos teóricos del construccionismo, desde donde se concibe la realidad como interacción, y el conocimiento de los sujetos como un proceso de construcción situada y social. Así las cosas, la tradición ha sido comprendida como “un conjunto de supervivencias, rescatadas del pasado, a resguardo de las transformaciones y del impacto de la modernidad” (López, 2016, p. 8). A su vez, es tomada, desde los planteamientos de Gadamer, como se citó en Arias (2004), desde una perspectiva dinámica y positiva, comprendiendo que este concepto cambia de forma constante, esto es, de una generación a otra y varía de un grupo cultural a otro en el tiempo y el espacio. Partiendo de esto último, al entender la realidad como interacción y el conocimiento como un proceso de construcción situada y social, donde participan diálogos de voces, se hace explícita la importancia que Vygotsky (1978) le confirió a las relaciones sociales como ejes esenciales en la edificación de saberes.

Para Vygotsky (1978), los conocimientos son aquellos entendimientos que se desarrollan y reproducen en las esferas sociales, comunitarias, familiares, educacionales, entre otras, y cobran sentido cuando los sujetos las interiorizan o apropian a partir de la transmisión e

instrucción que los compañeros, padres y mayores les proporcionan. En ese sentido, es importante resaltar los recursos físicos y psicológicos, los instrumentos culturales y el lenguaje, los cuales median en la construcción de conocimientos y permiten el desarrollo de lo humano.

Estos saberes, de acuerdo con lo planteado por Salomón (1993), se encuentran distribuidos en el flujo sociocultural y en las distintas actividades que se desarrollan en el contexto de la vida cotidiana del sujeto que aprende. Según el autor, son denominados como “fondos de conocimientos”, los cuales son heredados y adaptados por las personas, haciéndose visibles en todos los bienes materiales, sociales, intelectuales y espirituales que son compartidos dentro en comunidad. Este aspecto pone de manifiesto la importancia de concebir a las personas y su mundo social y cultural como nociones inseparables, insertas la una en la otra, por lo que su pensamiento es “irreducible a propiedades como las inteligencias o rasgos individuales” (Salomón, 1993, p. 211).

Por su parte, Harré et al. (1989), en su teoría sobre la psicología de la acción, mencionaron que es gracias a la conversación donde los actos humanos cobran sentido, puesto que gracias a esta es posible situar los sistemas de creencia, los pensamientos y las emociones de los sujetos en los marcos sociales y culturales a los que pertenece. Si la vida social forma parte de la cultura, entonces, para interpretarla, hay que estudiar los sistemas de creencia<sup>7</sup>, los cuales contienen significados relevantes. Es decir, para comprender cómo circula la noción de tradición y cómo esta se incorpora en la vida de los artistas, es necesario adentrarse en sus marcos sociales y culturales de referencia. Esto último, teniendo en cuenta que dichos marcos traen consigo una serie de pautas, que posibilitan analizar las interacciones que se están tejiendo en la comunidad y en sus sistemas de construcción y transmisión de conocimiento social y cultural.

---

<sup>7</sup> Tiene que ver con lo público y lo privado como, por ejemplo, los mitos, ritos y afectos.

En línea con lo anterior, resulta preciso tener presente el rol que tiene el sujeto en esta construcción de conocimientos. Según Rogoff (1997), la *apropiación* se define como el modo en que las personas se transforman a través de una actividad cultural; es decir, los sujetos, al formar parte de una práctica comunitaria, participando de su significado, cambian y se preparan para hacer parte de otras actividades semejantes. El punto esencial aquí es que los individuos no solo se quedan con el conocimiento que han adquirido, sino que realizan contribuciones continuas, aportando de alguna manera con el saber que han integrado. Por lo tanto, a través de acuerdos, las personas se involucran en actividades organizadas en el que el aprendiz se convierte en un participante responsable. Cabe mencionar que los jóvenes artistas ofrecen nuevos posicionamientos a la música tradicional, considerándose así como constructores activos de las condiciones de las que viven y las que pueden proyectar a través de la narrativa musical; puesto que, a través de la música, estos jóvenes construyen un sentido de pertenencia frente a lo que viven y significan en sus territorios. De hecho, en esta apropiación y adaptación de conocimientos musicales, intervienen las motivaciones, deseos, aspiraciones y necesidades culturales, las cuales guían la dirección de desarrollo que pueda tomar el conocimiento.

Por otro lado, la *motivación* se entiende como un proceso complejo, integrativo, resultado del estado interno de un organismo, que le impulsa o dirige hacia un fin. En este proceso intervienen diversos factores multicausales como, por ejemplo, emocionales, cognitivos, fisiológicos, e influencias internas y externas como las necesidades determinadas por el ambiente y la cultura, que, en últimas, predominan en la puesta en marcha de una meta en específico. De ahí que la motivación sea un proceso vital del ser humano, estrechamente relacionado con los procesos y experiencias que llevan a cabo los sujetos dentro y fuera del ambiente cultural que, a su vez, requiere de esfuerzos compartidos entre los mayores, los niños y los jóvenes, con miras a

promover y potenciar un aprendizaje en el que se vinculen los distintos contenidos tradicionales y globales sin perder de vista el contexto sociocultural en que se desenvuelven los infantes y adolescentes en la actualidad.

Para vincular los dos apartados expuestos anteriormente, es necesario conceptualizar el proceso de *internalización*. El fenómeno de la internalización se constituye a partir de la apropiación que hacen los sujetos de su realidad y de las interacciones sociales mediadas por los signos y las herramientas culturales. Para ello, es importante la instrucción, que representa una guía del adulto y de los pares, quienes influyen no solo en el aprendizaje individual, sino también en las creencias y actitudes culturales que construyen los artistas. Estos significados, que son interiorizados en estos contextos sociales, culturales, comunitarios, entre otros, posibilitan que los sujetos adquieran un marco de referencia para interpretar las experiencias y negociar los significados en concordancia con su cultura.

En todo esto, el lenguaje cumple un papel esencial, pues de acuerdo con Bruner (1990), un ser humano participa en la cultura a través del lenguaje y su discurso narrativo, y la vida y los roles son fruto de procesos en permanente construcción de significados. Los roles hacen parte del plano interpersonal y no operan únicamente en el presente, sino que toman significado desde las vivencias e historias pasadas que conforman a la cultura en la que se despliegan. Así las cosas, la experiencia humana solo puede entenderse a través del lenguaje, siendo este un elemento que configura la realidad y que se genera en la convivencia con otros, a partir de las redes que se tejen en las conversaciones.

Por dicha razón, fue relevante considerar la *narrativa* como aquellas construcciones complejas, compuestas por tramas temáticas que se edifican en las dimensiones históricas que son negociadas por los sujetos, manteniéndose siempre dispuestas a la deconstrucción y

reconstrucción, sin constituirse como posesiones de las personas, sino a través de las relaciones vividas en los sistemas sociales, contextuales y familiares, y en las maneras discursivas que dispone la cultura. Cabe señalar que, por medio de la narrativa, es posible comprender la realidad social de los sujetos, en este caso, de los músicos; pues en ella cobran sentido las relaciones y dinámicas sociohistóricas que se han cimentado y se construyen día a día en su cotidianidad.

El bagaje teórico y conceptual que ha sido trazado está directamente relacionado con la planificación y la ejecución de la metodología. En cuanto a la técnica de investigación, para la recolección de información en este estudio, se escogió la entrevista conversacional. De acuerdo con Díaz et al. (2013), la entrevista se define como una conversación, cuyo fin es entender los motivos, las circunstancias y los hechos que tienen los agentes a la hora de pensar de un determinado modo, con respecto al problema social que se está discutiendo. Para ello, a través de una serie de preguntas estructuradas, el contacto directo y empático, el entrevistador interpreta los aspectos más significativos de los sujetos. La entrevista, posibilita, en este sentido, la libre expresión del entrevistado, propiciando que el sujeto pueda manifestar libremente sus intereses, creencias, motivaciones, deseos y valores que siente y no, tal como el entrevistador desea que los exprese. Este aspecto es esencial, permitiendo que los discursos que se emitan trascurren con total libertad, favoreciendo relaciones de sentido y significado (Taguenca, 2012). Para el desarrollo de la entrevista conversacional, siendo una de las técnicas más empleadas, es coherente y pertinente delimitar la conversación como algo más que hablar. Aquí hay un eje central que justifica la metodología escogida, pues el poder expresarse es una realidad humana, la cual se le niega a las comunidades, por lo que no pueden contar su historia en voz propia, ni desdibujar los imaginarios y los prejuicios que encarnan sus expresiones artísticas y musicales. En este caso, se identificó el interés de los músicos quibdoseños por contar su historia y en

establecer nuevas relaciones con su trayectoria musical acorde con sus deseos y aspiraciones. Con esta técnica, la autora pudo reconocerse como parte activa de este proceso conversacional, aprendiendo de la historia que estas comunidades narran, y nutriendo la visión que enfoca la presente investigación.

En relación con el instrumento de investigación, se elaboró un guion conversacional, en el que se encuentran algunas categorías previas fruto de la contextualización, de los aportes teóricos y, sobre todo, de la presencia en el territorio de estudio. En este contexto de campo, resultó pertinente delimitar los ejes para la conversación. Aunque no fueron exactamente iguales en todas las conversaciones, se establecieron unos parámetros básicos, teniendo en cuenta cuatro importantes elementos. En primer lugar, el agradecimiento por la participación de la investigación; en segundo lugar, la explicación de la finalidad de la investigación, los temas que se trabajaron y los principios éticos, resaltando que la información que se obtuvo es para fines académicos y que el trabajo realizado es para la comunidad; en tercer lugar, se les consultó sobre la posibilidad de poder tomar nota y grabar la conversación, para así evitar algún inconveniente; y, por último, en el cierre, se retomó lo que se dialogó y cómo ellos se sintieron en el proceso, siendo esta una característica distintiva de una postura empática y solidaria (ver Anexo 1).

Teniendo presente el marco ético estipulado en la Ley 1090 de 2006, el guion conversacional involucró el consentimiento informado, donde se expone la protección de la identidad de los entrevistados y el manejo de la información con fines investigativos. Los audios y las transcripciones fueron tratados con sumo cuidado y los nombres de los participantes quedaron registrados con los seudónimos artísticos, con el fin de proteger su identidad e integridad.

En ese orden de ideas, fue posible entrevistar a nueve cantautores chocoanos (ver Anexo 1). Se entrevistaron a cuatro de ellos en el territorio (dos eran agrupaciones musicales) y cinco en la ciudad de Bogotá. El muestreo se realizó por bola de nieve, es decir, por medio de los entrevistados, se estableció contacto con otros músicos dispuestos a colaborar. Esta es una técnica de muestreo no probabilístico usada para identificar sujetos potenciales en aquellos donde es difícil encontrar la población. Una vez ejecutadas las entrevistas, se empleó una segunda técnica de investigación, a saber, un grupo focal. En este, participaron dos de los entrevistados con los que se conversó previamente y tres personas nuevas conocedoras de este campo investigativo. Esto se realizó con el fin de desarrollar una discusión colectiva, para así reflexionar de forma grupal con respecto al fenómeno de investigación, aprendiendo de manera mutua sobre las experiencias y opiniones que cada miembro manifestó.

En relación con el proceso de sistematización, se utilizó la hoja de cálculo Microsoft Excel, donde se plasmaron las categorías que fueron previamente definidas, considerando los hallazgos de las conversaciones<sup>8</sup>, y detallando varias categorías emergentes que no habían sido contempladas en el desarrollo de la investigación (ver Anexo 2). Los fragmentos que de manera hilada y entrelazada se desglosaron en los capítulos de la presente investigación, responden a estos hitos que fueron identificados en cada categoría (ver Anexo 5).

Durante el proceso de investigación surgieron varios retos, pero, aun así, cabe resaltar la enriquecedora experiencia que tuvo la autora de este estudio como persona y como mujer chocoana. Como persona y parte de esta cultura, le fue posible comprender ciertos temas que en sus inicios eran ajenos a su entendimiento, pues al escuchar a cada una de las personas, a los jóvenes y a los adultos en un diálogo ameno, suprimió sesgos que poseía. Asimismo, examinar

---

<sup>8</sup> Antes de esto, las transcripciones se fueron separando por categorías, las cuales se diferenciaron por color, de los datos relevantes de las conversaciones.

las posiciones de cada uno, teniendo presente la singularidad de estos, de sus trayectorias vitales, según la autora, le ayudó a reafirmar su identidad y orgullo como chocoana. Al ser parte de esta cultura y al haber nacido en el municipio de Quibdó-Chocó, pero sin crecer y desarrollarse en el departamento, ahora que está más joven, le significó todo un reto el poder asimilar todas las transformaciones por las que está pasando el municipio. En efecto, emergieron diversas reflexiones personales para poder darle paso a otras formas de pensar, y aunque estas no coincidían con los pensamientos de la autora, no las invalidó; en contraste, estas le ayudaron a adquirir otra perspectiva, por lo que su campo de visión se enriqueció por medio de este trabajo de investigación.

Estas reflexiones generadas fueron construcciones conjuntas de conversaciones con los entrevistados, con las cuales poco a poco se tejieron ideas y pensamientos que tuvieron como base la realidad. Sin hacer énfasis en esta introspección, que con detalle se encuentra en el Anexo 3, como un breve relato de viaje, a continuación se exponen algunas ideas de la autora. Como profesional, esta investigación le proporcionó diversas maneras de ver el mundo, de percibir que muchas veces las dicotomías y el encasillarse en un solo punto de vista puede fracturar y generar malestar a las personas, y en este caso, a las comunidades, quienes día a día deben edificar estrategias y modos de supervivencia para solventar no solo sus necesidades, sino también la de sus seres queridos.

Por otra parte, cabe resaltar el impacto que ha dejado el COVID-19 en la vida y en el corazón de todas las personas, quienes, de alguna manera, han podido hacerle frente a esta situación que ha dividido la cotidianidad y el *modus vivendi*. Este hecho, que ninguna persona pensaba que iba a ocurrir, ocasionó grandes malestares, no solo físicos y psicológicos, sino también académicos; puesto que, al quedar el mundo paralizado, sin poder dirigirse libremente a

ningún lugar, la segunda visita al territorio para ahondar más en el fenómeno de estudio y en los datos que se iban obteniendo en el desarrollo de este, se vio estropeada. Es por ello por lo que en el apartado de las recomendaciones “Pervivencia cultural: hitos significativos”, se presenta esta circunstancia, y se cuenta con detalle para que futuros investigadores puedan sacarle jugo a esos hitos que merecen nuevas miradas. Si bien esta posición afectó a los estudiantes por igual, en especial a los que requieren hacer campo en otros territorios, es una situación que la academia debe repensar con cuidado, pues no solo involucra los sentimientos, emociones y las fibras del ser de cada joven, sino también sus deseos de poder emprender su investigación en las instancias que deseaba y anhelaba.

El interés en desarrollar esta investigación radicó en la alegría y satisfacción de poder tener contacto con las comunidades, esto es, con los sujetos de estudio. Ese calor humano, esas sonrisas, alegrías, tristezas y dificultades que se encuentran en el caminar, en el trayecto como científicos, no las suple una instancia virtual o una llamada; teniendo en cuenta, además que muchas veces no se logra, dado que no todas las comunidades o las personas cuentan con estos artefactos y las zonas en las que residen imposibilitan esta comunicación.

Esta eventualidad, de alguna forma, perjudica no solo lo que se produce, sino también el ánimo de la persona que lo construye. Por ello, como expresó la autora de este estudio, se debe agradecer por haber podido realizar su visita al territorio antes de que toda esta situación ocurriera; sin embargo, hubiera deseado ahondar aún más en esos pequeños detalles que quedaron por desmarañar. Si bien la pandemia declarada como consecuencia del virus del COVID-19 ha podido quebrar la cotidianidad, distanciar a las personas de sus seres queridos, representar pérdidas que pesan en los corazones, generar incertidumbre y dudas con respecto a lo que va a suceder más adelante; esta vivencia invita a repensar los mundos, a analizar cómo se

puede construir conocimiento sin que esto afecte a los estudiantes y maestros por igual, buscando la manera de innovar para que los procesos educativos signifiquen menos horas en una pantalla, que muchas veces puede ocasionar más distanciamiento y distracción que conocimiento.

Así pues, estas experiencias y relatos que los jóvenes tienen por contar al establecer contacto con esta nueva realidad de estudio, traerán grandes reflexiones que no solo servirán a la comunidad estudiantil, sino también para el análisis de fenómenos de investigación. En ese sentido, es importante poder repensar una forma de vincular y generar esa negociación de conocimientos entre los jóvenes y los adultos, siendo esta una situación que debe involucrar un acercamiento de ambas generaciones para potenciar el repertorio musical. A su vez, es preciso comprender que toda cultura está en constante movimiento y, con ello, en transformación, lo que implica el tener que reinventarse, reorganizarse y autorregularse, para así hacerle frente a cada uno de los desafíos que se le atraviesan. Estas dinámicas que se encuentran con detalle en la presente investigación, ofrecen respuesta a esos desafíos y procesos que han tenido que enfrentar los músicos modernos. Bajo dicho contexto, los retos se transformaron en oportunidad, en un espacio de esparcimiento cultural, condensado en una propuesta que se despliega en el Anexo 4.

Esto daría pie, como expresó Paulo Freire, a una pedagogía del encuentro que posibilitaría reflexionar sobre los saberes que los adultos y los jóvenes han construido y aportado significativamente a través del tiempo. Esto, en aras de reconstruir esas miradas que se tienen del joven y del adulto en miras de preservar la tradición, pero en términos de nutrirla con los saberes que se van tejiendo en el caminar. Sin duda, esto exige una postura crítica, contextual e histórica frente al trabajo con las comunidades y un compromiso con las posibilidades que se entrelazan desde el horizonte actual.

Dicho lo anterior, la presente investigación se dividió en tres capítulos principales, más las conclusiones y recomendaciones, como se describe a continuación.

En el primer capítulo, se hace una descripción sobre la realidad musical del Pacífico Norte colombiano, poniendo en contexto lo que caracteriza y rodea la vida musical de estas comunidades, sus formas de transmisión, apropiación y espacios de formación. De igual manera, se desglosan los distintos escenarios culturales y sociales como son las festividades y las celebraciones que se realizan en el municipio de Quibdó-Chocó. Esto, en concordancia, con las distintas funciones y roles que estas ceremonias cumplen en la cultura chocoana. En suma, este capítulo da cuenta de la importancia y el significado de la música para estas colectividades como forma de vida y cohesión social.

El segundo capítulo aborda las tensiones y conflictos presentes entre los artistas de la primera (siglo, XIX), segunda (siglo, XIX y XX) y tercera generación musical (siglo, XX y XXI) del municipio de Quibdó-Chocó. Los resultados que se exponen en este apartado fueron reforzados durante todo el proceso investigativo y el trabajo de campo, donde no solo se integran las situaciones novedosas e inesperadas que emergieron en los procesos de interacción entre estos actores, sino también las revisiones bibliográficas, las cuales fueron centrales para entender que la música de estas comunidades se encuentra estrechamente vinculada con los procesos sociales, familiares, educativos, territoriales, espirituales y políticos. Esto, convirtiéndose en un poderoso aliado para la transmisión de sus memorias.

Asimismo, de manera coherente, se exponen las variables emergentes que intervienen e influyen en dichas tensiones, recuperando, con ello, las experiencias narrativas de los músicos. De manera complementaria, es el espacio en el que se sintetizaron los principales retos en el

tema de la tradicionalidad, la relación existente entre los jóvenes y los adultos, entre otras realidades que, sin duda, convocan las aspiraciones a nivel personal y profesional.

El tercer capítulo abarca las reflexiones que posibilitan interpretar los resultados en torno a cómo estas tres generaciones entienden la noción de tradición y los efectos positivos y negativos que consideran de ella dentro de su labor musical. A su vez, se esbozan los conceptos de *tecnicismo*, *purismo* y *folclorismo* que, como se expuso en un principio, están asociados a la tradición y se convierten en un limitante para los músicos contemporáneos a la hora de innovar. Sumado a ello, se examina la relación existente entre el consumo y la innovación respecto a la problemática que hay en la actualidad con la patrimonialización de la festividad de San Pacho, dificultad que atraviesa diversos ámbitos, como son la preservación de la memoria cultural, la remuneración e importancia de la labor de los músicos tradicionales, y la implementación de estrategias referentes a la gestión cultural.

Las consideraciones finales reúnen dos escenarios: por una parte, se presenta una serie de reflexiones en torno al fenómeno de estudio, teniendo presente los objetivos propuestos que posibilitaron arrojar nuevas formas de abordaje e intervención que tengan como primer plano a estas comunidades; y, por otra parte, se sitúa la propuesta de análisis en contribución al contexto académico de las ciencias sociales, y a nivel disciplinar, de la psicología.

Finalmente, se encuentra el apartado de las recomendaciones, titulado *Pervivencia cultural: hitos significativos*, cuya elaboración se consideró pertinente para extender una invitación al pueblo y ciudad natal de la autora, para que las personas se animen a pensar sobre estas problemáticas e hitos que a lo largo de la presente tesis fue posible evidenciar, pero que merecen mayor profundización y estudio, con el fin de que se evoquen nuevas comprensiones en relación con estas colectividades. Sin duda, ahondar en ello permitiría seguir retroalimentando

esta investigación y generar más espacios al interior de las comunidades con el objetivo de tratar estos temas y fomentar reflexiones en miras del fortalecimiento propio.

## Capítulo I. La vida musical del Pacífico Norte colombiano: un recorrido histórico de Quibdó- Chocó (XIX- XXI)

*“Para nosotros la música es un todo, que obligadamente tenemos que sentirlo todos los días, porque el Chocó cuando llueve canta, el Chocó cuando camina canta, el chocoano cuando habla canta, nosotros somos música Naomi”.*

Hansel Camacho (2020)



**Imagen 5.** Jóvenes músicos de batuta

Fuente: Ministerio de Relaciones Exteriores (2018)

### 1.1 Consolidación de la realidad musical chocoana: acercamiento regional y contextual de la tradición oral y popular

En el presente apartado se realiza una descripción sobre la realidad musical del Pacífico Norte colombiano, poniendo en contexto lo que caracteriza y rodea la vida musical de estas comunidades, sus formas de transmisión, apropiación y espacios de formación. De igual manera,

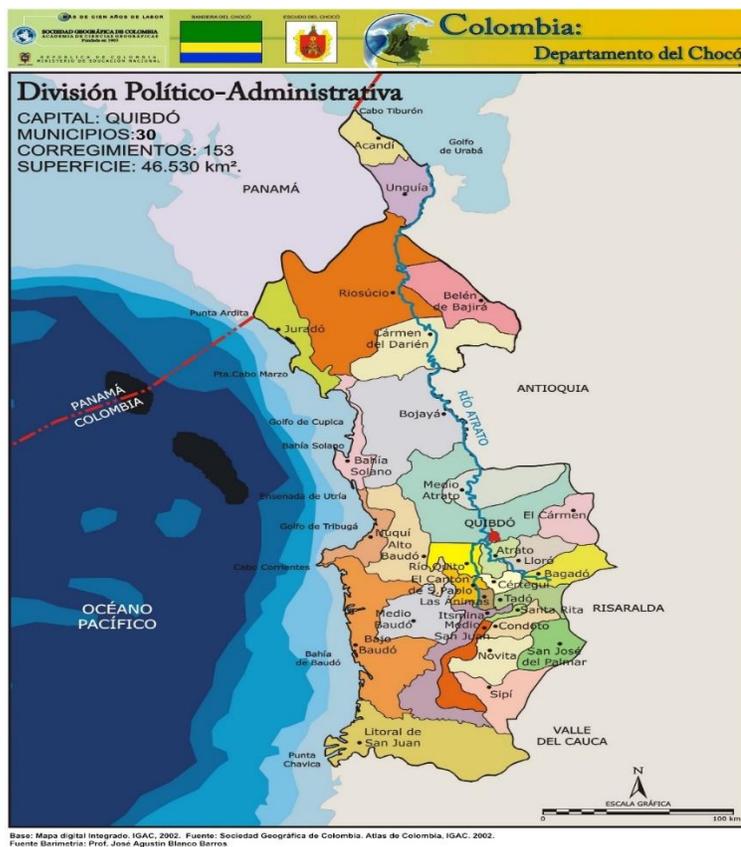
se desglosan los distintos escenarios culturales y sociales como son las festividades y las celebraciones que se realizan en el municipio de Quibdó-Chocó. Esto, en concordancia con las distintas funciones y roles que estas ceremonias cumplen en la cultura chocoana. En síntesis, este apartado da cuenta de la importancia y el significado de la música para estas colectividades como forma de vida y cohesión social.

El municipio de Quibdó-Chocó limita por el norte con el municipio del Medio Atrato, por el sur con los municipios del Río Quito y Lloró, por el oriente con el municipio del Carmen de Atrato, por el nororiente con el departamento de Antioquia, por el occidente con el municipio del Alto Baudó. (Alcaldía de Quibdó, 2020, p. 1)

Su clima de selva tropical lo convierte en uno de los puntos más húmedos del planeta, caracterizada por ser una zona montañosa, rocosa y por presentar los más altos índices de precipitación de aguas en Colombia y el mundo.

## Figura 1

### Geografía de Colombia, Chocó



Fuente: Escuela Nacional de Geografía [ESGEO] (2011)

El departamento del Chocó se encuentra habitado principalmente por comunidades indígenas, afrocolombianas y mestizas. “La población afrocolombiana del eje del Pacífico Norte colombiano. Según censo DANE 2019, es de aproximadamente del 82,1 %” (Martínez, 2018, p. 1). Esta comunidad negra, como se encuentra enmarcado y estipulado en el artículo 5, 6 y 7 de la Ley 70 de 1993, corresponde a un conglomerado de familias de “ascendencia afrocolombiana que poseen una cultura propia, comparten un pasado común y contienen sus propias costumbres

y tradiciones [expresadas en las distintas prácticas y actividades<sup>9</sup> que reflejan una identidad] que las distingue de otros grupos étnicos” (Ley 70, 1993, art. 2).

La música ha tenido un lugar importante en las comunidades negras. La música africana, en tanto que expresión cultural, es un fenómeno que se encuentra en el inconsciente colectivo<sup>10</sup>, en la memoria de los pueblos traídos al Nuevo Mundo, que data su existencia desde tiempos inmemorables. La música, el canto y el baile, bajo las condiciones de la esclavización, no solo tuvieron una función social, sino que se convirtieron en una acción política-cultural, que ha permanecido a través del tiempo para enfrentar las dificultades que vive esta población en el día a día (Mosquera, 2017).

Al tratarse de un aspecto del inconsciente colectivo, entendido este no como lo que está oculto o reprimido, sino como una noción que hace alusión a la singularidad de los sujetos, producto de las relaciones históricas, sociales, culturales y contextuales, es posible comprender cómo estos marcos de referencia compartidos y distribuidos fueron adquiriendo significado según las experiencias de los prisioneros y esclavizados; puesto que estos contaban, desde sus inicios, con esa información genética-cultural con la que hicieron frente a la esclavización. Es por ello por lo que a los africanos y sus descendientes se les ha configurado como aquellos pueblos que contienen una gran tradición musical, en la cual la estructura católica ha tenido gran incidencia desde la época de la conquista (1500-1550). Esta tradición católica no se incorporó de manera lineal por parte de estas comunidades, sino que ha sido construida y acoplada.

El municipio de Quibdó-Chocó fue una de las primeras regiones a la cual llegó la orden religiosa franciscana (siglo XVII). Gracias a la convivencia entre los sacerdotes y la población se

---

<sup>9</sup> Actividades tradicionales: musicales, culinarias, agrícolas, de pesca, mineras, de caza, recolección, crianza, comunitarias, de festividades, entre otras; que han permitido conservar la vida y tradición de estas comunidades.

<sup>10</sup> Experiencias cuya existencia está presente desde el momento de nuestro nacimiento. En este caso, prácticas y costumbres que devienen de nuestros antepasados africanos.

hizo más fácil el adoctrinamiento católico y el hecho de que la poesía española se insertara en los cantos y relatos de estas comunidades. Fue en este contexto, donde se entremezcló la diversidad cultural de múltiples tradiciones heredadas y enseñadas por los conquistadores, colonos y religiosos europeos, que los negros le dieron una nueva forma y expresión a una realidad cimentada por el sometimiento (Tobón, 2010). En este moldeamiento, donde convergen influencias españolas, indígenas y africanas, de acuerdo con Tobón (2010), se hacen visibles tres elementos fundamentales a partir de los cuales se identifica esta cultura: el sentido de la muerte, las relaciones entre los hombres y los santos, y el canto colectivo.

### 1.1.1 El sentido de la muerte

En oscuro calabozo  
 Cuya reja el sol ocultan  
 Negros y altos murallones  
 Que las prisiones circundan;  
 En que solo las cadenas  
 Que arrastro, el silencio turban  
 De esta soledad eterna  
 Donde ni el viento se escucha...  
 Muero sin ver tus montañas  
 ¡Oh patria! donde mi cuna  
 Se meció los bosques  
 Que no cubrirán mi tumba. (Isaacs, 2005, p. 235)<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Teniendo en cuenta los hallazgos de Mosquera (2017), la música, el canto y el baile de funebria terminaron extendiéndose y adaptándose en toda Afroamérica en el siglo XIX. Su presencia se observaba en el Valle del Cauca,

La familia está constituida por los que están vivos y los que están muertos, siendo este precepto encarrado bajo el concepto africano *Muntu (Bantú)*<sup>12</sup> (Sierra, 2016). En este sentido, aunque estas comunidades hablen español, crean en Cristo y sus cantos contengan rimas españolas, su cosmovisión y la manera en que celebran y conciben la muerte deja entrever cómo otras tradiciones que han sido transformadas y recreadas siguen imperantes<sup>13</sup> (Tobón, 2010).

El sentido de la muerte contiene, por un lado, la tradición *ars moriendi*, entendido este como el arte de morir en los preceptos de la religión cristiana heredados por los españoles, donde el hombre se prepara para la muerte, se despide de sus seres queridos y abarca la costumbre de rezar por el alma del difunto; y, por otro lado, la tradición africana, por medio de la cual se concibe la muerte como un suceso más de la vida, donde los que fallecen siguen presentes en la cotidianidad de la comunidad, evocándose en los acontecimientos del día a día. Esta filosofía les da un valor específico a los antepasados, quienes siguen compartiendo sus nexos con los sobrevivientes (Tobón, 2010).

---

siendo consignada de la siguiente manera: “terminado el rosario, una esclava entonó la primera estrofa de una de esas salves llenas de dolorosa melancolía y los desgarradores lamentos de algún corazón esclavo que oró. La cuadrilla repetía en coro cada estrofa cantada, armonizándose las graves voces de los varones, con las puras y dulces de las mujeres y de los niños. Estos son los versos que de aquel himno he conservado en la memoria” (Isaacs, 2005 [1876]). En estos versos hay varios aspectos que exhiben la riqueza cultural de esta exteriorización religiosa de la fiesta a los muertos. Se puede comenzar por señalar la existencia de esclavizados que saben y rezan el rosario amparado a los misterios del cristianismo, entre ellos, el de la Inmaculada Virgen María. Asimismo, se puede estimar la alternancia entre una religiosidad católica, así sea en su dinámica exterior, y una religiosidad colmada de contenidos profanos que se han transformado por el contacto con el cristianismo, manifestándose en aquellas salves. Por otro lado, se puede denotar el canto en forma de llamada y respuesta, particularidad de la música africana y de los cantos de trabajo en grupo, donde una voz que hace de solista entona una estrofa y el coro le responde. En este verso, las estrofas están llenas de expresiones melancólicas frecuentes en la música de los esclavizados, dejando entrever la evocación de la vida del africano encerrado en calabozos sin volver a su patria (Mosquera, 2017).

<sup>12</sup>El término *Muntu* se encuentra relacionado con la comunidad Bantú en África, esta expresión alude a la interacción que existe entre todos los reinos y las criaturas que habitan la tierra, esto es, animales, plantas, deidades, entre otras.

<sup>13</sup> Las creencias de estas comunidades se fortalecieron con la incorporación de los componentes del catolicismo, los cuales convirtieron estos encuentros alrededor de la muerte en espacios de “reafricanización cultural”.

El velorio, dentro de esta cosmovisión, no es solo una muestra de dolor, sino una celebración con cantos, juegos, bebidas, comidas y risas<sup>14</sup>, para exaltar la memoria del personaje fallecido. Es un ritual que expresa la espiritualidad y el mundo interior de estas comunidades, la cual se ve reflejada a través de la organización social, donde cada familiar posee un papel específico en el velorio, la solidaridad representada en los aportes que realiza la familia y los amigos para tener una buena solemnidad y, por último, el de la fraternidad, que señala que, si hay buena relación entre los miembros de la familia, el difunto podrá irse sin problemas; pero si hay resentimientos, no habrá una buena transición y dificultará el paso del difunto (Tobón, 2010).

A la gente grande, se le prepara un altar con velones, una sábana blanca y un moño negro en la pared o mariposas negras de papel, que representan el espíritu del muerto. Esa noche se cantan alabaos, se rezan oraciones y cinco rosarios y se reparte aguardiente, cigarrillos y café con galleta de sal o pan untados de mantequilla. La jornada dura hasta el amanecer. Se llega a las siete para el primer rezo y si la familia del doliente no tiene para comprar las cosas, los que sí pueden les regalan las galletas y hasta el vestido del muerto. (Panesso, como se citó en Mogollón, 2002, p. 1)

### **1.1.2 Las relaciones entre los hombres y los santos**

Las comunidades del Pacífico Norte colombiano, después del adoctrinamiento religioso, donde la poesía y los romances fueron el eje central para enseñar la evangelización y las historias bíblicas de los santos católicos, constituyeron espacios propios donde convergían las antiguas

---

<sup>14</sup> Resulta preciso aclarar que, para estas colectividades, como mencionó Mosquera (2017), no está permitido llorar al morir, puesto que “al momento de nacimiento venimos al mundo con un llanto debido al sufrimiento y el dolor con la que estuvo marcada nuestra existencia en el Nuevo Mundo y al despedirnos de él no podemos hacerlo de la misma manera, por eso quienes nos han de dar el último adiós tienen que hacerlo cantando para irnos en paz y tranquilos”. (Mosquera, 2017, p. 55).

herencias africanas con el legado sonoro de las narraciones cristianas. Esta unión dio pie a fusiones, nuevos ritos y roles que requerían la participación colectiva de los miembros de la comunidad (Tobón, 2010). Esta integración intercultural impulsó el surgimiento de los alumbramientos de los santos, convirtiéndose en instancias donde se oraba a un santo en particular que protegía al pueblo de los desastres naturales, convirtiéndose en patentes las rogativas y plegarias para que el santo cumpliera la manda o promesa.

Ante la ausencia de los patronos y sacerdotes, estas comunidades construyeron nuevas maneras de acercarse a su espiritualidad, dividiendo a los santos en santos bravos y santos mansos. Los primeros hacen referencia a los dioses africanos, que gobiernan las fuerzas de la naturaleza y los asuntos de la humanidad. Son bravos porque manejan energías que pueden hacer daño y, por ende, hay que rendirles respeto. Estas deidades se suelen plasmar en los mitos y leyendas de estas comunidades, camuflándose a través de formas humanas donde se visualizan los placeres y pecados a los que sucumben los miembros de la colectividad. Aquí se denota la función moral que cumplen los relatos, los cuentos y las historias de enseñar e inculcar los valores del respeto, la honestidad, la lealtad y la justicia, que contienen conductas, reglas y actitudes fundamentales para la vida.

### **Quibdó en llamas**

Castigo severo ha sido

El que Dios nos ha mandado

Que el día de 26 de octubre mi Quibdó se haya quemado.

Empezó en la cabecera

Este incendio tan feroz

Acabo con la Yesquita

Y al comercio lo arruinó.  
 Ay Quibdó querido de mi corazón  
 Llegó el momento de tu redención (Bis)  
 Muchos lloran con tristeza  
 De ver lo que han perdido  
 Y no quieren comprender  
 Castigo severo ha sido. (Lozano, 1992)

Los segundos, esto es, los santos mansos, son los que se han hecho parte del pueblo, conocidos a través del nombre de la Virgen del Carmen, San Antonio, San Francisco, entre otros. Estos son los santos que introdujo la devoción cristiana. Sin embargo, detrás del santo católico, se hallaba otra fuerza, otra energía conocida como Orishas, que rige alguna petición para la comunidad. Esta es una adaptación e hibridación cultural, donde los afrocolombianos han construido y edificado ricos mundos simbólicos y sociales (Tobón, Pacífico Norte. Romances religiosos: de la España medieval a los rituales negros del Atrato, 2010).

### **Gozos a San Francisco de Asís**

Gloria... Gloria  
 A francisco cantamos  
 Nuestro padre protector, sus virtudes ensalcemos  
 Gloria...Gloria  
 Alabanza y honor (Bis). (Medrano, 1992)

La hibridación<sup>15</sup>, teniendo en cuenta los planteamientos de García (1990), es un proceso adaptativo y evolutivo que ocurre tras la mezcla de civilizaciones distintas. Una dinámica de

---

<sup>15</sup> Si bien este término ha sido muy controvertido en las prácticas culturales, en la presente investigación se hizo alusión de este, el cual permite hacer lecturas abiertas y plurales de los repertorios culturales de las comunidades.

negociación y reconversión, entendida esta última como la transformación que tienen las prácticas y saberes culturales, con el fin de reinsertarse a las nuevas condiciones sociales y de producción. Esta reconversión va de la mano de las estrategias de supervivencia que realizan las colectividades frente a las políticas económicas y culturales, y de la creatividad e innovación producto de negociaciones continuas que ocurren dentro de los contextos culturales y comunitarios.

### **1.1.3 El canto colectivo**

El ritmo, el canto colectivo y la expresión corporal son elementos que hacen parte de las actividades cotidianas de estas comunidades. Cantar es sinónimo de lucha, fe, esperanza, celebración y liberación emocional y espiritual. Este canto constituye una herencia que no es solo africana, sino también española, puesto que el romance se convirtió en una parte esencial del canto colectivo. Este canto no solo garantiza la unión en sociedad, en su interior contiene relatos entonados que cuentan la historia de los pueblos. Los antiguos romances, que llegaron a América a través de las voces de los conquistadores y colonos españoles, y que fueron usados en los relatos bíblicos por los monjes y curas para evangelizar a los esclavos, fueron interiorizados y

---

Esta noción, en este trabajo, hace referencia a un análisis sobre las ideas que se tienen sobre las identidades puras o auténticas, poniendo en evidencia el riesgo que conlleva esa aseveración en las identidades locales. Pues esto remite a que muchas veces se les considere como opuestas a la sociedad nacional o a la globalización, manteniéndolas siempre al refugio y confinándolas en una categoría que se encuentra no solo alejada del presente y el futuro, sino también de las oportunidades que tengan las colectividades de transformarse e insertarse en nuevas dinámicas que las lleven a un mejor porvenir. Cuando se define una identidad “mediante un proceso de abstracción de rasgos (lengua, tradiciones, ciertas conductas estereotipadas) se tiende casi siempre a desprender esas prácticas de la historia de mezclas en que se formaron y a absolutizar prescriptivamente su uso respecto de modos heterodoxos de hablar la lengua, hacer música o interpretar las tradiciones. Se acaba, en suma, obturando la posibilidad de modificar la cultura y la política” (García, 2003, p. 6).

Los estudios sobre narrativas identitarias evidencian que no es posible hablar de las identidades como si fueran rasgos fijos y estáticos, pues como señaló Bajtín, como se citó en García (2003), la vida es un espacio de relatividad, donde el sentido, los valores y los referentes cambian dependiendo de las situaciones, de ahí que la identidad sea comprendida como un proceso de “relaciones ideológicas, políticas e históricas, un espacio de tensión de intereses, de posiciones y de negociación de sentido” (García, 2006, p. 56). Estudiar, por tanto, los procesos culturales no lleva a afirmar identidades absolutas, sino que, por el contrario, sirve para conocer las distintas formas de situarse en medio de la heterogeneidad y entender cómo se originan las hibridaciones.

transformados por la nueva cultura chocoana. Bajo dicho panorama, la voz colectiva se hace romance en los alumbrados y en los rituales de los velorios y novenas (Tobón, 2010).

Los romances religiosos se transforman en alabaos<sup>16</sup>, donde se integran momentos místicos con las remembranzas de la vida de un ser querido. Son utilizados en los velorios de los adultos muertos o en los cantos de alabanza a los santos patronos en sus celebraciones. Por medio de los alabaos, que son adaptados por esta comunidad, se le canta a los misterios de la vida, se exaltan las enseñanzas de los santos y las vivencias de la cotidianidad misma.

### **Velo que Bonito**

Velo qué bonito, lo vienen bajando

Con ramos de flores, lo van coronando

O-rí-o-rá san Antonio ya se va. (Bis)

Señora Santa Ana, por qué llora al niño  
por una manzana, que se le ha perdido.

O-rí-o-rá, San Antonio ya se va (Bis)

Se quema belén, déjalo quemar

Un chorro de agua, ya lo apagará

O-rí-o-rá, San Antonio ya se va. (Lozano, 1992)

---

<sup>16</sup> En concordancia con Restrepo (2012), los romances para las comunidades afrochocoanas, “están contenidos en formas poéticas y musicales que van más allá del concepto tradicional que define al romance; más allá de las formas poéticas que lo delimitan. El romance sigue siendo fundamentalmente oralidad que narra la historia, oralidad no solo de palabras y melodías, oralidad que se manifiesta en el rito, en la corporalidad que ese rito encierra, corporalidad de cuerpo humano que se mueve, que baila, que lleva el ritmo con las palmas, que se ríe” (pp. 12-14). Los alumbramientos, los velorios y las novenas, se transforman en constructos clave para comprender el transvasar de los relatos cantados convertidos en poesía y música ritual, pues a partir de estos, las colectividades negras del Pacífico Norte colombiano sitúan, en primer plano, el poder que su relato tiene frente a los muertos y los vivos, frente al pasado y al presente. “Así, los antiguos romances, llegados a América en las voces de los conquistadores, los colonos y los monjes españoles como parte de su cultura viva, son asumidos, apropiados y transformados por la nueva cultura chocoana. Dejando estos, de ser reconocidos como Romances, para ser llamados alabaos” (p. 90).

Este acoplamiento que han tenido estas comunidades, posibilita contemplar la música como un ámbito de la experiencia humana, reflejado en las dimensiones individuales y colectivas, pues son diversas las formas en que estos las interiorizan y exteriorizan a través de los relatos, juegos, en las actividades laborales, sociales, educacionales y domésticas; las cuales son comprendidas como modos de conocimiento que abarcan y nutren los escenarios anteriormente expuestos y que son posibles por medio de la circulación, transmisión y apropiación de los saberes tradicionales.

## 1.2 Formas de transmisión de saberes musicales y entornos de formación



**Imagen 6.** fiesta de san pacho

Fuente: valencia (2009)



**Imagen 7.** Fiesta patronal de san

pacho. verbena en casa de una amiga

Fuente: Garcés (2018)

Los conocimientos en términos musicales en el municipio de Quibdó-Chocó, se construyen y apropian a través de los juegos, los cantos y las historias narradas por los mayores, las cuales contienen dimensiones como las creencias, los afectos, los valores compartidos y un marco social de referencia que se ha edificado por medio del vínculo comunitario. Este

aprendizaje tiene lugar en contextos y entornos dinámicos, donde interactúan los individuos, los barrios, las calles, los hogares, las escuelas y colegios. Este acto de enseñanza involucra una acción de reciprocidad, en el que el adulto no solo prepara, sino que aprende a través de la interacción social que teje con el joven donde se involucran los instrumentos culturales y las herramientas que el entorno proporciona. Esta transmisión de saberes musicales se inicia desde temprana edad, los niños acceden a todo un mundo sonoro por medio del canto de las madres, quienes, desde que el niño está en el vientre, le narran historias por medio del canto, posibilitando que no solo se fortalezca el vínculo madre e hijo, sino que se comparta un universo de valores éticos y una cosmovisión que hace parte de la vida del pequeño (Valencia, 2009).

Cuando un niño crece, comienza, a través de la imitación, a observar lo que los mayores hacen y a reproducirlo por medio de los instrumentos que tiene a su alcance. En este contexto en particular, se usan utensilios de cocina como ollas, cucharas, vasijas y objetos del ambiente como palos, piedras, hojas, ramas, entre otros; los cuales suplen el papel de los instrumentos musicales. Cuando un adulto ve el interés del niño, le sede su instrumento para que este, a través del ensayo y el error, inicie su proceso musical. Esto último, con el fin de que el infante se conozca y explore sus capacidades que lo conducen a producir sus propias composiciones.

La música para los afrodescendientes es producida por la palabra convertida en voz, en sonido, en melodía, y es acompañada por el instrumento musical como el tambor y el batir de palmas para que el cuerpo baile. En este punto, es importante distinguir la danza y el baile. Ellos danzaban por varios motivos: por una buena cosecha, por victorias en las batallas, por ritos de iniciación, entre otros; asimismo, el danzar era una manera de rendir culto a Dios, de alabarle y agradecerle por la manda o petición. Las comunidades africanas bailaban y cantaban para desvanecer las penas, alegrar el espíritu, levantar el ánimo, como demostración de afecto y para

olvidar los dolores que la esclavización les producía. En consecuencia, el canto y el baile eran una forma de entrenar el cuerpo con fines mundanos. En este caso, se presentaba el suceso de la corporalidad y, por medio de movimientos cadentes, el cuerpo hablaba y se manifestaba (Mosquera, 2017).

Estos aspectos se podrían considerar como arquetipos<sup>17</sup> del psique africano, que no desaparecieron con la esclavización, sino que se encuentran integrados en el ser de las comunidades afrocolombianas, quienes la siguen reproduciendo y moldeando conforme pasan las generaciones. Para estas comunidades del municipio de Quibdó-Chocó, la música no se realiza por el simple placer del disfrute, sino que contiene un papel especial para la población. El tambor, como instrumento musical y ritual, ha cobrado gran relevancia en la vida de los africanos y su descendencia<sup>18</sup>. Como parte de la religiosidad africana, ha sido utilizado para llamar a los dioses por medio del ritmo emitido por este. Según Mosquera (2017), Dios le dio al hombre la palabra por medio del tambor, pues con este instrumento los hombres podían comunicarse con él, dado que este artefacto imitaba la voz humana. Los esclavizadores del Nuevo Mundo persiguieron los tambores para evitar precisamente esa comunicación; sin embargo, los tambores subsistieron pese a la persecución del cristianismo y de los esclavizadores, puesto que este artefacto hacía parte esencial de la vida espiritual de los africanos. Hoy por hoy, los tambores han perdido un poco esa parte espiritual, perdiendo importancia como instrumento musical.

---

<sup>17</sup> Símbolos culturales, imágenes y formas que se utilizan para interpretar la realidad. Estos evolucionan con la cultura y la sociedad, y pueden diferir de acuerdo con un pueblo o cultura en concreto.

<sup>18</sup> Teniendo en cuenta diversos estudios, en especial los planteamientos de Salvo (2015), la génesis del tambor es africano y se remonta a la prehistoria. “El tambor llega a Europa a través de las migraciones de africanos y moros a Europa. Posteriormente, el tambor también penetra en el Nuevo Mundo, cuando los ejércitos conquistadores inician la colonización americana” (Barriga, 2004, p. 31). Cuando los grupos africanos llegan a América, indagan diferentes posibilidades sonoras, transformando cualquier utensilio en tambor y en motivación para el baile.

La palabra es otra herramienta fundamental de la música africana y de sus sucesores, la cual se encuentra unida a la visión religiosa que tienen los pueblos africanos. La palabra, al tener un origen sagrado, inicia con una perspectiva sagrada del tambor, con el cual se podía convocar a los espíritus y respetarlos. Con ella no se juega ni se engaña, pues es la fuerza elemental que se emite del ser supremo (Mosquera, 2017). Al respecto, Barriga (2017) indicó:

Es muy significativo que una de las primeras figuras históricas del hombre negro, es la mitología del dios BES de los antiguos egipcios. BES, era el dios del baile, y frecuentemente se representaba tocando un pandero. De esta forma, puede decirse que el negro aparece en la historia, bailando y tocando el tambor. En las escenas funerarias de las dinastías XVIII a XX, se observa frecuentemente la figura de una vieja negra tocando el tambor. También en las pinturas de los papiros, sarcófagos y escenas murales del antiguo Egipto, se ven bailarinas negras. Aún hoy en día en el África central, se encuentran ciertos instrumentos musicales ya dibujados en las tumbas egipcias de la dinastía IV. (p. 47)

En algunas sociedades de África occidental, y en determinadas comunidades afrodescendientes, han existido y existen los protectores de la palabra, a quienes se les ha encomendado, por medio del ser supremo, el secreto de este arte, profesión u oficio. Ellos son llamados los tradicionalistas o los *griots*, a quienes les corresponde el oficio de la música, la poesía, las relatorías, entre otros. Ellos son los profundos conocedores de la tradición y la misión de conservarla y transmitirla. Su música ha cumplido funciones sociales relevantes, ya sea para el trabajo, para aliviar el esfuerzo de los quehaceres, para ceremonias, rituales, alabanzas y para la diversión (Mosquera, 2017).

Ese conocimiento del saber heredado es pensamiento que se convierte en palabra y sonido. Al transformarse en música, canto y baile, cumple una función social, debido a que no se ejercía exclusivamente para el ocio; en contraste, se entrelazaba a todos los aspectos de la vida de esta población. En Colombia, precisamente en el municipio de Quibdó-Chocó, es posible apreciar estas sobrevivencias de aquellos *griots*, que son llamados mayores, maestros o los grandes de la música tradicional, quienes, en distintos espacios o entornos, han desempeñado la labor de transmitir los saberes musicales. En el Pacífico Norte colombiano se encuentran espacios de transmisión y apropiación musical como las escuelas de música de la iglesia, las escuelas y colegios, los barrios, los entornos familiares, las emisoras, las festividades como es el caso de San Pacho, y otro contexto relevante que se halla en la actualidad que es la internet. La iglesia, por medio de las misiones católicas, hizo de la música un instrumento de adoctrinamiento para divulgar la fe y los instrumentos de origen europeo. En el caso del municipio de Quibdó-Chocó, se encuentra la escuela del padre Isaac Rodríguez, cura español, quien es un referente dentro de los procesos de aprendizaje del municipio. Los músicos más reconocidos del pueblo estudiaron con el padre Rodríguez, indicando que, con él, se aprendía de forma empírica, oyendo la melodía y reproduciéndola.

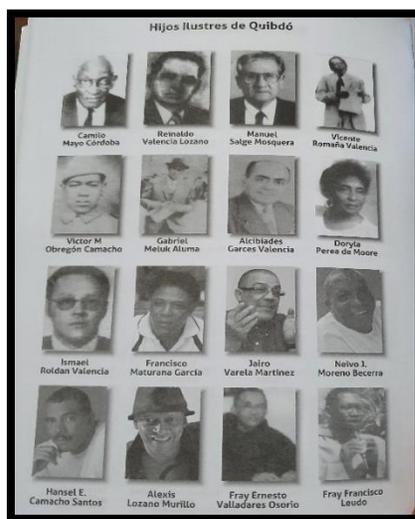
El padre Rodríguez, en 1935, entrenó a los músicos con los clásicos de Mozart, Chopin y Beethoven. No obstante, la música negra, africana, que recorría en las venas de los músicos, terminó convirtiéndose en cartillas musicales. De esa manera, muchos de los maestros de la música empezaron transformando las canciones populares y a escribirlas en partituras, siguiendo la directriz del padre Rodríguez y copiando la forma de las que llegaban de España con los clásicos que se tocaban en la iglesia.

Con la llegada del padre Isaac Rodríguez, en 1935, fue que la educación musical se convirtió en un eje fundamental de la misión evangelizadora de esta congregación. Los ritmos musicales como polkas, pasillos, valeses, entre otros, que llegaban de otras regiones, principalmente europeas, se afianzaron con la escuela musical que aquel religioso conformó y con la Banda Intendencial que dirigió. Las enseñanzas que el sacerdote dio a jóvenes y niños de la escuela son recordadas hasta el día de hoy y constituyen un punto de referencia para la enseñanza musical en Quibdó. (Velásquez, 2012, p. 176)

Gracias a sus enseñanzas, nacieron grandes maestros como Alexis Lozano, Jairo Varela, Johny Lozano y Hansel Camacho, quienes son la inspiración de los artistas contemporáneos (Bernal, 2015). Cuando los niños y jóvenes habían pasado por la instrucción del padre Isaac, eran enviados a la banda, siendo esta otro de los escenarios de educación musical que, en la actualidad, es considerada una institución musical. En ella, se negocian la lectoescritura, la tradición oral y el repertorio universal con el local tradicional (Arango, 2008).

## Figura 2

Ilustres



Fuente: Palacios (2012)

En el ejercicio de formar y educar musicalmente a la población infantil y juvenil de la ciudad, la participación en dicha banda era intensamente rigurosa. Solo ingresaban quienes pasaban el filtro del padre Isaac, quien escogía y decidía sobre la participación en la escuela. (Velásquez, 2012, p. 176)

En el municipio de Quibdó-Chocó, tiene gran relevancia el aprendizaje perceptual o empírico. Dicho aprendizaje involucra los sentidos desde muy temprana edad, el cual posibilita la participación en festivales, observando, imitando, construyendo música a partir del ensayo y el error en compañía de los pares y mayores. Por otro lado, están los modos de conocer lo musical a través de lo académico, donde la construcción de conocimiento musical está mediada por el manejo de la escritura en partituras y la comprensión de un cuerpo de conceptos teóricos, técnicos e interpretativos musicales (Salazar, 2014). Por medio de este aprendizaje, asociado con la lectoescritura, emerge una serie de tensiones, puesto que los mayores manifiestan no tener el

manejo de este contenido. Lo anterior, en tanto que ellos han aprendido el arte de la música haciendo único uso del oído, y este tipo de enseñanza pedagógica que contiene repertorios y nociones asociadas a la tradición occidental, podría interferir en el aprendizaje local y propio de la región.

De igual modo, los mayores expresan que las partituras musicales pueden convertirse en una herramienta legitimadora de ciertos estilos, excluyendo las expresiones alternativas locales que contienen sus propias temporalidades y ritmos; los cuales confluyen con libertad, permitiendo la innovación del artista que la compone. Esto puede entenderse, puesto que las misiones católicas, al introducir la lectoescritura, plasmaron un escenario que privilegiaba unos valores culturales europeos por encima de las prácticas de los afrodescendientes. Este conflicto se hace evidente en las escuelas y colegios, que representan espacios importantes para la transmisión de conocimientos musicales y, de hecho, son entornos que influyen en la construcción de los saberes tradicionales. Los maestros del Pacífico Norte colombiano tratan de integrar los saberes tradicionales con los populares; sin embargo, en muchas ocasiones, prima el saber occidental, ya sea porque los maestros no están capacitados, no hay recursos para invertir en los materiales e instrumentos, o porque los niños y jóvenes no se encuentran interesados en los saberes locales. En todo esto intervienen factores como la moda, lo que se escucha en el momento, las enseñanzas de los padres y los abuelos, lo que se muestra o exhibe en los espacios culturales, la falta de integración social como consecuencia de la inseguridad y la violencia<sup>19</sup>, y las motivaciones personales de los adolescentes.

---

<sup>19</sup> Se explicará con detalle en los apartados siguientes.

Las fiestas religiosas y patronales, como la de San Pacho, evento que se conmemora anualmente<sup>20</sup> en el municipio de Quibdó-Chocó, es otra dimensión relevante en la transmisión y construcción de conocimiento, y es, tal vez, el espacio de aprendizaje musical más exigente del Pacífico Norte colombiano. Durante esta celebración cultural, los pobladores de la ciudad salen a las calles a disfrutar y a bailar de diversas maneras, donde la música, la danza y las expresiones artísticas y culturales como las carrozas y las bandas, se vinculan al sentir colectivo, que implica una resistencia física para caminar y bailar durante horas bajo cambios climáticos incesantes. En tal sentido, los jóvenes y niños que son llevados por sus padres para presenciar este escenario, se ven en la necesidad de adaptarse emocional, física y mental para enfrentarse a este camino musical y cultural si es lo que desean (Arango A. , 2017). De esa manera, el entorno familiar influye en el desarrollo de las capacidades de los niños para acoplar las tradiciones musicales, puesto que son los padres, abuelos, tíos y hermanos, quienes encaminan a los jóvenes y niños a la exploración de los entornos culturales y sociales. Por tanto, las tradiciones familiares se constituyen como ejes fundamentales en el aprendizaje musical.

Con respecto a los espacios informales como el barrio, los niños y jóvenes imitan a los mayores, pero también se imitan entre sí, creando juegos de competencias y reconociéndose unos a otros. De esta forma, en relación con el aprendizaje y la enseñanza musical, resulta necesario resaltar la importancia de la participación activa y creciente de los agentes (niños, adultos,

---

<sup>20</sup> La fiesta de San Pacho es un evento que se celebra anualmente en el municipio de Quibdó-Chocó. Es una conmemoración que comienza el 20 de septiembre y culmina el 5 de octubre. Como señaló Restrepo (2017), hace más de 300 años que la fiesta de San Pacho se festeja en Quibdó, “al inicio se realizaban como oficios religiosos y desde los años veinte este evento se tornó más festivo con comparsas, desfiles y la participación de todos los barrios de la ciudad rindiendo homenaje a su patrono San Francisco de Asís” (párr. 1). En esta veneración, la alegría y el entusiasmo se toman las calles, donde las músicas autóctonas del Pacífico recorren los 12 barrios de la ciudad: “Tomás Pérez, Kennedy, las Margaritas, la Esmeralda, Cristo Rey, el Silencio, Cesar Conto, Roma, Pandeyuca, Yesquita, Yesca Grande y Alameda Reyes, en el que despliegan, todo su potencial artístico por medio de disfraces, desfiles, bailes, procesiones, comparsas y otros eventos” (párr. 3).

jóvenes) en la adquisición de habilidades y repertorios culturales, dado que los jóvenes o aprendices requieren de los adultos, de sus enseñanzas y explicaciones. El mundo de los adultos, con frecuencia, se transforma por la interacción y compromiso de las nuevas generaciones, quienes les impregnan, a su vez, nuevos conocimientos que son propios de la realidad y la época en la que están viviendo. A partir de esto último, se entiende al maestro como un facilitador y orientador que, a través de los juegos, rondas<sup>21</sup>, cantos, arrullos<sup>22</sup> y expresiones lúdicas y musicales, integra los conocimientos que el niño ha construido en su ambiente familiar. Los maestros que trabajan con las músicas tradicionales, aprovechan los ambientes y entornos sonoros del municipio de Quibdó-Chocó<sup>23</sup>, con el objetivo de despertar el interés del niño en el proceso de adquisición de saberes (Valencia, 2009).

La música de esta población se encuentra estrechamente vinculada con las actividades religiosas, sociales, culturales e individuales de lucha, protesta, domésticas, como dormir a los niños; laborales, para acompañar el trabajo de la minería, la pesca y la siembra de árboles; y morales, a través de los mitos, leyendas, cuentos y refranes sobre lo que es correcto o incorrecto en la vida. El hecho circunstancial es que la música comunal y privada se halla incorporada en todas las partes de la vida diaria de esta colectividad. Esto se debe, según Mosquera (2017):

A un estilo de vida muy comunal, donde sus miembros están estrechamente unidos a través de la visión de permanencia y adscripción a su clan, a su reino, y de la conciencia de pertenecer a un antepasado común, que en muchos de los casos, los remite hasta los ancestros míticos y divinos. (p. 57)

### **El Cocorobé**

---

<sup>21</sup> Es un juego en el que los niños, tomados de la mano, cantan una canción mientras bailan o realizan gestos.

<sup>22</sup> Desde que los bebés están en el vientre, las madres del Pacífico colombiano les cantan suaves canciones o murmullos.

<sup>23</sup> El río, la flora, la fauna.

Estribillo:

Cocorobé, cocorobé

Cocorobé, los hijos de José;

Cocorobé, cocorobé

Cocorobé los hijos de José

Cuando el río está creciendo

Bajan muchas espumitas

Qué julleros son los hombres

Cuando ven una bonita.

Estribillo:

Cuando el río está creciendo

Bajan muchas palizadas

Qué julleros son los hombres

Cuando ven una casada

Estribillo:

Cuando ven una bonita

Y no le pueden hablar

Se le ponen los ojitos

Como que quieren llorar...

Allá arriba en aquel alto

Tengo un palo colorado

Donde cuelgo mi sombrero

Cuando estoy enamorado. (Palacios, 2012, p. 42)

### 1.2.1 Temporalidades de la música chocona



**Imagen 8.** Fundación Social Afrocolombiana Muntu, Bantú. Quibdó, Chocó

Fuente: elaboración propia

A continuación, se presenta una breve contextualización sobre las transformaciones por las que ha pasado la música chocona, resaltando el impacto regional y nacional que diversos actores y grupos musicales han tenido, y haciendo una distinción de las tres generaciones musicales abordadas en esta investigación. La primera generación corresponde a la música tradicional, la época de las tertulias, poesías, músicas románticas e híbridas que reproducían los hermanos Castro Torrijos; la segunda generación (oleada de la salsa) es la sucesora de la primera, que alude a los músicos que convivieron con esa primera oleada; y, por último, la tercera generación compete a la música urbana, donde se destaca el hip-hop y el reguetón; y de las fusiones.

### 1.2.2 La oleada de los Castro Torrijos



**Imagen 9.** Álbum familiar

Fuente: Tobón et al. (2006)

Dialogar sobre los hermanos Torrijos<sup>24</sup> es narrar la historia de Quibdó del siglo XIX hasta la mitad del siglo XX. Es un relato poético que conduce a preservar:

La memoria colectiva expresada en su música, que se convierte para estas comunidades, en un lugar de vínculo con su tierra y con un pasado que se quiere reivindicar. La construcción poética y musical de estos hermanos estuvo ligada a una exigencia de identidad, tanto personal como colectiva. Se puede entender como búsqueda del Ser

---

<sup>24</sup> Con los hermanos Torrijos se inició el apogeo de la música popular en esta región. Junto con ellos, existieron grandes poetas, compositores y pensadores como lo fueron Miguel Caicedo, Rogerio Velázquez, Teresa Martínez Varela, Arnoldo Palacios, Miguel Vicente Garrido, Madolia de Diego, Amalia Lu Posso, entre otros. Sin embargo, con los Torrijos y con su proyecto de chocoanidad, se buscaba lograr una identificación por parte de los ciudadanos con el Chocó y con lo que significa ser chocoano. Es decir, una identidad “que dice estar pensada por encima de los intereses raciales” (Tobón et al., 2006, p. 17) y centrada en una filiación por las costumbres, las tradiciones, el amor por el territorio y su gente (Hernández, 2010).

chocoano, como necesidad de chocoanidad<sup>25</sup>. Este proceso, edificó el encuentro pluricultural entre diversos sectores de la región. (Tobón et al., 2006, p. 26)

Los hermanos Castro Torrijos estaban conformados por Ligia, Néstor y Rubén, cuyos ancestros fueron los Castro Baldrich y los Torrijos Barboza. Fueron familias de buena alcurnia que se establecieron en el Chocó<sup>26</sup> hacia 1860 y 1870, y convivieron en la carrera 1 de Quibdó.

El investigador González (1997), como se citó en Londoño y Tobón (2010), hizo un rastreo del apellido de los Baldrich, ubicando su origen en España, y denotando el proceso de mestizaje afro-hispánico que existe en el Chocó. Rodolfo Castro Baldrich e Isabel Torrijos Barboza conectaron sus vidas en 1899-1900, y del fruto de ese matrimonio nacieron Néstor y Rubén en Quibdó y Ligia en el Valle del Cauca. Estos vivieron su infancia en la capital chocoana, lo que contribuyó a sus composiciones y visiones musicales en torno al campesino negro.

Desde tal perspectiva, es importante analizar el contexto del municipio de Quibdó-Chocó en la mitad del siglo XIX. Según González (1997), como se citó en Londoño y Tobón (2010), la clase adinerada de ese tiempo buscaba con anhelo el trueque comercial para integrarse a la economía colombiana, con el fin de hacerse parte importante en la nación. Este apuro trajo consigo el deseo de construir una ciudad en medio de la selva, sitio que fuera centro urbano y cultural del municipio, permitiendo el intercambio de recursos con el resto del país, el Caribe, Europa y Estados Unidos (Londoño y Tobón, 2010).

---

<sup>25</sup> Explicado con detalle en los apartados siguientes.

<sup>26</sup> Según Tobón y Arango (1998), existen pocos datos que se puedan recoger respecto a las generaciones antecedentes de Isabel Torrijos Barboza, “la información que se encontró está llena de inexactitudes y contradicciones. La versión que pudiera ser más cercana a la realidad, dice que Don Vicente Torrijos, el papa de la señora Isabel habría nacido en Mompox [Departamento de Bolívar] y se casó en Quibdó con Herlinda Barboza, que era de ascendencia peruana” (Miguel Ángel, 1998, como se citó en Tobón y Londoño, 2001, p. 215).

Este acontecimiento generó que, en 1890, llegaran a Quibdó inmigrantes de Siria y el Líbano, ansiosos por el oro y platino que surgían en las cuencas de los ríos Atrato, San Juan y Baudó, y dispuestos a realizar negocios comerciales con el municipio. Esta cultura, la cual se asentó en este pueblo, hizo parte de la singularidad y la economía quibdosaña, construyendo empresas y estableciendo vínculos con las mujeres de la región.

De forma simultánea, se consolidó una élite negra en busca de su lugar en la ciudad, integrando el estilo de vida del hombre blanco y enviando a sus hijos a las grandes ciudades, con el fin de que estudiaran y se volvieran grandes profesionales. Esto se encuentra entrelazado con el hecho de que en ese entonces no existían universidades donde las personas pudieran educarse. Este suceso estuvo de la mano con la creación de la intendencia<sup>27</sup> de 1907, lo que movilizó nuevos sectores y reflejó el sueño entre los quibdosaños de volverse una ciudad. Esto, de igual modo, estuvo entrecruzado con el surgimiento de un movimiento intelectual en Quibdó, el cual se entiende no solo como un desafío por educarse a sí mismos, sino como una posibilidad de intercambiar saberes y conocimientos con el círculo intelectual nacional e internacional. En consecuencia, este hecho se constituyó como un punto fundamental en el desarrollo de la cultura chochoana en relación con el diálogo con otras culturas (Londoño y Tobón, 2010).

Dicho territorio, que en la actualidad pertenece al departamento del Chocó, formó parte del departamento del Cauca desde 1821 hasta la primera década del siglo XX, cuando las provincias del San Juan y del Atrato fueron separadas del Cauca y, con ellas, se originó la Intendencia Nacional del Chocó. Este trabajo de departamentalización requirió un duro trabajo

---

<sup>27</sup> Fue una entidad territorial creada por el Decreto 1347 de 1906, que separó la provincia del Chocó del Cauca, uniéndola a las provincias de San Juan y Atrato. En este periodo, el municipio vivió un crecimiento económico no solo por su ubicación geográfica, sino también por los canales interoceánicos que atrajeron la atención de inversionistas extranjeros. En 1947, El Chocó se consagró como un departamento.

para esta aprobación, en el que se necesitaba cambiar la imagen que tenía el país sobre el Chocó (Hernández, 2010). Por su parte, Arias (2005), como se citó en Hernández (2010), mencionó que en el siglo XIX, las comunidades negras eran calificadas como “libertinos, vagabundos, perezosos, obscenos, indolentes y estúpidos” (p. 8), dedicados a la embriaguez y obscenidad. En este sentido, el proceso de departamentalización radicó en construir una imagen positiva de lo que era el Chocó, buscando, a su vez, que dicha imagen fuera interiorizada por los mismos chocoanos, sintiéndose plenamente identificados con su cultura.

Para dicho propósito, el Chocó debía ubicarse en el mismo nivel de los demás departamentos de la República, y en relación con los modelos de civilización y progreso que eran planteados por las elites dominantes. Lo anterior, puesto que esta región era vista como una población en la que vivían personas negras, a las cuales se les catalogaba como una comunidad salvaje y con una intelectualidad reducida. En ese orden de ideas, la única forma en que podía remediarse este asunto era la inmigración del hombre blanco. No obstante, en esta departamentalización, se necesitaba de un gobierno honrado, que conociera la realidad en la que vivía la comunidad, lo que dio origen al grupo Acción Chocoana, integrado por universitarios preocupados por la situación en la que se encontraba el municipio. Este cambio no ocurrió de manera pronta, necesitó de un largo proceso, en el que el rol de Diego Luis Córdoba fue importante, puesto que él, con ayuda del movimiento de Acción Democrática (AD), sacaron a los miembros de la élite blanca de esta contienda. En efecto, esta fue una época que estuvo marcada por un cambio social, que determinó el futuro y la imagen que los habitantes tienen sobre el Chocó (Hernández, 2010).

Diego Luis Córdoba nació el 21 de junio de 1907 en Neguá, donde hizo sus estudios de primaria y bachillerato en el colegio de Carrasquilla de Quibdó, aunque terminó su educación

escolar en el colegio San José de Medellín. Finalizada esta etapa, inició sus labores universitarias en la Universidad de Antioquia, para culminarlos en la Universidad Nacional, donde obtuvo el título de doctor en Derecho y Ciencias Políticas. Al encontrarse lejos de su ciudad natal, se incrementó su deseo por el aprecio que sentía por esta, lo que lo llevo a fortalecer su relación con el Chocó y a formar parte de los grupos de Acción Chocoana consolidados en Medellín y Bogotá (Hernández, 2010).

Este personaje no solo mejoró las condiciones de vida de las poblaciones marginadas a través de una lucha de razas, al lograr que las clases populares, quienes eran vistas como poco intelectuales, tuvieran acceso a la educación. Asimismo, impulsó la transformación de la sociedad chocoana, la cual se encontraba “agobiada por fricciones interétnicas, negación de derechos culturales y discriminación socio racial y educacional” (Friedmann, 1997, p. 151). De acuerdo con Hernández (2010), con ayuda de Vicente Barrios Ferrer, se inició un proceso que trasladó a la élite tradicional chocoana, que era la población blanca por fuera. Esto, conllevando a que perdieran el poder político que habían tenido y consiguiendo que las clases populares adquirieran gran relevancia en el panorama intendencial y ocuparan lugares relevantes en el gobierno gracias al acceso que tenían a los contextos educativos (Hernández, 2010).

No obstante, como se expone más adelante, la salida de la élite blanca en el Chocó implicó una transformación en el desarrollo del proyecto que se había ido creando desde las primeras décadas del siglo, esto es, el de la chocoanidad. Este proyecto estaba por encima de los intereses raciales y fue eliminado por los discursos de raza. Cuando la población blanca emigró, la chocoanidad se confundió con negritud, y lo que provenía de esta región fue entendido como algo de procedencia negra. Por otra parte, los blancos que salieron de la región debieron incurrir a sus memorias para mantener vivo y latente aquello que los identificaba, “porque el chocoano

blanco no se quiere sentir negro, se quiere sentir chocoano, y no encuentra el espacio para desarrollarlo” (Tobón et al., 2006, p. 30).

Quibdó es una ciudad rural que contiene un legado histórico de esclavitud, hecho que la élite blanca, así como los mismos miembros de la comunidad, no han superado. Esto último, puesto que el negro colonizado no ha logrado ser un sujeto auténtico por las huellas padecidas como consecuencia de la esclavización, llevándolo a no aceptarse en su singularidad, en su diferencia y a estar seguidamente rechazándose por querer pertenecer al colonizador o a una cultura denominada como “superior”; por tal razón, ha optado por imitar y adquirir las costumbres y formas de vida de esa cultura. Esta apropiación, que ha podido ser reforzada a través de lo que es bueno o malo, lo correcto o incorrecto en distintos espacios y contextos sociales, acarrea el rechazo del negro hacia sí mismo y por su comunidad, sintiendo desprecio por su pasado, su cultura y su singularidad (Mosquera, 2017).

Esta realidad fue condensada por las nuevas generaciones nacidas en la primera década del siglo XX, época donde la hibridación fue imprimiendo nuevos elementos y formas de expresión, trayendo consigo una cultura donde lo negro, lo blanco y lo mestizo pueden converger con lo rural, lo urbano y lo contemporáneo. Los Castro Torrijos hacían parte de ese auge cultural e intelectual, pertenecían a una generación que anhelaba la esencia del ser quibdoseño, y buscaban edificar en la conciencia de la comunidad esa chocoanidad, que consiste en el sentir chocoano por encima de la raza. Es decir, aquella identidad regional consolidada en la cultura de las composiciones, la culinaria, la música, la poesía, la literatura, el campesinado, el amor por la comunidad y la tierra donde pertenecen. La región, por tanto, no adjudica el color de piel, sino la identidad cultural, en sus diversas expresiones y manifestaciones.

Considerando lo anterior, es preciso dejar claro que la identidad cultural no solo debe ser comprendida a través de una identidad racial, la cual se encuentra inscrita en un patrimonio biológico, puesto que esta idea condujo a una racialización<sup>28</sup> de los sujetos y los grupos<sup>29</sup>. Como señaló García (2008), el tener este planteamiento de que los individuos, a causa de su herencia biológica, crecerían con los aspectos constitutivos de la identidad cultural y, con ello, con las cualidades psicológicas que reproducen las entidades culturales del pueblo al que pertenecen, daría origen a un innatismo de propiedad, que entiende la identidad como una condición que define de manera absoluta a los pueblos y culturas. Por ello, resulta conveniente indicar que la condición de raza no es un determinante para que las personas se encuentren adscritas a las cualidades, atributos, costumbres, tradiciones o formas de pensar y actuar de un pueblo, comunidad o grupo social. Es decir, para ejemplificar, una persona puede ser Argentina, pero no sentirse identificada con su país, pues sus acciones y modos de ser y estar en el mundo tienen mayor afinidad con la sociedad africana, por lo que el color de piel no representa una camisa de fuerza para que los sujetos puedan adentrarse en otras esferas de vida.

En concordancia con Martínez (2008), la identidad cultural, como alguna otra identidad, no puede estar limitada a una dimensión atributiva, positivista y determinista, debido a que no es una entidad que los individuos asuman de manera definitiva; no es un elemento estático ni fijado.

---

<sup>28</sup> La racialización, en palabras de Hellebrandová (2014), es un “proceso de construcción de relaciones de dominación, a través de la determinación de diferencias humanas culturales y fenotípicas y de las relaciones sociales”. Dicho de otro modo, “es un proceso dialéctico político, social, cultural y cognitivo de construcción de diferencias que sirven de base para la jerarquización de grupos humanos” (Hellebrandová, 2014, p. 87). Si bien esta definición no busca desconocer las diferencias y particularidades étnicas, apunta a que estas diferencias son construidas y forman parte de un proceso más amplio.

<sup>29</sup> Esto se puede encontrar en estereotipos que hacen alusión, por ejemplo, a que “eres negro, entonces debes ser bueno en el baile y en los deportes”, o como planteó Vigoya (2008), como se citó en Hellebrandová (2014), “los estereotipos que se vinculan con las personas afrodescendientes en Colombia son la “calentura”, vinculada a la hipersexualización de los hombres y mujeres afrodescendientes; las habilidades para bailar, la alegría, la irresponsabilidad de los hombres frente a sus familias, la disponibilidad sexual de las mujeres “negras”, la pereza o las facilidades para los deportes” (p. 88).

En contraste, la identidad es un tejido que se edifica sobre las representaciones que los sujetos han construido de su realidad social, lo que conlleva a que los integrantes no formen identidades estables, sino que, según las experiencias de estos, con sus mundos relacionales, se van forjando sus propias impresiones y elecciones. Esto último, estableciendo su identidad como una construcción social efectuada en el interior de los marcos sociales.

Retomando el contexto de los Castro Torrijos, es esencial resaltar, dentro de la construcción del pensar y sentir de estos músicos, a la nana negra, conocida como “Vitorito”. Alicia María Valencia fue la persona que imprimió en estos artistas la cultura afrochocoana, invitándolos a que observaran la vida del negro y el campesino. Este fue un aspecto determinante, para que más adelante los hermanos recrearan esta dimensión humana del chocoano en sus creaciones y composiciones musicales (Tobón et al., 2006).

Quibdó, entre 1907 y 1916 aproximadamente, era un pueblo pequeño, donde las posibilidades de recreación eran pocas, la diversión se concentraba en componer, hacer poesía, danzar y bailar alrededor de la fogata escuchando a los mayores. Estas acciones eran un ejercicio cotidiano, donde niños, jóvenes y adultos compartían a través de los lazos comunitarios que los unían. Según Tobón et al. (2006), los Castro Torrijos, en 1930, eran considerados el centro del progreso artístico y cultural de Quibdó, en el que la poesía y el ritmo eran una experiencia de todos los días. En ese entonces, al no existir los medios de comunicación ni servicios públicos, posibilitaba que la comunidad se reuniera en torno a una vela a tertuliar y recitar cuentos.

Esta dinámica de la construcción poética y musical del Chocó, que abogaban e impulsaban los Castro Torrijos a través de sus composiciones e integraciones sociales y culturales, estuvo comprometida con la unión identitaria y con el encuentro personal y colectivo de las comunidades con la región. Sin embargo, este acercamiento e intercambio de experiencias

entre blancos, negros y mestizos, los cuales iban edificando esa chocoanidad y esa identidad por la región, de acuerdo con Hernández (2010), pudo haberse visto afectado con Diego Luis Córdoba (1935-1937), abogado y político colombiano, quien representó la reivindicación de la población negra y campesina. Al reivindicar la raza, como señaló Hernández (2010), podría haberse dejado a un lado el sentido regional e identitario que cimentan las costumbres tradicionales y que posibilitan el sentido de arraigo y amarre comunal<sup>30</sup>. Esta generación de los Torrijos quiso fomentar, a través de la chocoanidad, el canto colectivo, la composición de la vida cotidiana, el campesino, el hombre y la mujer, los valores propios de la región.

Ahora bien, aunque es importante conocer los derechos y las libertades constitucionales que tienen las comunidades negras, y el reforzamiento de estos en la lucha contra el racismo, la xenofobia y las distintas formas de violencia que han causado estragos en esta población, es esencial conocer de dónde viene y se fortalece la identidad regional y comunitaria que conducen a las comunidades a un mejor porvenir.

El único departamento en Colombia que no tiene una identidad regional es el Chocó: el chocoano es negro, el chocoano no es un sentir, una música, un habla, no, el chocoano es negro [...] Cuando uno se identifica ante otra persona como chocoano, entonces dicen: “¿y por qué no sos negro?”, como si la región fuera la piel. (Emilio Meluk, 1998, como se citó Tobón et al., 2006, p. 31)

---

<sup>30</sup> Con esto no se pretende realizar una aseveración o juicios absolutos. De acuerdo con Hernández (2010), el haberse centrado la lucha racial en el concepto de *raza*, se dejaron de lado otros sentidos que encarnaba esta contienda; esto es, la importancia y el cuidado del territorio y sus entornos culturales, las preocupaciones competentes a resaltar, lo bueno que existe en el municipio, siendo la imagen que refleja el departamento lo que exhiba el valor de su gente. Esto se puede evidenciar hoy en día en el municipio de Quibdó-Chocó con la problemática de la preservación cultural en los distintos entornos comunitarios, sobre la corrupción existente en los entornos políticos y sociales, la falta de integridad de los gobernantes y de algunos habitantes, respecto a la realización de avances, proyectos, mejoras y encuentros que permitan sacar a las comunidades de las situaciones deplorables en las que se han encontrado desde hace muchos años. Esto, en efecto, denota asuntos de poderes, jerarquías sociales y regionales, intereses que atraviesan diversos órdenes, aspectos políticos y económicos de gran relevancia.

Por otra parte, el músico Alexis Play señaló:

Muchas de las cosas de la cultura, para la gente chocoana, es penoso. Entonces eso va a seguir sucediendo, sino se educa a la gente, sino se educa a la gente con respecto a los temas de cultura, entonces es urgente. Y no es hacerlo solo con los adultos, los adultos, ya están como están y seguramente algunos querrán aprenderlo y aceptarlo, pero los otros van a morir así. Pero lo importante es que los niños, los jóvenes, adolescentes lo sepan y lo entiendan lo asimilen para que esto, pueda llegar mucho más adelante, y tener unos temas y poder limpiar todo esto. Esto aporta, también a la limpieza del racismo, eso aporta a todas esas cosas, porque si nuestra misma gente no entiende que significa ser chocoano o que es lo que somos, ¿entonces a quien se lo vas a explicar? (Alexis Play, 2019, comunicación personal)

En línea con lo anterior, Diego Luis Córdoba fue una figura esencial para la reivindicación de estas comunidades, a través de la revolución social y política que este, junto con otros integrantes del movimiento acción democrática, llevaron a cabo. Sin embargo:

Ante la presión de las negritudes por ascender a los sitios de poder, de estar al nivel intelectual y político de los blancos, y frente a las posibilidades de progreso, que ofrecía la cultura urbana, del interior del país, ese grupo que sueña la chocoanidad sale del Chocó, con nostalgia y moralmente lastimado. No se logró fortalecer el encuentro negro-blanco. El resentimiento y la ambición dividieron y vencieron: quedó hecha trizas esa gran aspiración de Chocoanidad. (Tobón et al., 2006, p. 18)

La chocoanidad está dada cuando la élite blanca se encuentra con la cultura negra campesina, surgiendo con ello un nuevo ciudadano que contempla una visión de conjunto, de unidad. Esta mirada integrativa la contempló la generación de los Torrijos, y sus relatos y obras

se encuentran cruzadas con la historia que se gestó en el Chocó desde finales del siglo XIX hasta la década de 1970 (Tobón y Londoño, 2001). Como se verá más adelante, sus producciones musicales, hoy en día, alientan ese sueño utópico de la chocoanidad, entendida esta como una propuesta de identidad, que funde sus raíces en la tormentosa selva chocoana.

Lo anterior se halla fundamentado en las vivencias de estos tres hermanos, cuya infancia, al estar marcada por una sociedad clasista y racista que vivía el municipio de Quibdó-Chocó en esos tiempos<sup>31</sup>, fomentó en ellos, en su contacto con esta cultura, la unión que abogaba la chocoanidad.

A los [hermanos] mayores los criaron a distancia de los negros [...] Pero en los otros [los hermanos menores] la integración se tenía que dar, es decir, no se podía sostener más el aislamiento. Uno ve que [en la familia] los mayores no tienen esa creación, pero los menores, en la medida en que se acercan a lo cotidiano, a la cultura, que tienen la imagen del poeta, del erudito, y el contacto con el negro, tienen la posibilidad de expresarlo. La generación de Ligia, Rubén, Néstor ya está más integrada. (Emilio Meluk, 1998, como se citó en Tobón y Londoño, 2001, p. 9)

Esto, como se exhibirá en seguida, se evidencia en su música, en sus diversas formas de retratar el sentir chocoano, el cual no puede confundirse con el sentir de la raza. Ellos “hacen parte de la generación que da los primeros pasos para romper barreras ancestrales. Este proceso, evidencia el encuentro pluricultural entre diversos sectores de la región” (Tobón y Londoño, 2001, p. 10)

---

<sup>31</sup> A pesar de la reforma política nacional, que desde 1851 había abolido la esclavitud, en esta región se mantenía dicho esquema discriminatorio.



**Imagen 10.** Néstor Torrijos

Fuente: Tobón et al. (2006)

### **Romance del campesino chocoano**

Nací en la selva chocoana

En medio de la espesura.

La madre naturaleza

Fue mi médico y mi cura.

Silbos de aves y de sierpes

Me arrullaron en la cuna.

Mi primera luz: relámpagos

Y me bautizó la lluvia.

Aunque tengo la piel negra,

Siempre llevo el alma pura. (Tobón et al., 2006, p. 45)

Néstor Torrijos nació en Quibdó, en 1919. Inició sus estudios de bachillerato en el colegio Carrasquilla de Quibdó y los concluyó en la ciudad de Medellín en la Universidad de Antioquia, donde obtuvo el título de Médico Cirujano. Se especializó en neurología y

neurocirugía. Fue en Medellín donde conoció a Esperanza Gonzáles, mujer con quien compartiría la mayor parte de su vida. Era conocido como un hombre soñador, poeta, escritor y visionario, que compuso el himno de Bahía Solano y estuvo la mayor parte de su vida enseñando a los niños, demostrando su inquietud humanista hacia la comunidad. Esto, con la intención de realizar un canal interoceánico entre los ríos Atrato y San Juan o el hecho de fundar la República Federal del Chocó, proyecto anhelado por él y al cual compuso un himno sobre el abandono en el que se encontraba el departamento y cuya situación en la actualidad sigue siendo la misma.

Rubén, por su parte, leía escritos sobre el folclor, y en especial, los que se publicaban sobre la comunidad chocona. Al igual que sus hermanos, condensó gran variedad de poesía sobre el chocó a través de las vivencias que ocurrían en la región, y el ser amigo de grandes poetas choconos de la época<sup>32</sup>, le permitió adquirir grandes aprendizajes en este ámbito (Tobón et al., 2006).

Hay que tener presente que la tradición familiar fue un componente importante para su aptitud poética. Vicente Torrijos Barbosa, tío abuelo suyo, quien escribió grandes poemas sobre la región, le inculcó el amor hacia el arte. Al crecer en las orillas del Atrato, entre jotas<sup>33</sup>, tangos<sup>34</sup>, porros<sup>35</sup>, son cubanos<sup>36</sup>, pudo recibir influencias de expresiones regionales

---

<sup>32</sup> Juan Villa, Carlos Mazo, Oscar Yates.

<sup>33</sup> Supervivencia española. Se toca instrumentalmente, pues se carece de textos literarios. Es tocada en el Atrato y San Juan y se utiliza en los bailes como música importante para el campesino.

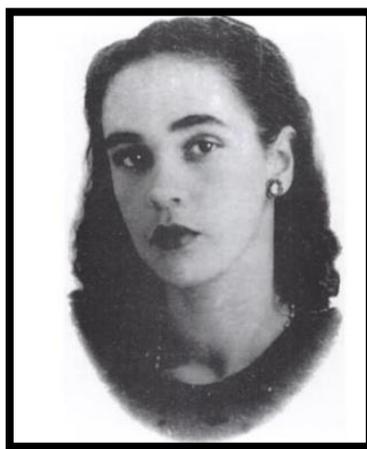
<sup>34</sup> Surgió en 1850-1890 en el río de Plata, la influencia cultural en Argentina (africanos y europeos), de los barcos que venían dio origen al tango.

<sup>35</sup> Supervivencia africana. Es un híbrido con la introducción de algunos aires de la Costa Caribe, como derivado de la cumbia. Está inscrito en la supervivencia africana, europea e indoamericana. Es usada en los bailes de chirimía y cantada con instrumentos de cuerda.

<sup>36</sup> Tiene influencia de Cuba a través de las bracerías de los barcos que atravesaron el Caribe y navegaban por el río Atrato. Al llegar, fue reapropiada como “son chocono”. De Cuba se quedaron piezas como “la máquina, la mitia, punto boli boli que fueron recreados por los choconos manteniendo la forma y la melodía pero utilizando vocablos de la región” (Valencia, 2010, p. 88).

afrochocoanas, indígenas, hispanas y caribeñas, que se cultivaron en esta región en las voces y narrativas que venían de los barcos y discos de acetato (Tobón et al., 2006).

Néstor cantaba, tocaba, componía. Llegaba un pariente de su lado, entonces el recitaba y demostraba. Sacaba todos los instrumentos musicales que tú puedas imaginar y los tocaba uno por uno, hasta fagot tocaba, guitarra hawaiana, lo que tú quieras... para mí era el genio de la familia. (Jorge Castro, 1998, como se citó en Tobón et al., 2006, p. 51)



**Imagen 11.** Ligia Torrijos

Fuente: Tobón et al. (2006)

### **La adivinanza**

Muy atentos, quietecitos,  
Para que puedan pensar,  
Que al son de este bambuquito  
Vamos cantando a jugar.  
Yo sé de un animalito  
Que es dos veces animal,  
Y esa es una adivinanza  
Que deben adivinar.

Mientras mi guitarra marca de bambucos el compás. (Castro, 1980, como se citó en Tobón et al., 2006, p. 46)

Ligia Castro Torrijos nació en la Cumbre, Valle del Cauca, el 4 de agosto de 1920. Vivió su niñez y parte de su adolescencia en el municipio de Quibdó-Chocó. Nació en un periodo crucial para el Chocó, la década del siglo XX, que como se comentó en los apartados anteriores, comenzó a surgir una nueva generación mestiza de intelectuales a traspasar las barreras racistas de la época. Desde tal perspectiva, las comunidades negras formaron grupos y líderes, en aras de velar por los derechos de su gente, fortaleciéndose así una Quibdó urbana (Tobón et al., 2006).

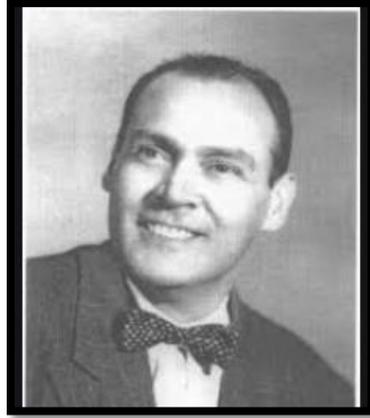
A la edad de 11 años, Ligia decidió estudiar a las afueras del municipio, en Antioquia. En esta ciudad, precisamente a los 17 años, contrajo nupcias con Efraín Zapata, un antioqueño, quien trabajó muchos años de su vida como maestro en el colegio Carrasquilla de Quibdó. La situación económica que ella tenía le permitía dedicarse a la familia y a la construcción artística y musical. Era una persona alegre, amorosa, servicial y humanitaria. Heredó, al igual que su hermano Néstor, la habilidad comunicativa y expresiva de su padre, lo que le permitió, crear y recrear poesías tanto afroamericanas como poemas que habían escrito sus familiares. Cada canción que ella interpretaba se encontraba enraizada con vivencias cotidianas, en historias comunes y corrientes que denotan el espíritu chocoano de crear música libre, asimétrica<sup>37</sup>, donde lo frecuente del día a día se encuentra implícito.

Calor humano, ternura, fuerza expresiva y simplicidad definen a Ligia creativa, transmisora de cultura y pedagoga por excelencia. Ligia privilegió la canción infantil por encima de cualquier otro género, y en este estilo, textos alusivos al mundo de los

---

<sup>37</sup> Recurren a signos lingüísticos y tímbricos típicos locales como la improvisación vocal.

animales y canciones de cuna. Todo esto, debido a su amor por los niños. (Tobón et al., 2006, p. 62)



**Imagen 12.** Rubén Torrijos

Fuente: Tobón et al. (2006)

### **Amira Waldo**

Amira Waldo, Amira Waldo

Amira Waldo va pa Neguá

Lleva candongas, lleva pulseras

Lleva collares, lleva macúa

Amira Waldo, Amira Waldo

Amira Waldo, quiere bailá

Y ya se puso tres pollerines

Y una pollera bien colorá

Amira Waldo, Amira Waldo

Amira Waldo, busca un amor

Y en la cabeza cerca a la oreja

Lleva una linda flor de pacó

Amira Waldo, Amira Waldo

Amira Waldo va pa purré

Detrás del potro en que va la negra

Van 35 y yo 36. (Amira Waldo, como se citó en Palacios, 1992)

Rubén nació en 1911, en la ciudad de Quibdó-Chocó. Allí, vivió su juventud, para posteriormente irse a estudiar a Medellín y después a Popayán, ciudad en la que cursó sus estudios de Derecho. La etapa más trascendental de Rubén fue cuando se desarrolló como inspector de trabajo y como Secretario de Hacienda en el Chocó. Desde estas posiciones, Rubén logró recorrer la región, lo que le permitió conocer aún más la realidad del Chocó y sus comunidades, lo cual impregnó sus melodías y narrativas llenas de sabor y colores chocoanos (Londoño y Tobón, 2010). Los tres hermanos interiorizan estilos, formatos musicales y maneras particulares de expresar ideas, sentimientos y acontecimientos, recurriendo a jergas típicas tradicionales propias de las regiones de las cuales hicieron parte, esto es, Chocó, Antioquia y Caribe. Evidentemente, estos tres artistas crearon y recrearon su música desde una perspectiva pluricultural, que se distingue en varias de sus obras donde incorporan préstamos rítmicos y musicales que vienen de las demandas y requerimientos de las industrias musicales.

En relación con las características de las obras de estos tres artistas, en las creaciones musicales de Rubén es posible constatar una clara influencia de la cultura atlántica<sup>38</sup>. Vivir en el

---

<sup>38</sup> Según Valencia (2009), algunas composiciones chocoanas han tenido influencias de la música de la Costa Atlántica. “Desde las sabanas de Bolívar, se da la música de banda, con sonidos de porros y fandangos y es el resultado de la hibridación que se da en el porro chocoano, el son chocoano, el tamborito y el sainete” (Pulido, 2014, p. 88). Precisamente, tres de las obras de Rubén son producto del influjo de la Costa Atlántica, “dos pertenecen a la especie abozao y una está construida en ritmo de pasillo con sabor ecuatoriano” (Tobón y Londoño, 2001, p. 214). El abozao “se ubica en el norte del Chocó, subregión del Atrato, como expresión danzaría preferencialmente instrumental, y hace parte del repertorio festivo de las chirimías. Desde sus estructuras rítmicas, presenta afinidades con el bambuco andino, el merengue de la costa Atlántica, la jota chocoana y el currulao en frecuentes sincopas entre compas y compas y en la presencia simultánea de los metros 6/8 y 3/4. Contiene también elementos improvisatorios, microvariaciones rítmicas, melódicas y formales, que lo acercan al fandango sinuano de la región caribeña” (Tobón y Londoño, 2001, p. 215).

departamento del Chocó potenció al artista, que se nutrió de las tradiciones regionales, lo que llevó a que la música de la chirimía recogiera y retomara su obra, apropiándose de esta para convertirla en un referente cultural. En otras palabras, estos artistas se sirvieron de varios géneros musicales para construir su repertorio musical. Por ejemplo, en el caso de los abozaos, que provienen de los cantos de los marineros y pescadores del río Magdalena, representan un ritmo típico en el litoral atlántico del Chocó, ejecutado con instrumentos de viento o chirimías. Se escucha en las zonas centro y norte del Chocó. Debido a la creatividad de Rubén y Néstor, este género fue reconvertido para ser transformado en canción, en el que se relatan hechos cotidianos del pueblo.

Las obras de los Castro Torrijos se viven como uno de los regentes de la música tradicional chocoana, se trata de un legado que sintetiza el pasado y el presente, cuyo estudio es relevante para el patrimonio cultural de estas comunidades. Se habla del pasado al dimensionar en estas producciones la cultura popular chocoana y al construir narrativas a partir de esta. El presente, por otra parte, radica en la capacidad que tienen las obras y el músico de sufrir transformaciones, evoluciones y reconstrucciones propias del contexto, en la época y realidad en la que se viva. Esto, sin dejar a un lado las motivaciones, deseos, sueños y anhelos del artista.

En el siguiente apartado se describen los artistas que convivieron con esta primera generación y crecieron con la herencia de los Castro Torrijos, pero que implementaron el son cubano para la transmisión de ese legado, siendo este un patrimonio que se percibe en las composiciones, letras y ritmos chocoanos. Aunque esta expresión musical no surgió en el contexto del folclor colombiano, hace parte de los ritmos de origen afrocaribeño que fueron adoptados por diversos sectores populares como en este caso, dado que las comunidades del Pacífico Norte colombiano encontraron en ella un signo de identidad y esperanza.

Las temáticas que se encuentran en estas narrativas, denuncian la situación social, aspectos cotidianos de su gente, así como narrativas románticas que expresan amor, desamor y engaño. Esta capacidad para transmitir sentimientos, sensaciones, pasiones y críticas sociales se constituyó como un legado que posibilitaba afianzar la identidad por la que abogaban los Castro Torrijos en su chocoanidad y, al mismo tiempo, se instauró como una oportunidad para que estos artistas accedieran al reconocimiento nacional e internacional.

### 1.2.3 La salsa: una herencia musical



**Imagen 13.** Fundación Social Afrocolombiana Muntu, Bantú. Quibdó, Chocó

Fuente: elaboración propia

En concordancia con los registros históricos, la salsa alude a una etiqueta comercial, la cual no habría surgido si no hubiese existido el “son, danzón, la guaracha, el mambo, el chachachá y el guaguancó, al lado de otros géneros no cubanos, como la Plena, la Bomba, el Seis, el *Rhythm and blues*, el Soul y el Jazz” (Ulloa, 2009, p. 48). Es por ello por lo que la

historia de la salsa no podría explicarse sin la colaboración de la música cubana y de la música puertorriqueña y afroamericana.

¿Acaso la música popular cubana no está hecha de toda la riqueza que trajeron los esclavos del África? ¿Y de lo que vino de España, Inglaterra y Francia? ¿Qué tal que los africanos le reclamaran a los cubanos por no haber hecho sino copiar sus tambores, repetir sus diseños poli rítmicos, reproducir sus cantos Yoruba e imitar sus formas de bailar? (Ulloa, 2009, p. 42)

Aunque la salsa es una reproducción de la antigua música cubana realizada en el siglo XX (1920-1960), los cubanos ni los salseros han dejado íntegro el legado que han recibido de las demás culturas. En ambos ha habido innovaciones, formas de apropiación e interiorización, lo que provocó que los repertorios musicales y tradicionales se transformaran con el hecho de asimilar aspectos de diversas matrices “culturales, lingüísticas y musicales”, para producir nuevas obras que han sido distintas a las que se han construido (Ulloa, 2009). Sin embargo, para argumentar esta idea, es necesario comprender cómo este movimiento salsero se expandió de Nueva York y a otras ciudades, en especial al municipio de Quibdó-Chocó.

Como mencionó Ulloa (2009), se identificaron dos tendencias en la salsa: una que reitera en todo su repertorio la música cubana de los años 40 y 50, y otra innovadora, que contiene la base rítmica tradicional, pero incorpora una narrativa musical más avanzada.

### 1.3 La salsa ¿una fusión musical?



**Imagen 14.** La salsa desde sus raíces

Fuente: Salsa Jazzy (s.f.)

De acuerdo con Ulloa (2009), la salsa no es un género, sino una música de fusión conformada por distintas clases musicales que poseen un origen cubano, puertorriqueño y caribeño, con ascendencia de músicas mulatas ya expresadas. En estas mezclas se han desarrollado las armonías y potenciado las expresiones rítmicas como “el timbal, las congas, el bongó, el güiro y la campana” (Ulloa, 2009, p. 48), los cuales han propiciado más libertad para realizar innovaciones y producir nuevas sonoridades. Dicho de otra manera, la salsa:

[Es] Un gesto de afirmación estético-cultural producido por una nueva generación de músicos, que desde los Barrios de Nueva York y Puerto Rico le cantaban a sus comunidades y al mundo, enriqueciendo la música popular del Caribe y América Latina y el baile con que se danzaba. (Ulloa, 2009, p. 52)

En ese sentido, la salsa, al haber surgido bajo estos influjos y haber sido creada desde situaciones de marginalidad por neoyorkinos e inmigrantes caribeños que, en su mayoría eran puertorriqueños, se convirtió en un relato distinto, propio de los contextos sociales, culturales, raciales, políticos, económicos en los que se desarrolló. No obstante, a pesar de las circunstancias

de discriminación social y racial los músicos de la presalsa (1930-1960), no introdujeron en sus narrativas el racismo, la segregación, el dolor y sufrimiento del cual eran objeto, así como no plasmaron en sus obras el contexto del barrio y la comunidad a la que hacían parte. Solo con la llegada de la salsa, es decir, 1960 en adelante, esa narrativa cobró vida en la conciencia del barrio, en su lucha por tener un lugar en el mundo.

Según Ulloa (2009), desde la década de los 70 se suele vincular la salsa con los barrios populares de algunas provincias caribeñas y latinoamericanas. En la ciudad de Cali, la salsa, desde aquella época, se transmitía en algunas emisoras y a través de discos de acetato, donde se bailaba en pequeñas guaguas<sup>39</sup>, callejones, terrazas y al aire libre. Esta se escuchaba junto con otros ritmos tropicales como la “cumbia, el porro y demás géneros bailables, en una especie de crosso-ver de la época” (Ulloa, 2009, p. 72).

La música que se hacía en Cuba y Nueva York atravesaba el Atlántico en las entrañas de grandes buques, desembarcaba en Buenaventura, remontaba la Cordillera Occidental a lomo del Ferrocarril del Pacífico y concluía su itinerario en las tiendas especializadas de la Calle 11, entre carreras 6ª. y 8ª. (Asociación Colombiana de Facultades de Ciencias [ACOFACIEN], s.f., p. 6)

Ahora bien, la ciudad de Cali no fue el único escenario donde se expandió la salsa, la influencia de la música antillana o latina también marcó el devenir histórico del Chocó y de su música. Al acotar con Panamá y con el canal interoceánico, este municipio contiene una historia de intercambios y mezclas tanto comerciales como culturales. En últimas, este escenario se convirtió en la entrada de una serie de influencias musicales.

---

<sup>39</sup> Planta que pertenece a la subfamilia del bambú. Con ellas se realizaban chozas.

El Río Atrato es ruta de penetración obligada a Colombia al igual que el río Magdalena; por él ha llegado al Chocó una fuerte influencia de música cubana (son, punto, danzón, rumba, bolero etc.). Así, los aires musicales caribeños marcaron la primera mitad del siglo XX y se han extendido a las generaciones de la segunda mitad del siglo. (Chirimía, s.f., párr. 1)

Por su parte, el compositor Isaac Villanueva comentó lo siguiente:

Por aquel entonces, el comercio del Chocó era únicamente por la ciudad de Cartagena, razón por la cual llegaban hasta la ciudad de Quibdó, por el río Atrato, barcos que además de mercadería traían también el ‘último grito musical’. El bolero, el son, la guaracha, el danzón, el afro, el porro, el charlestón y el fox llegaron a formar parte de su propio folclor. (Como se citó en Radio Nacional de Colombia, 2019, párr. 3)

Asimismo, el baluarte Richie Valdés, en concordancia con lo anterior, expresó que otro medio importante por donde recibió la influencia de la salsa fue la radio:

Todavía recuerdo que en esa época estaban de moda los grandes baladistas españoles y argentinos, como Sandro de América, Leonardo Fabio y también se oía la música que llegaba de Cuba. Por su posición geográfica al Chocó llegaba muy clarito Radio Habana, lo gestó un movimiento cultural que ayudó a desarrollar la salsa. La información salsera viene desde esa época con Eddie Palmieri, el Gran Combo y las orquestas que empezaban a ser muy fuertes por acá. (Como se citó en Teatro Colón, 2020, p. 1)

Por consiguiente, el contexto musical de una comunidad, pueblo o ciudad no se limita a un solo género musical, ni a una sola expresión. Existen otros gustos y sensibilidades que se han desarrollado a lo largo del siglo XX, debido a la interacción entre las industrias musicales y los medios masivos de comunicación con las poblaciones urbanas. Se considera, entonces, la

diversidad de ritmos nacionales e internacionales que se han gestado en Colombia y que han sido utilizadas para el consumo y la formación de los músicos.

En ese orden de ideas, gracias a la revolución cultural de los años 60, se consolidaron las condiciones necesarias para dar origen a la salsa, comprendida esta como una nueva manera de asumir y representar los géneros afro-latino-ameri-caribeños, para que estos se fusionaran entre sí, o con otras expresiones de la música popular contemporánea, lo cual se observa actualmente a través de la integración de la salsa con reguetón, la salsa con vallenato, e incluso con el rap. Esta nueva manera de asumir y concebir la música y recrear con ella nuevos repertorios musicales erigió un estilo de vida y una cultura popular que se encontraba en el barrio latino de Nueva York, durante las décadas del 50 al 70. Desde allí evolucionó y se trasladó por todo el Caribe y otros países del continente, llegando, finalmente, a Colombia.

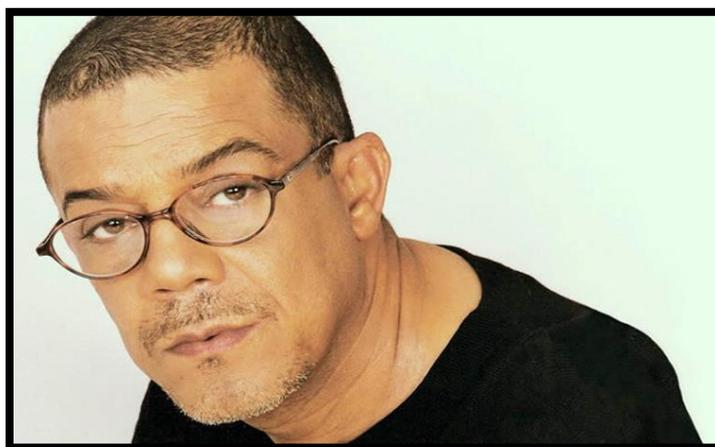
La salsa, con su diversidad polirrítmica, que compone los géneros afro-latino-ameri-caribeños con sus precursores del Pacífico colombiano, los cuales serán presentados a continuación, en especial los del Pacífico Norte colombiano, ha seguido los aportes tradicionalistas de sus ancestros, quienes, a través de sus relatos, narrativas, cantos y ritmos, han construido una identidad y un sentido de pertenencia con su ciudad y con la música en la que se reconocen.

Al hablar de tradición, se hace desde una perspectiva dinámica e innovadora que posibilita entender el pasado como lo actual, lo que se revaloriza a través de los testimonios e interacciones que tienen las comunidades en sus distintos contextos y épocas (Gadamer, 1996). De ahí que la tradición sean aquellas expresiones locales y regionales que han sido apropiadas, interiorizadas y recreadas por los grupos sociales y, frecuentemente, transmitidas mediante los distintos recursos culturales como la imitación, la oralidad, las festividades, entre otros; siendo

los procesos históricos, políticos, culturales, económicos, sociales y religiosos de largo aliento en el tiempo, los que determinan pero no condicionan la identidad colectiva de las comunidades.

A continuación, se exponen los principales representantes que han seguido este legado tradicional y quienes le han impregnado a sus creaciones musicales su propio sello de identidad. Se escogieron estos artistas, puesto que son los mentores que los entrevistados de la presente tesis nombraron como pilares para su formación musical y quienes han seguido la tradición en sus repertorios musicales.

### 1.3.1 Jairo Varela



**Imagen 15.** Jairo Varela

Fuente: Cali Creativa (2019)

Jairo Varela Martínez nació en la ciudad de Quibdó-Chocó, un 9 de diciembre de 1949. Fue compositor, intérprete y maestro colombiano de la música salsa. También fue conocido por ser el creador y director del grupo de salsa “Niche”. Murió en la ciudad de Cali el 8 de agosto de 2012. La primera relación que tuvo con la música se le presentó a la edad de 9 años, en Quibdó, donde fundó la agrupación musical la “Timba”, la cual estaba integrada por un “dulzaina, un bongó, unos maracás, y un güiro” (Villareal, 2014, p. 1).

Su dualismo y su inteligencia estética para crear y proyectar la música y comercializarla, se los debió a su Eladio Martínez Vélez, respetado por los escritores como uno de los principales empresarios de Colombia. Su madre, María Teresa Martínez de Varela, fue una gran escritora chocoana, siempre estuvo allí acompañándolo en sus aspiraciones artísticas. La mayor parte de su existencia, Varela la vivió en el municipio de Quibdó.

En 1970, su madre y el resto de su familia decidieron viajar a la ciudad de Bogotá y radicarse allí en busca de mejores condiciones de vida. Sus primeras canciones fueron “Difícil” y “Atrato viajero”. Esta última se grabó en el tercer disco del Grupo Niche, en la ciudad de Nueva York, con relativo éxito (Villareal, 2014). En 1981, Jairo Varela, en compañía del también cantautor chocoano Alexis Lozano, crearon la orquesta musical de salsa Grupo Niche, agrupación salsera que fue dirigida por Jairo hasta el 2012, fecha en que murió.

### **Atrato viajero**

Ancho y caudaloso pasas

Lento en tu viaje retratas

El dolor que injusto llevas

Poco a poco hasta el mar

Y pensar que todo quieres como yo

Y cambiarlo todo quieres sé también

Un día sabes mi Atrato

Sin querer te sorprendí

Cauteloso en un recodo

Tristes tus aguas vi

Y paraste en tu camino  
Vistes el sino  
Con tus propios ojos ver como el destino  
Si tu madre una montaña  
Busca el cielo y vera  
Por qué no tú, porque no yo  
Hijos del mismo citara  
Como son cautivador  
Pasas de nuevo como el sol  
Volverán las golondrinas  
A posar en su habitad  
Y en verbenas voladores  
Compas de cuero y tambores  
Rugir en los farallones  
De ti... (Jairo Varela, 1983)

### 1.3.2 Alexis Lozano



**Imagen 16.** Alexis Lozano

Fuente: El Espectador (2012)

Actualmente, el cantautor Víctor Alexis Lozano se encuentra radicado en la ciudad de Cali, Colombia. Estuvo mucho tiempo viviendo en Madrid, España. Nació en el municipio de Quibdó, departamento del Chocó, un 10 de julio de 1958. Es compositor, cantante y dirigente colombiano. En compañía de Jairo Varela, crearon el Grupo Niche y fue el fundador de la agrupación Orquesta Guayacán. Sus padres eran profesores y jamás le inculcaron la afición por la música. En este sentido, según el cantautor, su familia nunca lo apoyó a desarrollar su gran pasión por el canto. Según ellos, la música no aportaba nada para existir y que para lo único que servía era para la pereza y la holgazanería. A la edad de los 11 años, Alexis Lozano se incorporó al instituto del padre Isaac Rodríguez, en el cual adquirió las primeras bases de las técnicas musicales, a saber, solfeo, gramática musical y ejecución de instrumentos de viento.

Durante su niñez, realizó sus primeras presentaciones con la timba del barrio César Conto en Quibdó. Se inició en la ejecución de la guitarra de la mano de sus hermanos Evelio y Cecilio,

e integró el grupo musical Los Tremenditos. Cumplidos sus 20 años, decidió andar por todo el territorio chocoano, acompañado con diferentes orquestas. Con el transcurrir del tiempo, optó viajar a la ciudad de Bogotá, donde tomó la decisión de estudiar en la Escuela de Música de la Universidad Nacional, convirtiéndose en un integrante de la banda presidencial. Por “cosas del destino”, conoció a Jairo Varela, con quién fundó el Grupo Niche y orquestó sus primeros éxitos; sin embargo, su estilo lo obligó a buscar otro camino, dejó a Varela y, posteriormente, creó Guayacán Orquesta. De esa manera, “Oiga, mire, vea” se convirtió en su tiquete a la fama. De ahí en adelante sus canciones se transformaron en clásicos y éxitos la salsa colombiana.

Así pues, la cronología rítmica de la Orquesta Guayacán nació en 1983, en el momento en el que su fundador se retiró del Grupo Niche. Se puede decir que, a partir de 1986, Alexis Lozano, con su Orquesta Guayacán, comenzó a proyectar su propia historia musical. Una historia que llegó a sus bodas de plata y que lleva 18 álbumes con dos, tres y hasta cuatro temas exitosos en cada producción. Ese año, Guayacán produjo su primer álbum titulado “La hora de la verdad”, donde “pegó” la canción “Vas a llorar”, siendo el primer tema que enamoró a los caleños. Un año después, apareció un segundo álbum, pegajoso y con sonido propio, que aumentó el prestigio logrado con el primero, el cual incluyó temas como “Por bocón”, “Son cepillao con minué”, “Vete” y “Nostalgia africana” (Agencia Colprensa, 2013).

### **Nostalgia africana**

Sobre las mallas de mi hamaca voy dejando

Todo el cansancio de mi diario trajinar

Envuelto en la brisa del mar

Un canto negro viene a mí

Que invade de emoción profunda

Mi roja sangre lucumi (bis)

Ae ae ae eeeeeee.

Rugen las olas en las rocas milenarias

Se oyen murmullos de plegarias y dolor

Y es de mi carne aquella vos

Y de mi raza aquel dolor

Cuando obligadas con cadenas a esta tierra un día llego

Tierra de América la patria la que con su sudor gano

Porque me pregunto porque

Hoy se ve raro mi color

Si el algodón que yo sembré jamás tiznado termino

Si el oro que al suelo arranque

Mas rutilante se tornó

Porque... (Orquesta Guayacán, 1996)

Al respecto, Lozano (2015), como se citó en Valverde (2015), expresó:

Alexis Lozano hoy es un hombre que le ha entregado la vida a la música y se ha convertido en un investigador del Pacífico y un defensor del género salsa. Alexis Lozano no es un músico polémico, es un músico innato. Su gran talento lo ha llevado a los sitios en los que está, pero su carácter ‘frentero’ le ha traído problemas con los administradores de la diversión en nuestro medio. No es solo ser un buen músico, es darse respeto ante colegas y aficionados dice el coleccionista Sergio Santana Archbold, de Medellín, autor de libros como “Mi salsa tiene sandunga y otros ingredientes”, sobre el fundador y director de la orquesta Guayacán, toda una institución musical del país. Un hombre que le

ha entregado la vida a la música y se ha convertido en un investigador del Pacífico y un defensor del género salsa. (p. 1)

### 1.3.3 Richie Valdés



**Imagen 17.** Richie Valdés

Fuente: El País (2017)

Richie Valdés nació en el municipio de Quibdó-Chocó. Es cantautor, arreglista, director y productor de orquesta de salsa. La mayor parte de su vida musical la transitó entre las dos grandes orquestas de salsa en Colombia, esto es, Grupo Niche y la Orquesta Guayacán, considerándolo como uno de los más grandes modelos de la salsa. Por solicitud de los hijos de Jairo Varela, aceptó la administración del grupo el mismo año de su muerte. Fue el primer interprete de la Orquesta Guayacán, desde 1983 a 1989. Salió del anonimato con las siguientes melodías: “Vas a llorar”, “Son cepillao”, “Vete”, “Falso amor”, “Nostalgia africana”, entre otras (Valverde, 2020).

Su primera producción como solista y que lo llevó a la fama fue “Apuesta por mí”, que le concedió obtener varios premios como, por ejemplo, el Congo de Oro en 1995, en la ciudad de Barranquilla; y un Disco de Oro, por ventas de 50 000 copias (Valverde, 2020).

### **Apuesta por mí**

Apuesta con fe

con los ojos cerrados

que no vas a perder

Apuesta a ganar

apuesta todo y sin temor

este es el juego final

Apuesta y verás

que vas a ganar un corazón

que está de ti enamorado

y que te escribe poemas

y que te sueña a su lado

te vas a ganar un corazón

que solo por ti suspira

que quiere sentirse tuyo

que quiere sentirte mía

Mia, solo mía. (Richie Valdés, 1993)

### 1.3.4 Hansel Camacho



**Imagen 18.** Hansel Camacho

Fuente: Música (2021)

Actualmente, el cantautor y director musical, Hansel Camacho, vive en la ciudad de Bogotá, Colombia. Nació y se desarrolló en el municipio de Quibdó, el 23 de julio de 1956. Desde niño se fue orientando por el camino de la música. Con el correr de los años, sus sentimientos se fueron atando a las “cuerdas musicales”. Este amor al canto lo heredó de sus padres, de los ritmos de su raza negra y, sobre todo, al querer expresar, manifestar pasiones y cantarle a su pueblo, a su gente, lo que fue transmitido por los grandes de la música como lo fueron Jairo Varela, Alexis Lozano, Richie Valdés, Saboreo, entre otros.

Su verdadero nombre es Hansel Enrique Camacho Santos. En el mundo artístico, en especial en la música, es conocido como Hansel Camacho. Sus conocidos y allegados lo llaman “Camacho”. Su infancia la vivió por mucho tiempo en el barrio la Yesquita, del municipio de

Quibdó-Chocó. Viene de una familia modesta y respetuosa. Al igual que sus padres, se inclinó por el amor a la música y la habilidad para componer. Se identifica en el género musical de la salsa. En el año de 1990, publicó su principal y primera grabación de música salsa como cantautor y solista titulada “Él brilla para todos”, un disco que contiene las siguientes composiciones: “Dale duro”, “Amor de siempre” y “La choca”. Estas canciones le dieron el galardón internacional. En este mismo año, lanzó al mercado nacional su canción inolvidable, donde se le dio el agradecimiento a nivel internacional. Se trata de una composición que hace parte de la misma creación, esto es, el “Homenaje a San Pacho”, tema representante de alabanza de las festividades franciscanas al municipio de Quibdó.

### **Homenaje a San Pacho**

Sus virtudes ensalcemos,  
gloria, gloria alabanza y honor  
Para una tierra de encantos,  
que llevamos muy dentro de nosotros,  
para mi tierra Chocoana  
El 3 de Septiembre en la noche,  
sale la Alborada,  
toditos los barrios se juntan en la madrugada,  
y entre voladores chirimías,  
todos celebramos,  
y vibra en nosotros la fe,  
que le tenemos a San Pacho  
Y los Barrios hacen sus disfraces,

siempre protestando,  
 y los arcos tienen un misterios al paso del santo,  
 niches de rodillas sudorosos,  
 cumpliendo una manda,  
 se escuchan los gozos,  
 y sentimos el llanto en el alma. (Hansel Camacho, 1992)

Sus canciones siempre aluden al Chocó, a su gente:

Yo sigo haciendo canciones pensando en el Chocó, porque obligadamente mi sello musical y artístico ha sido por la tierra, siempre le escribo a la tierra, porque para mí lo fundamental es cantar desde el territorio nuestro hacia el mundo o hacia la ciudad. Yo por eso discuto mucho, una frase de un filósofo alemán Bertolt Brecht, que dice no importa donde se nace sino donde se lucha. Precisamente la canción que estoy haciendo voy a decir, si es importante donde se lucha, pero es más importante, saber de dónde vienes. Porque de dónde vienes te da el sello que te identifica a ti y a la tierra. Por eso, para mí, eso es demasiado importante. (Hansel Camacho, 2020, comunicación personal)

#### **1.4 El son de la calle: estilos contemporáneos**

El siglo XX ha sido entendido como la época de las transformaciones revolucionarias, debido a la velocidad con las que estas ocurren. Han sido largos y extensos años donde se han edificado y construido tradiciones a la par de los procesos de urbanización e industrialización en el mundo, los cuales han estado vinculados al mercado y a la economía a lo largo del siglo XX. La radio, el disco y el cine, fueron las tecnologías que pusieron en contacto a las poblaciones urbanas con estos ritmos de la música antillana o conocida también como música latina. Hoy, el entorno tecnológico es distinto, los nuevos conocimientos de información han transformado

trascendentalmente los procesos de producción y grabación de la música contemporánea, revolucionando con esto las maneras en que se concibe y entiende la música tradicional.

Es importante comprender esto último, puesto que los cambios de última generación en las producciones musicales están vinculadas al desarrollo de la tecnología en el nuevo siglo y a los procesos de globalización. Se ha pasado de la composición en colectivo, con todos los miembros, el sentarse a tertuliar y construir ritmos y letras con las vivencias diarias como se hacían antiguamente, a la situación donde los músicos graban por su lado o crean ritmos a través de computadoras. La exigencia, el rigor, la aceptación y la aprobación del mentor, que eran esenciales en la antigüedad, se han podido fracturar junto con las relaciones comunitarias que se tejían al construir música.

Sin duda, son muchos los cambios y las rupturas que arrojaron a un terreno que aún debe ser investigado; sin embargo, la modernidad, que ha sido explotada por el mercado y la industria, impulsa a crear y comercializar productos que se encuentran en el *boom* del momento, pues así se renuevan los repertorios simbólicos y generacionales para satisfacer los requerimientos del público. No obstante, este fenómeno transformacional de los repertorios culturales tradicionales no solo se puede concebir por medio de lo comercial o musical, sino que detrás de ellos hay sensibilidades, influencias culturales, relaciones de poder, negociaciones y motivaciones del momento.

Las agrupaciones que se abordan a continuación, representan esas nuevas sensibilidades que hoy en día hacen parte de este mundo globalizado. Estas recogen no solo las experiencias del momento, sino las nuevas tonalidades que tornan el ambiente musical. Estos matices se concretan en las fusiones contemporáneas, mezclando los aires folclóricos del litoral Pacífico

con salsa, reguetón, jazz, currulao, rap; los cuales, de una forma u otra, se conectan con las raíces nativas de esta región colombiana.

Uno de estos géneros que estas comunidades afrochocoanas ha utilizado es la salsa choke, un estilo que, según Jaramillo (2017), fue creado en Colombia. Este género, más que un producto, se ha convertido en un refugio para las comunidades negras, dado que estas, por medio de ella, pueden expresar sus experiencias, costumbres y problemáticas. La costa pacífica colombiana ha sido testigo del surgimiento de variedad de artistas, quienes han mezclado ritmos y sentimientos. Este es el caso del hip hop, el cual se ha fusionado con la salsa choke para reflejar los conflictos diarios de las comunidades negras del país.

He aquí el grito

La voz de los que no se rinden

La verdadera resistencia de la isla del encanto

Díselo, Indio

Yo tengo el fuego

Oye mi canto

Directamente de la isla del encanto

Yo soy el cambio

La luz que vive...

La resistencia de la perla del Caribe. (Redimi2, 2019)<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Hay que tener presente que el municipio de Quibdó-Chocó tiene una conexión muy importante con el Caribe, no solo fisiográficamente, sino también musicalmente. Como señaló Valencia, como se citó en Guerra (2020), “la conexión cultural y musical entre el Chocó y el Caribe, a través de Cartagena, ha sido siempre activa y enriquecedora. Los barcos cubanos vinieron también con su música y aportaron ritmos afroantillanos. Recuerdo muy bien al cartagenero Epifanio Álvarez Caraballo, que vino a Quibdó a vender latas de manteca de cerdo y queso costeño, y se quedó para siempre entre los chocoanos con sus bodegas, que son una síntesis de los saberes y sabores de Cartagena” (p. 1). De ahí que la música del Chocó esté en constante diálogo con “elementos modernos que sintetizan el diálogo de la chirimía con las músicas afroantillanas y del Caribe colombiano” (Guerra, 2020, p. 1).

La salsa choke ha trascendido en el municipio de Quibdó-Chocó, resultando con esto la incorporación de este género musical en la vida de los jóvenes. Este ritmo es producto de la migración y expresión cultural de los sectores afropopulares que buscan transmitir y exteriorizar, a nivel nacional e internacional, las costumbres, tradiciones y creencias que conforman su identidad. Es un género que se ha establecido en una expresión cultural y artística, una propuesta, que utilizando otros géneros como el rap o el reguetón, ha generado un gran impacto social; pues el fin de estos géneros, más allá del estereotipo de sensualidad, erotismo y sexualidad que transmite a los ojos de los imaginarios sociales, es difundir la lucha por una reivindicación social, cultural, política, económica y racial para estas comunidades (Jaramillo, 2017).

La música ha sido una de las maneras de comunicación más usadas a lo largo de la historia, este intercambio de saberes musicales, compuesto por letras y narrativas, se transforma en una herramienta para la construcción de relatos de la otredad. De esta forma, los ritmos musicales como el bunde<sup>41</sup>, currulao<sup>42</sup>, rap<sup>43</sup>, la salsa, son utilizados por parte de estas comunidades como una forma de situarse en el mundo.

Así que dime lo que quieres, salsa y choque

Dímelo otra vez, salsa y choque

Salsa y choque, para quien lo vacile y lo goce

Para que mi gente se alborote

Lo que traigo es ritmo para que muevas tu cuerpo

Hoy quiero que se caiga todo lo que este suelto. (ChocQuibTown, 2015)

---

<sup>41</sup> Se usa en la parte sur del Pacífico colombiano, un ritmo acompañado de los cununos, la tambora y la guaza. Es utilizada en los juegos infantiles. De igual modo, se conoce como bunde a una celebración fúnebre denominada “velación del angelito”. Predomina el canto con letras sencillas de temática cotidiana.

<sup>42</sup> Danza folclórica del Pacífico colombiano, se le conoce como bambuco antiguo, y es un baile de cortejo.

<sup>43</sup> El rap integra rima y la jerga típica, en este caso, la jerga típica afrochocoana.

En ese orden de ideas, las narrativas se instauran como una forma de establecer el sentido de pertenencia y la idiosincrasia de los habitantes de la región pacífica colombiana, en especial de los chocoanos, con el fin de visibilizar las tradiciones ancestrales. Dentro de la cultura musical, se pueden observar las formas de construcción de narrativas, y el ejemplo lo da ChocQuibTown, Alex Play, Rancho Aparte, entre otros, en sus formas de construir alteridad a partir de sus canciones. Estos grupos musicales han abierto nuevas formas de innovar la raíz musical del folclor chocoano, por medio de la integración de otros géneros musicales, donde lo urbano y lo ancestral pueden converger.

Asimismo, el hecho de poder transmitir en su lírica, en su jerga chocoana y en sus relatos nuevas maneras de ver y comprender lo negro, lo ancestral, posibilita a que el otro pueda entender qué significa pertenecer a un grupo determinado y poder contar la historia que no se ha contado en la voz propia de las comunidades.

Se puede observar cómo se empezaron a consolidar durante los comienzos del grupo ChocQuibTown, las nuevas formas de interpretar las prácticas culturales en la costa pacífica colombiana en la medida que constituían mediante sus canciones las nuevas formas de entender las narrativas, creando una nueva forma de integrar a los habitantes de la costa pacífica colombiana. Lo que a su vez trajo consigo una relación de sentido de pertenencia en las formas de establecer los lazos de unión y conexión en un territorio determinado. (Jaramillo, 2017, p. 69)

Por consiguiente, la música puede llegar a interpretarse como una construcción simbólica de sentidos y significados, ligada a las maneras en que las comunidades constituyen su territorio. Esto posibilita que las generaciones que se aproximan vayan interiorizando esas narrativas y

negocien estos valores que son proyectados en las canciones conforme a los ideales individuales y colectivos que han desarrollado.

### 1.4.1 ChocQuibTown



**Imagen 19.** ChocQuibTown

Fuente: Arango (2020)

ChocQuibTown es un grupo musical polifónico de hip-hop, fundado en el departamento de Chocó, Colombia. El nombre “ChocQuibTown”:

Es una mezcla de la tierra que los vio nacer. Choc (Chocó) Quib (Quibdó) y Town, que traducido del inglés al español significa “pueblo”, el grupo lo interpreta como “nuestro pueblo”. A su vez, está formado por los hermanos Gloria y Miguel Martínez junto con Carlos Valencia, que a su vez es el esposo de Goyo. De este modo, todo queda en familia. Aunque se conocen desde que eran niños no fue hasta principios de los 2000 que decidieron unir sus talentos y sorprendieron al público con su presentación en Hip Hop al Parque del año 2004, desde ese momento se supo que estarían para grandes cosas.

(Castaño, 2019, p. 1)

Su sonoridad se asocia con el funk de los Estados Unidos. Es un estilo musical, por así decirlo, político, social, económico, que manifiesta y exterioriza el diario vivir y el hecho de enfrentar todo lo injusto y cruel de la vida a través de la música alegre yailable, con el fin de recrear la tristeza y la discriminación racial, donde la cadencia, el compás y la armonía se constituye en la fórmula para ignorar por un momento su condición de esclavo. Este estilo musical surgió a mediados de los años 60 y 70 en los Estados Unidos, en un momento en el que ese país afrontaba una enorme transformación, cambio político, económico y, sobre todo, en contra de la discriminación racial y la esclavitud. Este movimiento fue liderado por el cantante norteamericano James Brown, “el padre del Soul”. Así, esta mezcla de sonoridades musicales:

El funk, hip hop estadounidense, el reggae jamaicano y elementos de la música electrónica para producir elaborados beats; así mismo con los ritmos tradicionales de la costa pacífica colombiana, tales como bunde, currulao, bambazú y aguabajo; con otros de Latinoamérica y el Caribe como la salsa) lograron el éxito de manera independiente en sus inicios y ahora de la mano de Sony Music Latín se convierten en el grupo de músicos que son embajadores de la música colombiana en el mundo. (Somos Pacífico, 2017, p. 1)

Los integrantes del grupo ChocQuibTown iniciaron su trayectoria artística como cantautores en el año 2000. El grupo surgió como un proyecto social para dar a conocer al departamento del Chocó a nivel nacional e internacional a través de la música. Fue así como afloraron composiciones como “Somos Pacífico”, “De donde vengo yo” y “El Bombo” (Somos Pacífico, 2017). En sus composiciones fusionan la danza del bunde, el currulao y bambazú y los sonidos del agua nacidos en la región del Atrato, mezclados con los sonidos contemporáneos. Hoy en día, el grupo se identifica por cantar al estilo del rap del Pacífico (Somos Pacífico, 2017).

### **De donde vengo yo**

De donde vengo yo

La cosa no es fácil pero siempre igual sobrevivimos

Vengo yo

De tanto luchar siempre con la nuestra nos salimos

Vengo yo

Y aquí se habla mal pero todo está mucho mejor

Vengo yo

Tenemos la lluvia el frio el calor

De la zona de los rapi mami papi

Tenemos problemas pero andamos happy

Comparsa también bailamos salsa

Y bajamos el rio en balsa

El calor se siente eeh... (2010)

#### **1.4.2 Alexis Play**



**Imagen 20.** Alexis Play

Fuente: Revista Arcadia (2017)

Ángel Alexis Ríos Valencia nació hace 30 años, en el municipio de Quibdó. Empezó a escribir canciones desde su etapa colegial en el colegio Carrasquilla Industrial, a la edad de 14 años, en la sala de música de la institución como una materia obligatoria dentro del currículo escolar. Durante esta etapa aparecieron en su vida los magnetofones de hip hop, procedentes de Norte América, los que le ayudaron a impulsar su carrera como cantautor. Su trayectoria musical inició en 1998, a los 14 años. Carente de recursos económicos, “pero con mucha determinación, empezó a formarse de forma autodidacta, a producir, componer y grabar, para luego buscar otros artistas y músicos de la región que le enseñaran aquello que musicalmente se le escapaba” (El Tiempo, 2019, p. 1).

Según el cantautor, la música es vida, es contar una historia social de los pueblos, de su gente, es amor, alegría, tristeza. Decidió seguir este camino musical:

[Porque] Crecí en un ambiente musical. Desde muy temprano escuchaba música en el barrio; al frente de la casa había un grupo de músicos que siempre ensayaban. La música que escuchábamos era el ‘reggae’, el ‘dance hall’, la champeta. En mi familia ha habido músicos, tíos, tías abuelas... Ha habido varias manifestaciones de arte dentro de la familia y, en mi generación, creo que fue a mí a quien me tocó. En mi casa siempre se escuchó muy buena música. Llega el sábado y lo primero que hace mi madre es poner música. (Alexis Play, 2019, comunicación personal)

Su estilo musical es una mezcla entre el rap, hip hop y la tradición chocona, que contiene los ritmos tradicionales como el currulao, la chirimía y el sonido de la marimba. Sus letras transmiten amor, desamor y la cultura del pueblo quibdoseño. La integración de otros

géneros musicales le ha posibilitado participar en otros proyectos, siendo el rap su pilar musical, el cual ha tomado de la inspiración de raperos de Estados Unidos.

Empecé en el rap como la base principal de mi estilo. Esto se ha ido nutriendo de cosas que conocí en el camino como la música latina y las tradicionales. Mi amor más grande es el folclor del departamento del Chocó. (Navarro, s.f., p. 1)

### **Somos los prieto**

Somos los prieto

Afro de Colombia que

Representamos donde quiera

Te lo digo de una vez

Orgullosa de mi bandera

Afro de Colombia que

Representamos donde quiera

Te lo digo de una vez

Orgullosa de mi bandera

Traigo en mi voz el mensaje de mi gente

Y también el flow que es lo que prevalece

Si quiero cantar mi sueño va a ser real

No se rinde el que nació donde por todo hay que luchar

Mi estilo es diferente al del monto

Que suene la marimba mientras bailamos los dos

El ritmo es negro y eso ya se comprobó

Pero todo lo negro no es malo como dice la televisión. (ChocQuibTown y Alexis Play, 2018)

### 1.4.3 Rancho Aparte



**Imagen 21.** Rancho Aparte

Fuente: Piñeros (2015)

El grupo musical chocoano Rancho Aparte nació en el municipio de Quibdó-Chocó, en el 2005, con el objetivo fundamental de organizar un grupo musical folclórico del Pacífico Norte (Chirimía). Se le dio el nombre de Rancho Aparte, dado que la mayoría de sus integrantes procedían de otros grupos, pero con el mismo género musical. Los integrantes explicaron que el calificativo tiene un tema comunitario, puesto que al interior del territorio se daba cierta indiferencia muy notoria alrededor de los adolescentes, por lo que deseaban dedicarse a interpretar estos ritmos musicales, pues por su género folclórico e histórico, solamente producían veracidad hacia los adultos mayores, y los adolescentes eran contemplados como un grupo desfigurador de interpretar mal los sonidos. De esa manera, expresaron: “Hagamos un rancho aparte, una visión propia de nuestra música, creemos nuestro propio sonido, respetando los

patrones que hacen a la música tradicional y los maestros que no las han legado” (Rancho Aparte, 2019, comunicación personal).

Rancho Aparte es el nombre de la agrupación del Pacífico colombiano, conformada por jóvenes que integran sonos de abozos, polkas, danzas, contradanzas, cantos y ritmos que evocan a la madre África. Esta agrupación no solo rescata estas tradiciones, sino que va más allá, incorporando otras tonalidades que hacen que los jóvenes los oigan y los entiendan. En sus letras expresan las situaciones que vive el Chocó como en su tema “Devuélveme a mi campo”, en el que manifiestan la manera en que los grupos al margen de la ley desplazan al campesino, abandonando sus tierras. El antropólogo Carlos Alberto López, como se citó en Velásquez (2013), indicó que este grupo musical es una nueva propuesta para la chirimía, la cual no solo es morbo o cantos a la mujer, sino que esta puede contener un mensaje social y reflejar problemáticas que vive el Chocó.

### **Devuélveme mi campo**

Cuando la máquina invasora llegó, con un gran ruido irrumpió y con lo que halló a su paso, con todo acabó... nadie más labró la tierra, nadie nunca más pescó, solo se hablaba de oro, de retro y de socavón...el oro bañado en sangre no tiene ningún valor, si el campo se queda solo no tiene ningún valor... (Rancho Aparte, 2016)

## **1.5 ¿Y las nuevas generaciones? Experiencias significativas**

Como se mencionó anteriormente, la integración de la fusión, los ritmos africanos y del Pacífico con géneros como el reguetón, rap, hip hop, vallenato, entre otros, pone de manifiesto que la tradición del Pacífico no se agosta, sino que se transforma a medida que las nuevas generaciones se van apropiando de ellas (Muñoz, 2010).

Los jóvenes afros fusionan rap y reggaetón con música del litoral Pacífico, creando así, ritmos fuertes y bailables. Este acto musical, tiene que ver con la sobrevivencia de estas comunidades, como permanencia y subsistencia, de donde surgen unas identidades en una nueva forma de relacionarse con el mundo y con el territorio. (Muñoz, 2010, p. 32)

Es claro que existen influencias sonoras, conceptos y prácticas culturales propias de la tradición musical que son transferidas de una obra a otra, de un artista a otro. Ahora, la creatividad y la innovación son asumidas como parte de un proyecto artístico en el que es posible experimentar a través de intercambios e influencias que se dan en doble vía, donde no solo el joven o el aprendiz interiorizan los conocimientos de sus maestros, sino que estos también aportan en la construcción de saberes. Si bien el tema de la comercialización y la fusión de saberes es una cuestión imperante en lo que respecta a la música tradicional en las nuevas generaciones, son las exigencias que viven los habitantes del departamento y la sociedad lo que conlleva al consumo de las nuevas tendencias musicales. Sin embargo, esta misma fusión hace referencia a la conciliación de saberes, puesto que desde la música tradicional se escuchan sonidos modernos.

Por otra parte, el hecho de que los jóvenes hayan interiorizado la noción de tradición de una manera distinta en comparación con los mayores, se debe a la incursión de la tecnología, el consumo, la motivación del artista, del contexto social, cultural, económico, político en el que se encuentran, lo que ha transformado y tejido nuevas formas de relacionarse, donde lo colectivo pasa a tomar otros sentidos y significados. Ellos, aunque opten por otros géneros, los aires, los formatos tradicionales y el contenido narrativo que caracteriza a los chocoanos al relatar las experiencias del momento, sus ideales, sus sentimientos y emociones siguen imperantes; solo que las emociones que se viven en la actualidad, debido a la época histórica en la que se

encuentra el ser humano, puede diferir de las emociones que los mayores relataban en su contexto.

Como señaló Bruner (2003), como se citó en Siciliani (2014), los relatos no son instancias neutras, sino que, por el contrario, permiten la organización de la experiencia de los sujetos. Es allí donde cobran sentido, personas, instancias y contextos que posibilitan al individuo tomar sentido de su existencia. El narrar garantiza que se creen procesos psicológicos a nivel interactivo y contextual, facilitando que el sujeto pueda integrar sus vivencias, pensar mundos posibles y crear realidades alternas que se ajusten a su subjetividad. Por tanto, la narrativa se convierte en un espacio de construcciones y reconstrucciones colectivas, de luchas históricas que han sido vividas por estas comunidades y que propician un espacio de discusión, donde se integran las vivencias y recuerdos tanto individuales como colectivos de sucesos pasados y presentes. En este sentido, la música cumple un papel fundamental, en tanto que es un escenario donde se reconstruye la memoria de los pueblos, posibilitando, a través de su tradición, la incorporación de lo viejo, lo nuevo, lo tradicional y lo moderno.

Nosotros a veces también hacemos disco foro. Muchas no tenían idea de eso, las del Pacífico Sur solo saben de currulao, las del Pacífico Norte, solo las antiguas, las mayores, conocemos la Jota y todo eso. Las jóvenes no saben, no conocen a pesar de que han ido al Petronio, pero no saben. Entonces, hacemos disco foro, analizamos las canciones y enseñamos... ahora ya conocen y, bueno, ya se están apropiando de eso y usamos lo viejo lo mezclamos con lo nuevo, por ejemplo usamos por decir un disco de chirimía tradicional y lo contrarrestamos con uno nuevo. Ahora hay un grupo nuevo que se llama ChocQuibTown que es de unos sardinós, que trabajan reggae, pop, no sé qué, pero tienen elementos étnicos incluidos. Entonces, así logramos que ellas se vayan apropiando de lo

nuestro, de lo afrocolombiano. (Asociación de Mujeres Afrocolombianas [Amafrocol]  
como se citó en Valderrama, 2008, pp. 12-13)

**Capítulo II. Tensión entre las “músicas tradicionales” y las “músicas populares”:  
paisaje sonoro del Pacífico Norte colombiano**



**Imagen 22.** Fiestas de San Pacho: conjunto de chirimía durante una procesión

Fuente: Wade (1997)



**Imagen 23.** Festividad del San Pacho

Fuente: Valencia (2009)

El presente capítulo aborda las tensiones y conflictos presentes entre los artistas de la primera, segunda y tercera generación musical del municipio de Quibdó-Chocó. La primera (siglo XIX) corresponde a la época de las canciones, poemas y relatos tradicionales e híbridos que reproducían los Castro Torrijos; la segunda (siglo XIX y XX) compete a la oleada de la salsa y hace referencia a los artistas que convivieron con el legado de la primera generación; y, por último, la tercera (siglo XX y XXI) hace alusión a la música urbana y de las fusiones.

Los resultados que se exponen en este apartado se reforzaron durante todo el proceso investigativo y el trabajo de campo. Cabe mencionar que no solo se integran las situaciones

novedosas e inesperadas que emergieron en los procesos de interacción entre estos actores, a ello se le suman las revisiones bibliográficas, las cuales fueron centrales para entender que la música de estas comunidades se encuentra estrechamente vinculada con los procesos sociales, familiares, educativos, territoriales, espirituales y políticos, convirtiéndose así en un poderoso aliado para la transmisión de sus memorias.

Asimismo, de manera coherente, se desglosan las variables emergentes que intervienen e influyen en dichas tensiones, recuperando con ello las experiencias narrativas de los músicos. En síntesis, es el espacio en el que se sintetizaron los principales retos en el tema de la tradición, la relación existente entre los jóvenes y los adultos, entre otras realidades, que, sin duda, convocan las aspiraciones a nivel personal y profesional.

Hasta este punto, el caminar investigativo exigió identificar y repensar los sesgos existentes. El primero, alrededor de la lógica de la tradición misma: esta no se pierde, sino que se transforma, es una continua actualización del pasado en el presente a través de los testimonios y contribuciones que realizan los miembros de la comunidad. El segundo, sobre la población joven: ellos son agentes activos en la producción de conocimientos, convirtiéndose en referentes para las generaciones venideras. El tercero, en torno a las narrativas que están evocando los jóvenes en la actualidad, pues lejos de haber “desvirtuado”<sup>44</sup> lo tradicional, expresan los distintos giros de sentido que pueden existir en la comprensión de este fenómeno.

El cuarto, relacionado con el párrafo anterior, remite al análisis del contenido narrativo: los jóvenes, por medio de sus historias, retratan los acontecimientos que viven en su realidad, reinventando<sup>45</sup> la mirada del Pacífico a nivel general. Como señaló Jaramillo (2017), el concepto

---

<sup>44</sup> Palabra que mencionan a menudo los adultos, podría entenderse como corromper o transformar el legado musical.

<sup>45</sup> Con reinventar se busca transformar la mirada que se tiene del territorio chocoano, en donde se analice esa realidad que los jóvenes plasman en sus narrativas musicales. Esto se explica con detalle en las secciones siguientes.

de *ser chocoano*, que los adolescentes reflejan en sus relatos, se encuentra “ligado a la creación de formas de sentido de pertenencia en las comunidades afrodescendientes” (p. 38). Con esto se puede comprender la relevancia de la consolidación de diálogos interculturales a nivel nacional, con el fin de entender no solo las prácticas culturales de estas colectividades, sino también el racismo estructural que existe en Colombia, el cual comienza con la mirada negativa, desinformada, parcelada y estigmatizada que se tiene de las comunidades negras del país. El quinto, involucra la posibilidad de evocar una negociación cultural y reconocer la intersubjetividad<sup>46</sup> en la concepción de lo tradicional dentro del quehacer musical.

Comprendiendo que lo tradicional es una renovación continua del pasado en el presente y que es un eje que atraviesa la existencia de las comunidades del municipio de Quibdó-Chocó, en el presente estudio se invita al lector a adentrarse en la riqueza de lo emergente, lo posible y lo inesperado. Aquí también se recopila aquello que no se tenía previsto, asumiendo el desafío expuesto, pues como señaló Eurípides: “Lo esperado no sucede. Es lo inesperado lo que acontece”.

Estos entramados vitales son una propuesta, una puesta en escena, que espera ser un granito de arena para estas comunidades y, en especial, para los músicos, quienes son dadores de la palabra, de continuar llevando la tradición. Pero lejos de ser esta un absoluto en sus vidas, se trata de permitir su transformación e innovación conforme a los deseos de los artistas, quienes de alguna manera buscan su lugar en el mundo y en la comunidad. Lejos de esa objetividad que instauran las corrientes positivistas, gracias al construccionismo social, es posible comprender

---

<sup>46</sup> Con intersubjetividad se pretende dar cuenta de las distintas redes de percepción que se pueden tejer en relación con el concepto de tradición. Dicho de otra manera, “se habla de intersubjetividad para referir los procesos de acuerdos comunes” (Significados.com, 2020, p. 1).

que no hay una única realidad y esta no es independiente de las prácticas y de los contextos que se construyen.

## **2.1 Un canto a la vida: un viaje hacia los músicos clásicos**

En el presente apartado se hace un breve recuento de los artistas de la primera y segunda generación y la manera en que ellos sitúan al oyente y al lector en un entorno físico y ambiental determinado, destacando características particulares del contexto que exponen diversos aspectos de la vida cotidiana de los pobladores de esta región, asociados con su economía y modos de existencia como son los oficios, sus herramientas e instrumentos. De igual forma, se analiza cómo recogen en sus letras musicales los hábitos, valores y modos de vida de la comunidad quibdoseña.

Crecidos en la región del Pacífico Norte colombiano, los hermanos Torrijos, músicos del siglo XIX, fueron acarreadores de tradiciones populares al desarrollar obras poéticas y musicales de gran valor cultural. Estos artistas formaron parte del frente intelectual del municipio de Quibdó-Chocó, junto con diversos pensadores, poetas y músicos<sup>47</sup>. Ahora bien, se debe dejar claro que con los Torrijos no inició el proceso musical en este territorio. El interés por abordarlos, como se manifestó en el capítulo anterior, radica en que varios investigadores que han estudiado este fenómeno en particular, se han centrado en explicar el legado afro y el fortalecimiento de las culturas negras en el país, así como los diversos aportes europeos a la población afroamericana asentada en esta provincia. Sin embargo, se ha indagado muy poco sobre la necesidad de comprender los procesos híbridos que durante los últimos, esto es, 120 años, definieron la construcción de un nuevo tejido social y cultural en este departamento,

---

<sup>47</sup> Como se señaló anteriormente, se ubica a Miguel A. Caicedo Mena, Arnoldo Palacios, Amalia Lu Posso, Rogerio Velásquez, Carlos Arturo, entre otros.

incluso sobre los comienzos de la apropiación cultural y la difusión musical del repertorio local a nivel nacional (Corantioquia, 2008). Por lo anterior, esta generación, buscaba un sello de identidad, una afiliación ligada a la región expresada a través del ser chocoano, el cual no lo atribuye un color de piel, sino el vínculo hacia el territorio y sus marcos culturales e históricos.

Ochenta y cuatro composiciones vocales en su mayoría inéditas: sones, abzoaos, canciones de cuna, canciones infantiles, valeses, bambucos, pasillos, guabinas, cumbias, paseos, porros y canciones varias conforman el repertorio musical de los Castro Torrijos, al cual se suman, abundantes y variados textos poéticos preferentemente coplas y décimas que recogen con gran fuerza la cotidianidad, la expresión y el léxico chocoano en interacción con culturas circundantes: un estilo y un carácter peculiar identifican esta obra. (Corantioquia, 2008), p. 65

En su contexto literario, se encuentra una producción que es fiel a la tradición popular quibdoseña. En su poesía, se localizan las sonoridades y ritmos característicos de la práctica chocona, en cuyos versos, coplas y rondas se hallan las expresiones típicas de la jerga campesina, dando testimonio de la gran riqueza poética que contienen sus narrativas musicales. Con respecto al campo melódico, se pueden denotar los géneros locales como la jota, el abzoaos, el son chocono, que deja entrever las microvariaciones que hacen parte de las manifestaciones afrochoconas. Estas consisten en estructuras vocales cortas como frases o semifrases que se repiten en forma de pregunta y respuesta, transformándose en un recurso que fomenta la participación activa de la comunidad (Londoño y Tobón, 2010).

La narrativa armónica de las canciones atrateñas de estos artistas, conduce a las sonoridades de la chirimía, propia del Pacífico Norte colombiano, cuya melodía está dada por los clarinetes y bombardinos. En el caso de Rubén Torrijos, en su producción musical el “Simposio”

fusiona de manera espontánea y creativa el paseo vallenato y el son atrateño, donde de manera jocosa y alegre relata el encuentro de saberes, el diálogo que puede existir entre negros y blancos, campesinos y extranjeros en relación con el desarrollo de la región. Aquí, el cantautor resalta los avances tecnológicos, la naturaleza, los animales, personajes y oficios que se gestan en el municipio a través del léxico local. En efecto, esto denota el sentido de chocoanidad que buscaban estos artistas y el valor de pertenencia que existe dentro del corazón de los quibdosesños (Londoño y Tobón, 2010).

Otra obra importante de sus producciones musicales que resalta la identidad chocoana es el texto *El rey del río*, donde Rubén narra la cotidianidad de hombres y mujeres pertenecientes a la localidad, introduciendo en ellas sus prácticas habituales y exaltando el arraigo regional a través de los medios de esparcimiento social e individual. De manera similar, en la obra infantil *El arcoíris*, el autor, a través del ritmo de la danza, expresa la belleza de la naturaleza y el amor por el sentido religioso que tienen estas comunidades, donde los santos son entidades cercanas con las facultades de realizar encargos humanos. Esta particularidad se encuentra en muchos de los pueblos de descendencia africana (Londoño y Tobón, 2010). Estos elementos hacen posible la apropiación y adaptación de las obras de estos artistas, pues al introducir la vida cotidiana de los pobladores, posibilita no solo la exaltación de la identidad regional y la riqueza pedagógica al permitir la imitación y la transformación de sus repertorios musicales, sino el desarrollo de una estética propia que sea capaz de preservar los rasgos distintivos de la historia social y colectiva que se edifica en el territorio chocoano.

Las creaciones de los Castro Torrijos constituyen un firmamento donde se entrelazan, de manera creativa y espontánea, la tradición campesina y urbana y la expresión tradicional y el recurso local como una posibilidad que se puede desarrollar a través de la cultura contemporánea

de la industria cultural. Al recoger en sus canciones el sentir y el pensar colectivo de la comunidad chocoana, recolecta en sí la memoria colectiva del pueblo para convertirse en un referente que pueda servir a las próximas generaciones, facilitando con ello que estos las apropien, interioricen, transformen y divulguen en distintos lugares al regional<sup>48</sup> (Arango, 2010).

En concordancia con Londoño y Tobón (2010), la construcción del municipio de Quibdó-Chocó, deviene de un producto histórico y social heterogéneo, en contraposición al imaginario que se ha extendido referente a la uniformidad cultural. No obstante, a pesar de los procesos políticos, económicos y sociales que han repercutido a la región en las últimas tres décadas, se corrobora el continuo cultural subyacente respecto a la producción musical, componente característico de las mayorías afrocolombianas que habitan este entorno del territorio colombiano. Se está haciendo referencia a las armonías vivas, resultado de una herencia social que perdura en la actualidad. Para ejemplificar, buena parte de las obras artísticas de Rubén Torrijos ha sido objeto de una dinámica que la introduce en el mundo rural y ciudadano, entre la tradición y la industria cultural. Esto tiene relación, debido:

[A] Su labor desempeñada en 1957 en el Chocó, siendo este, el organizador de los grupos folclóricos de tradiciones populares de danza y chirimía. Es en esta época, donde este músico descubre su vena compositiva y crea para estos grupos musicales algunas obras cargadas de elementos comunes a la tradición popular chocoana, desde sus ritmos, sus líneas melódicas y sus textos; canciones que, por supuesto, se enseñan de manera oral. El mismo Rubén, estaba tan familiarizado con la cultura chocoana, que cuando empezó a componer decía que sus canciones las había oído hacia tiempos.

---

<sup>48</sup> Esto es posible, puesto que al ser la herencia de estas comunidades una tradición que se transmite de manera oral, posibilita que ese legado pueda ser apropiado y recreado de formas diversas, pues permite la innovación y la transformación de su estructura.

Esta transmisión oral y los elementos comunes permitieron que la agrupación las aprendiera, apropiara y divulgara en distintos lugares al regional. Denotándose, la apropiación cultural y la difusión musical, pues la tradición oral, permite que la obra sea de todos, pero a la vez de nadie, que se recreen sus textos, que se cambie su estructura y su ritmo, que se fragmente y hasta se convierta en una nueva obra. (Londoño y Tobón, 2010, p. 63)

Una de estas generaciones, que corresponde a la segunda oleada, es la agrupación que, al nacer en el Chocó y tener una influencia por parte de sus padres, maestros y escuelas, continuó con el legado que permitiría construir esa identidad regional, a través de sus narrativas musicales. En entre estos artistas, se encuentra Hansel Camacho, músico que inició su carrera polifónica en 1985 y quien, en la actualidad, sigue creando canciones pensando en el Chocó, con temáticas que refuerzan la autoestima de sus habitantes, para que “los haga sentir que son chocoanos” (Hansel Camacho, 2020, p. 1). Para este artista, su sello musical y artístico ha sido gracias a la tierra, escribiéndoles a sus habitantes y a sus aspectos cotidianos del día a día. Este músico siguió los pasos de las generaciones anteriores, viéndose influenciado por Jairo Varela, Alexis Lozano, Richie Valdés y Saboreo, una agrupación musical de Condoto, anexándole sus raíces chocoanas para construir un concepto de identidad regional. Esta concepción de identidad consiste en la construcción de un amarre comunal, de una cohesión social para que los chocoanos no se desvinculen y se mantengan unidos.

Yo siempre he luchado para que no nos dispersemos y que nos demos cuenta de que somos un solo bloque los chocoanos y lo voy a seguir haciendo. Mira Naomi, es valedero saber de dónde se viene porque si no se sabe de dónde se viene la lucha no será igual. (Hansel Camacho, 2020, comunicación personal)

Ese sendero, que ha sido heredado y que se ha marcado en el Chocó gracias a antiguos intérpretes, es el legado que la generación de Hansel Camacho ha querido conservar, pues como señaló este artista, ellos dieron pie para que siguieran ese concepto, a través de las raíces tradicionales, revolucionado el mundo de la música. Por otro lado, se encuentra el artista Nicoyembe, quien se inclinó en el mundo del cántico por su familia y por el legado de los artistas mencionados previamente, incluyendo a Totó la Momposina.

Yo tuve la oportunidad de conocer a la maestra Delia Zapata Olivella y entonces ingrese hacer mis trabajos de investigación con Delia Zapata, estuve en San Jacinto, en Cartagena investigando sobre folclor de la Costa Norte pues yo ya conocía nuestro folclor del Pacífico. Ya trabajando con la maestra Delia, tuve la oportunidad de viajar, de hacer mis primeros viajes internacionales, estuve en Puerto Rico inicialmente, después pase a Martinica donde pude también hacer investigaciones sobre que es percusión afro, sobre esa región de Martinica, sobre esa isla, y luego, me fui a vivir a París con Totó la Momposina, con la cual estuve aproximadamente 10, 12 años.

Regrese de allá y dije bueno creo que tengo muy buenos conocimientos, ya había empezado a hacer composiciones de hecho, ya trabajaba como maestro y empecé a hacer arreglos musicales y ya cuando regresamos a Colombia yo dije bueno ya voy a empezar a hacer mi propio proyecto que se llama Nicoyembe, ese nombre provino de mi nombre de pila, mi nombre original era Nicolás Emilio Rodríguez, pero como conocí unos africanos, unos personajes que para mí hicieron un gran aporte de la música de Mali y Senegal vivíamos en la misma casa, en el mismo edificio, entonces yo dije: no, pues voy a llegar a Colombia y no quiero ser Nicolás, entonces mezclé la raíz de mi nombre Nicolás, el Nico

y “yembe” de un tambor que conocí por intermedio de estos amigos músicos.

(Nicoyembe, 2020, comunicación personal)

Este músico, en la actualidad, continúa cantando las canciones de esta vieja escuela y haciéndolas conocer ante los medios de comunicación, para que la población joven se interese y no se pierda esa vivencia cultural que el aún conserva en sus memorias. Asimismo, a través de su narrativa, expone lo cotidiano, todo lo tradicional del Pacífico Norte colombiano como, por ejemplo, las rondas infantiles que de niño escuchaba.

Le canto a la cotidianidad y compongo a la cotidianidad, a las vivencias de mi infancia ¿sí? Allá en el chocó, porque yo le he hecho composiciones al Caraño, a la quebrada que queda al pie del aeropuerto donde mi mamá iba a lavar y atender la ropa, a Huapango a cierto sector de Quibdó, entonces yo soy uno de esos compositores tradicionales que no he perdido la costumbre de hacer recordaciones de nuestros barrios de la Yesquita, de las fiestas de San Pacho, de los disfraces de los que vivíamos, porque esa era nuestra esencia cultural. (Nicoyembe, 2020, comunicación personal)

En esta misma línea, se encuentra Jorge Perea, quien pertenece a la misma generación de los artistas anteriores. A través de sus composiciones, aboga por la idiosincrasia del pueblo quibdoseño, convirtiendo estos relatos musicales en un punto de referencia para las generaciones actuales.

Daniel Rodríguez, Salamandra, Pacho García, todos se murieron. Yo los conocí, y por eso estoy encaminado por esa lado, por la música tradicional y hago los temas de antes, María la O, Maximina, esos son los temas que yo interpreto, el rey del río, Marucha todos esos temas me lo sé, y me llaman para que los interprete. Yo soy uno de los que ha

conservado la tradición musical en la chirimía chocoana. (Jorge Perea, 2020, comunicación personal)

Estos artistas, al igual que los compositores de la primera generación, han buscado a través de la música, de su narrativa, continuar con el legado tradicional que abre las posibilidades a procesos de construcción artística, histórica, cultural, social e identitaria. La transmisión oral y los elementos comunes, como son el introducir en su lírica la comunidad chocoana, sus particularidades y modos de subsistencia, han posibilitado que las generaciones próximas aprendan de ellas, se apropien y las incorporen en sus repertorios musicales. Esto último, divulgando distintos lugares de la región, sentimientos y emociones que caracterizan a esta población en particular. Así, las obras inspiradas en la cultura tradicional, en el ser chocoano, escritas por autores conocidos, retornaron a la tradición colectiva (Londoño y Tobón, 2010).

Todo el Pacífico gira alrededor de la música del Chocó, para nosotros, los chocoanos, la música es parte de nuestra vida. Yo peleo con eso, todo el mundo me dice no le cantes al Chocó, y yo digo ¿por qué no puedo cantarle al Chocó? ¿Por qué?, si la herencia que tengo es de la tierra, yo soy de los que piensan que la música puede cambiar el rumbo de un país y de un pueblo, cuando se concatenan bien las ideas y cuando el pueblo asume su responsabilidad de saber escuchar, de saber transformarse a través de la música. Yo creo que podemos modificar el comportamiento de los pueblos a través de la música. (Hansel Camacho, 2020, comunicación personal)

## **2.2 Unidad en la diferencia: lo viejo y lo nuevo**

En este apartado se exponen los resultados de la investigación, esto es, las tensiones o contradicciones presentes entre la primera, segunda y tercera generación y en cuanto al formato, el contenido que albergan las canciones, las experiencias que transmiten, si estas logran

exteriorizar mensajes de enseñanza, moraleja e identidad cultural y, por último, la implementación de otros géneros o ritmos en sus repertorios musicales.

Como se expuso anteriormente, la primera generación musical (siglo XIX) corresponde a la época de las hibridaciones musicales por parte de los Castro Torrijos, y la segunda generación (siglo XIX y XX) hace referencia a los artistas salseros, quienes han tenido un papel relevante en la transmisión de conocimientos musicales ligados a la tradición popular chocoana. La primera generación representó el punto de partida para edificar una identidad cultural y regional asociada con la chocoanidad, siendo este un pensamiento heredado a la segunda generación la cual, siguiendo los parámetros tradicionales, partió de ese concepto musical para impregnarle un nuevo sello de identidad.

Teniendo presente el contexto histórico-cultural en el que se gestó este proyecto de la chocoanidad, en el primer capítulo “La vida musical del Pacífico Norte colombiano: un recorrido histórico de Quibdó, Chocó (XIX- XXI)”, se destacaron varios aspectos que han diferido entre la primera, segunda y tercer generación musical en relación con esta herencia tradicional. Esta última generación partió desde un concepto distinto en cuanto a seguir el legado dentro de la música chocoana, prestando especial atención a las circunstancias históricas, territoriales, sociales, individuales, colectivas y económicas que estos han vivido y desarrollado en su trayectoria vital. Lo anterior, ofreciendo una serie de transformaciones y tensiones que representan conflictos en el quehacer musical de esta comunidad. Dentro de estas tensiones halladas en las conversaciones con los mayores (siglo XIX y XX), fue posible identificar la diferencia en cuanto al contenido de las letras musicales y el mensaje que estas transmiten, la inclusión de otros formatos, géneros, ritmos y fusiones musicales.

Respecto al contenido de las letras musicales, como se expresó en apartados anteriores, la primera y segunda generación musical han abarcado dentro su narrativa un lenguaje poético, donde se encuentra lo popular, lo urbano, lo fantástico, lo sobrenatural, lo religioso, lo infantil y lo cotidiano del pueblo quibdoseño. Este último ha sido nutrido a través de sonidos que desplazan al oyente a un territorio que ha sido olvidado y marginado, a un municipio que ofrece una gran diversidad étnica y cultural, representada en el pensamiento y modos de vida de estas comunidades de gran valor simbólico e inmensas posibilidades expresivas que se ven reflejadas en los versos, coplas, rondas y sonetos de estos artistas.

A diferencia de esta primera generación, la narrativa musical de la tercera generación adoptó otros sentidos y significados, los cuales se encuentran representados en las maneras en que estos músicos simbolizan su identidad a través de lo que viven e interiorizan en sus contextos culturales, sociales, familiares, educativos, políticos, económicos e individuales. Esto, trayendo consigo relatos donde conviven lo efímero y lo permanente, cargados con sentimientos de lo que viven en el día a día. En esto influyen las nuevas tendencias musicales, que se reproducen en los medios masivos de comunicación como la radio y la internet, las cuales son transmitidas en los distintos entornos sociales de estas comunidades.

Ahora lo que los mueve es el ritmo y no el contenido, El cheque choco<sup>49</sup> no te enseña nada porque la gente va detrás del ritmo. Y el ritmo no son solo los tambores sino lo que el canta rítmicamente. Pero hay otro contenido que si uno debe analizar, porque estamos mirando que ha creció la promiscuidad, los embarazos a temprana edad y que ahora todo se ha vuelto, especialmente la mujer se ha vuelto sexo. Dejó de ser sensualidad para convertirse en sexo. Entonces hay una variedad que no podemos encerrarla en una misma

---

<sup>49</sup> Canción denominada “Fiesta acústica”.

categoría. La droga ha crecido, el consumo de alucinógenos ha crecido, el consumo de bebidas. También se ha perdido la autoridad en casa. (Kaoba, 2019, comunicación personal)

No obstante, esto lleva a repensar las distintas formas en que esta generación construye estas narrativas desde su identidad individual y colectiva, y cómo, a partir de estas, se pueden construir formas de resistencia cultural<sup>50</sup>. Las nuevas dinámicas para interpretar la cultura, mediante sus canciones, permiten analizar las diversas maneras de entender estas narrativas, desarrollando una nueva forma de integrar a estas comunidades y teniendo en cuenta una relación de sentido de pertenencia con los nuevos modos de establecer lazos con el territorio.

Por tanto, la música y las nuevas narrativas de esta generación pueden analizarse como producciones simbólicas que se encuentran ligadas a las formas en que se está constituyendo el territorio y la identidad de estas comunidades, la cual no solo está atravesada por las dinámicas históricas, sociales, políticas, culturales, económicas; sino por la forma en que los jóvenes, los niños, los miembros de la comunidad y los mismos artistas están consumiendo e interiorizando lo tradicional.

En cuanto a la inclusión de otros géneros y ritmos musicales, este suceso se encuentra marcado en la tercera generación por la inclusión de la fusión como eje fundamental en su repertorio musical. Sin embargo, se debe tener presente que cada época brinda un lenguaje musical que se ha pretendido transformar de acuerdo con las normas y valores que imperan en la cultura y sociedad. Esa música, que está impregnada de características culturales, será percibida

---

<sup>50</sup> En la narrativa musical no solo se encuentra la manera en que estos artistas expresan determinadas experiencias y representaciones, sino también el análisis que se puede realizar acerca de cómo esa producción u obra refleja las intenciones del músico y su posición dentro de la cultura. De igual modo, es posible hablar de un mensaje oculto que visibiliza lo que pasa en la sociedad, en la cultura, y en los nuevos gustos y sensibilidades que en la actualidad se consumen visual y auditivamente.

en función de las representaciones individuales de cada persona, de sus motivaciones internas y externas, donde entran a jugar los objetivos personales que orientan la conducta del sujeto.

Por ello, es fundamental identificar cómo cada sujeto percibe la música, según su marco social y cultural de referencia. El significado de la música no solo se encuentra en su narrativa, sino en lo que hay detrás de ella, teniendo presente una lectura del contexto que incluya al sujeto, al medio y los discursos dominantes, permitiendo comprender la identidad que se teje<sup>51</sup>. La lectura del contexto que se puede relacionar aquí, no solo involucra los motivos del artista, donde se liga lo personal con la manera de llevar ingresos a la familia, el poder trascender y llevar la música tradicional a otras instancias distintas al regional, hacerla atractiva y rentable para el oyente según los parámetros que dictan las industrias musicales; sino las circunstancias sociales, culturales, familiares, entre otros.

Nosotros no hacemos música solo por el amor al arte, es nuestra fuente de ingresos, y es lo que nos da de comer, paga nuestros servicios, impuestos, nos vestimos, comemos, compramos cosas, pagamos salud. Y todo tiene que ser rentable. Para mucha gente, la gente de afuera lo ve: hay es por plata. Obvio que es por plata, porque finalmente tiene que ser rentable. (Alexis Play, 2019, comunicación personal)

Sin embargo, al examinar el testimonio de estas nuevas generaciones y sus relatos musicales, fue posible inferir que el involucrar otros géneros no implica que esta generación deje a un lado lo tradicional. Al contrario, desde lo moderno se escuchan los sonidos tradicionales, donde se encuentran y convergen el léxico urbano, los aires típicos<sup>52</sup>, el narrar las experiencias cotidianas, independientemente de que estas sean distintas en cada contexto histórico y social;

---

<sup>51</sup> Analogía tomada de Clifford Geertz (1973) como se citó en Cole, 1999), cuando este cita la imagen que Max Weber tiene de la humanidad como “un animal suspendido en redes de significación que el mismo ha tejido” (p. 5).

<sup>52</sup> Como son el currulao, el sonido de la marimba, la jota, entre otros.

siendo la música para estas colectividades<sup>53</sup> una manera de construir etnicidad, ligada al sentido de pertenencia sobre lo que ocurre a nivel social<sup>54</sup> (Jaramillo, 2017).

Mi aporte es que yo dentro de mi música conservo formas de la música tradicional sonidos, parte de esa historia y dentro de mis composiciones guardo un estilo que aporta quizás desde el léxico, trato de utilizar el léxico de la calle, de lo urbano, de lo urbano rural que es Quibdó. Hacer que eso se preserve, que eso este allí. Mi aporte es desde allí, que eso este allí todo el tiempo, que eso esté vivo. (Alexis Play, 2019, comunicación personal)

Por su parte, Rancho Aparte manifestó:

Para mí, sigue siendo como si yo hiciera una canción de Rancho Aparte y le meto un estribillo de rap y para mí no es una fusión con rap, mientras yo no toque el ritmo, yo no intervenga o manosee el ritmo no lo siento que sea una fusión. Si yo hago un corte de chirimía, y le meto una pista de hip hop, ahhh si se pudiera hablar de una fusión y pudiera decir ve esto ya no es tradicional, es otra cosa. Pero mientras se siga interpretando los aires como son, porque la tradicionalidad, está en la interpretación de los aires como son, conservando los patrones rítmicos que son, porque en un pasillo siempre se va a tocar los requintos, la tambora de la misma manera, siempre, sea el pasillo que sea. Por ejemplo, un tamborito, siempre será un tamborito y si cumplís los patrones rítmicos es tamborito tradicional. (Rancho Aparte, 2019, comunicación personal)

Estas tensiones se encuentran atravesadas por una serie de procesos, es decir, categorías emergentes que no habían sido contempladas y que permiten comprender a profundidad estas

---

<sup>53</sup> La tercera generación.

<sup>54</sup> Esta tercera generación se encuentra muy activa en cuanto a lo que sucede en la sociedad. En sus narrativas, es posible música de protesta, lucha, reivindicación y fortaleza.

transformaciones en el ámbito de la práctica tradicional dentro de la música de estas comunidades. Estas categorías, halladas en el caminar de la presente investigación, son analizadas en el próximo apartado.

### **2.3 Temporalidad musical: ¿Narrativas distintas?**

Esta sección tiene por objetivo reflexionar sobre las tensiones expuestas anteriormente, involucrando las categorías emergentes, a saber, el aspecto generacional, la violencia e inseguridad en el departamento, y los cambios en las dinámicas familiares y territoriales; las cuales ocasionan transformaciones en el modo de concebir lo tradicional dentro del quehacer musical.

Resulta preciso agregar, en primera medida, que durante el proceso de campo, se obtuvieron hallazgos significativos que permitieron descubrir los focos importantes en el proceso y desarrollo de la transmisión y construcción del conocimiento tradicional. Estos ejes, al encontrarse transversales y presentes en varias de las discusiones en torno al fenómeno de estudio, permitió entender que existe una relación directa entre ellas. Asimismo, al ubicarse una falla, como se localiza en la actualidad en las dinámicas de estos campos de conocimiento, toda la estructura que configura la práctica tradicional tendrá afectaciones a nivel general.

Dicho esto, las categorías de Construcción y Transmisión de conocimientos tuvieron subcategorías que estaban presentes en ambos casos (ver Anexo 2), las cuales fueron: la familia, las escuelas y colegios, y los medios de comunicación. Al presenciar esto, se comprendió que son fuentes importantes donde los sujetos de la comunidad obtienen sus representaciones sobre lo que es la práctica tradicional. Como se verá más adelante, la familia, las escuelas y colegios, al verse envueltos no solo por las problemáticas y transformaciones internas, sino también impactadas por las categorías emergentes, se convierten en focos que merecen una preocupación,

con el fin de preservar y distribuir de la mejor manera los conocimientos que los niños, jóvenes y adultos han construido y construyen en el escenario de la tradición misma. Los medios de comunicación, al convertirse en uno de los núcleos principales donde se obtienen estas competencias, ocasionarían las tensiones mencionadas; puesto que, al ser la familia y los entornos educativos instancias relevantes en la construcción y transmisión de saberes, el hecho de que se estén presentando estas complicaciones, puede propiciar que estos conflictos a nivel colectivo e individual entre los artistas siga existiendo.

Cabe mencionar que surgió otra subcategoría, la cual se encontraba presente en varias de las esferas conversacionales y que hace parte de la categoría de transmisión de conocimientos, esto es, las fiestas, concretamente la fiesta de San Pacho (ver Anexo 2). Esta exige nuevas miradas, puesto que no se alcanzó a profundizar con la población de estudio. El entorno en el que se obtienen los conocimientos musicales, ha presentado grandes cambios que, lejos de ser positivos, han sido negativos, pues según los artistas mayores, esta práctica ha conllevado a que se confundan las músicas tradicionales con las modernas, propiciando que los niños y jóvenes crean que esos son los ritmos que deben seguir.

Sin querer desmeritar, ni que se me interprete mal, pero por ejemplo el tema de San Pacho, que es anual cada año en Quibdó, le ha hecho mucho mal a la música. Ahora cualquier persona supe el sonido cultural ya monta un conjunto y ya es músico. Eso le está haciendo un daño a la práctica, cualquier que haga un sonido hay que montarlo, ya no se escuchan los vientos, lo que se oye es el “bum bum bum”. (Peruchito, 2020, comunicación personal)

El primer escenario que condensa estas transformaciones es el aspecto generacional. Teniendo en cuenta la naturaleza del este, resulta pertinente hablar directamente de los retos que

ha planteado este proceso dentro de la transmisión y construcción del conocimiento en torno a la práctica tradicional. Con esto no se desea caer en una visión negativa de esta, pero existe serie de dificultades que agrupan las resistencias que tienen las generaciones pasadas y las actuales, en aras de poder significar lo tradicional dentro del quehacer musical. Esto último, considerando que cada generación percibe la realidad de acuerdo con los constructos que ha edificado en su caminar.

Al realizar las entrevistas y grupos focales pertinentes, se evidenció que esta diferencia en cuanto a lo que es lo tradicional, se debió al rango de edad que presentaron los involucrados. Cada músico y agrupación con los que se entabló un diálogo, vivieron contextos históricos, culturales, sociales, políticos y económicos distintos. Según Valencia (2010), el departamento del Chocó, a principios del siglo XIX y a comienzos del siglo XX, presentaba un contexto social y cultural, donde lo cotidiano era compartir, debatir y escuchar a los dadores de la palabra, a los ilustres de la época, quienes desde sus oficios enseñaban y transmitían sus experiencias por medio del arte, como son los cantos, las poesías, las tertulias, rondas, entre otros.

Los músicos del siglo XIX y XX, los cuales crecieron con estas enseñanzas, con la transmisión de conocimientos entre pares, donde se exaltaba los valores y referentes culturales a través de la música, encontraron conflictos con el sentir y actuar de las generaciones actuales (siglo XX y XIX), quienes, al vivir un contexto totalmente distinto al de los mayores, no portan esas enseñanzas heredadas. De acuerdo con Harré et l. (1989), para comprender la lógica que se halla en el accionar de estas generaciones, hay que entender cómo se encuentra configurado su sistema social, cultural, territorial y sus sistemas de creencias compartidas, repartidas y distribuidas, los cuales contienen significaciones relevantes<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> Como se expuso en el primer capítulo, para estas colectividades (comunal o privada), la música se encuentra mezclada con todas las partes del diario vivir de la cultura del municipio de Quibdó-Chocó, donde esta no solo

Entre estas representaciones culturales, las cuales se han convertido en un sistema de transmisión de conocimiento para esta población, los medios de comunicación, como es el caso de la radio, la internet y la televisión, han podido desplazar lo colectivo para dar paso a lo individual. Anteriormente, no se dependía de la energía eléctrica, mucho menos de los medios de comunicación; las comunidades contaban con sus propios recursos para comunicarse, reunirse a componer y compartir información. Ahora, los jóvenes están adoptando otros referentes que estos medios de comunicación les transmiten, generando menos interacción social por estar inmersos en el mundo virtual.

Lo que pasa es que la radio y la televisión y todos los medios de comunicación de tanto insistir y de colocar estas músicas, estas costumbres, estas nuevas tendencias modernas hacen de que el joven no se incline y no investigue de nuestras tradiciones, sino que se deja llevar por todo lo que le entra al oído a través de la radio y la comunicación.

(Nicoyembe, 2020, comunicación personal)

Los medios de comunicación, según Ivo Josipovic, como se citó en Darías de las Heras (2018), son entendidos:

[Como] Aquellas formas de transmisión de mensajes (en el sentido más amplio de la palabra) de una fuente hacia un número teóricamente ilimitado de personas, que están a una cierta distancia espacial de la fuente del mensaje y de sí mismas. (p. 45)

Estos medios, como señaló Darías de las Heras (2018), provocan una gran influencia en el gusto musical de las personas y, con ello, en la inclinación de los jóvenes para seguir un determinado género musical. Sin embargo, este proceso, como se irá explicando a lo largo de la presente investigación, no es lineal; pues como expuso Schafer (2008), no existe un solo factor

---

cumple labores de entretenimiento, sino que acompaña el contexto social, religioso, político, económico, cultural y cotidiano de adultos, jóvenes y niños.

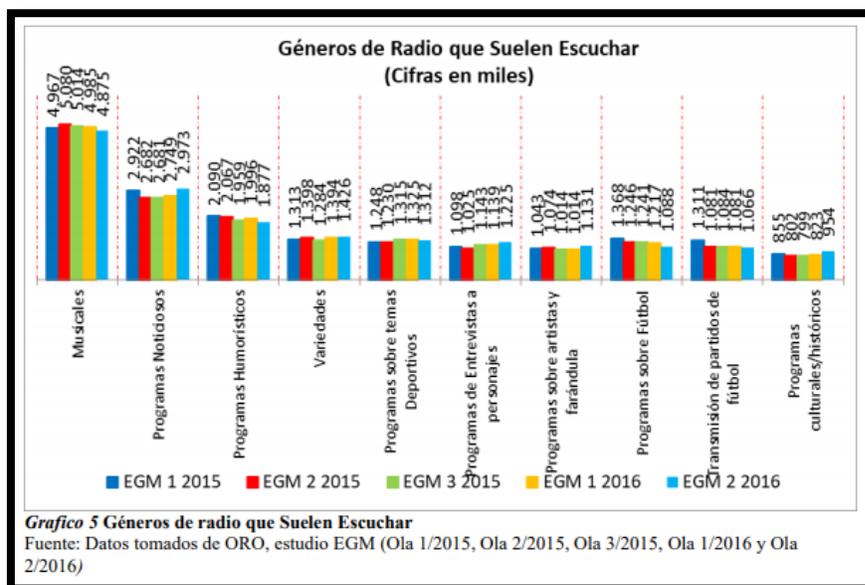
que haga que el ser humano se determine por sus preferencias o gustos musicales; al contrario, hay una interacción entre varios aspectos socioculturales entre los cuales se encuentra “la familia, la educación, el género, la edad, el nivel socioeconómico, y los medios de comunicación” (Benhamu, 2016, p. 2). Este último, hace parte de uno de los aspectos que afectan este fenómeno investigativo, debido a que *mass media* ha construido una tendencia a la globalización de los estilos musicales gracias a la fetichización de ciertos artistas. Esto, transformando sus nombres o imágenes en “algo de tanto o más valor que los productos culturales que producen o en los que participan”<sup>56</sup> (Darias de las Heras, 2018, p. 48).

---

<sup>56</sup> Según Becerra (1998), desde la infancia, el ser humano tiende a expandir sus experiencias y, por tanto, a desplegarse también a informaciones globales, sea que le toquen o le lleguen cotidianamente. Este oirá la música a la que puede acceder, con los medios que disponga o tenga a su alcance. Lo anterior puede ocurrir en el hogar, en actividades sociales como los juegos, fiestas, reuniones, espectáculos musicales, o escuchando la radio o la televisión. Por esta razón, los niños y jóvenes estarán expuestos a toda una serie de influencias incontroladas, provenientes de los medios masivos de comunicación o entornos colectivos, siendo objeto de una globalización carente, que se “intensifica con el perfeccionamiento de los receptores portátiles y el mercado” (Becerra-Schmidt, 1998, p. 38).

### Figura 3

Consumo de medios en Bogotá<sup>57</sup>



Fuente: Soto y Carreño (2017)

De ahí, que las distintas redes sociales, como YouTube, Instagram y Facebook, se conviertan en una estrategia de comunicación en la industria musical para tener éxito en cualquier mercado competitivo. Estos sitios, gracias a la internet, han modificado no solo las vías de comunicación, sino también la calidad de relaciones que se tejen entre los miembros; es decir, el vínculo estrecho que existe actualmente entre los artistas y el público. “Basta con meternos a un par de perfiles de músicos en Instagram para observar un nuevo tipo de interacción: más

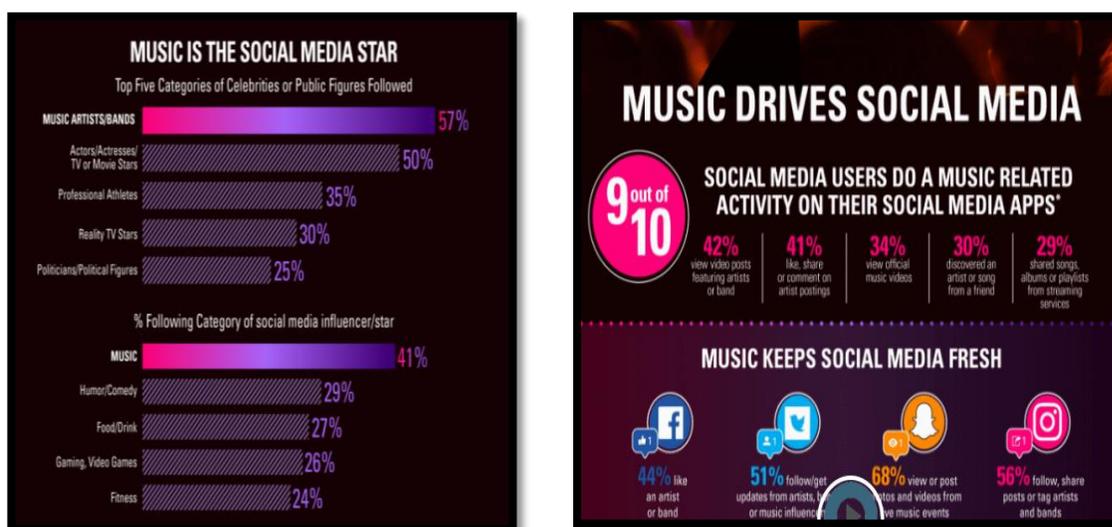
<sup>57</sup> Un ejemplo de lo expresado lo expuso Soto y Carreño (2017), en su investigación sobre el consumo de medios en Bogotá, evidenciando los diferentes estudios que realizan estos medios en relación con los hábitos de la población bogotana, en términos de rangos de edad con respecto al consumo de la *mass media*. Las emisoras, por ejemplo, al conocer el movimiento del mercado, como se observa en la Figura 3, podrían apoyarse de esto para planificar y ajustar sus programaciones según los gustos de sus oyentes, adaptando los géneros según el interés de la audiencia. “El EGM (estudio general de medios) tiene una categorización de los géneros que prefieren los oyentes al momento de escuchar una emisora, en los cuales se pueden encontrar los musicales, programas noticiosos, variedades, programas deportivos, entre otros. (...) Para establecer los perfiles de los oyentes es necesario conocer que prácticas realizan y de esta forma revisar cómo se pueden involucrar dichas actividades con el consumo de la radio” (Soto y Carreño, 2017, pp. 14-15).

cercana, bidireccional e interactiva. Ahora, el artista habla de tú a tú con su audiencia”. (Máster Music Management, 2018, párr. 3).

Las redes sociales han marcado un hito en materia de difusión masiva, debido a su alcance, características e impacto en la sociedad actual. Son utilizadas tanto por individuos como por empresas, dado que permiten lograr una comunicación interactiva y dinámica. (Hütt 2012, p. 121)

#### Figura 4

##### Music Watch: Music & Social Media



Los resultados expuestos se fundamentan en un estudio de MusicWatch, titulado *Music & social media; a consumer perspective*. El estudio se realizó, en abril de 2018, a 800 usuarios de redes sociales como Facebook, Twitter, Instagram o Snapchat. La mayoría de los encuestados eran usuarios diarios.<sup>58</sup> A través, de este procedimiento de marketing, se analizan los gustos

<sup>58</sup> Aquí se retrata la dinámica en red, sobre cómo los medios masivos de comunicación se encuentran integrados a la cotidianidad. Según el artículo de Promoción musical (2018), las redes sociales y la industria de la música construyen una armonía única, “dos de cada tres (63%) de los usuarios están de acuerdo en que están descubriendo nuevos artistas en las redes sociales, casi el (60%) de los usuarios de las redes sociales visitan los servicios de

musicales de los consumidores para saber qué es lo que ellos están dispuestos a seguir, e invertir con ello en un proyecto conforme a esos estilos sonoros. Una de las funciones relevantes de estas empresas discográficas consiste en conocer las conductas sociales de los jóvenes, lo que les atrae, lo que más suena en las distintas emisoras y las necesidades musicales que presentan en cada etapa de su ciclo vital.

Sería un error por parte de dicha industria ignorar la importancia de los jóvenes en su día a día, puesto que alejarse de los valores culturales y las carencias que presentan no haría más que perjudicar su mercado y economía. Es por ello, que la industria musical emplea gran parte de su tiempo y trabajo en mantener y ampliar su mercado en cuanto a consumidores de música. (López, 2011, párr. 2)

Con esta información, que es proyectada en los distintos medios como, por ejemplo, las emisoras, televisión, redes sociales, discotecas, bares, entre otros; los adolescentes se guían por esas nuevas popularidades y muchas veces optan por construir creaciones musicales acordes a esos *ratings*.

La música tiene un componente de economía en red, una económica en red, tiene una particularidad de que sus bienes y servicios aumentan de valor cuanta más gente disponga de ellos. Algo parecido, ocurre con la música. Nuestra capacidad de disfrutar de un artista o estilo musical aumenta si a la gente de nuestro entorno le gusta también. La gente se beneficia por tanto, de coordinar sus preferencias culturales con las personas de su entorno. Escuchando, leyendo o viendo los mismos contenidos que sus amistades, pueden construir puntos de interés común con los que interactuar, desarrollando nociones de comunidad. Es por eso, que a los contenidos culturales se les denomina *Crowd o mob*

---

streaming (medios de transmisión) para escuchar música luego de ver una actualización, un tweet o una publicación” (Promoción Musical, 2018, p. 1).

*goods*, cuyo valor aumenta con cuanta más gente se comparta la experiencia. (Darias de las Heras, 2018, p. 31)

A partir de lo anterior, es posible inferir que, en primer lugar, el éxito musical se encuentra determinado por dos factores: lo atractivo que puede ser la canción para la persona y el ruido que este puede causar en el campo social. A su vez, cómo la influencia social puede ser responsable o no de la imprescindibilidad de un producto en el mercado. En segundo lugar, que los adolescentes de esta generación (siglo XX y XXI), a través de los medios de comunicación, buscarían satisfacer y reproducir lo que el mercado musical vende.

Ellos quieren conseguir dinero facilito porque si no es así, con la chirimía tradicional tal vez no lo consiguen. Entonces buscan el mercado. Si yo hago esto, oh vea como sonó, que bacana, los contratan y venden pero están perdiendo las raíces, están buscando únicamente el mercado. (Jorge Perea, 2020, comunicación personal)

Sin duda, el impacto social de los medios de comunicación es una realidad indiscutible en la sociedad actual. Cualquier ámbito, sea el social, familiar o cultural, se encuentra mediatizado por este; sin embargo, estas plataformas se han convertido en un aliado para estas comunidades, pues gracias a ellas pueden expender su música y darla a conocer a otros espacios, lugares y escenarios donde nunca abrían podido imaginar que llegarían sus creaciones artísticas. En ese sentido, no se podría hablar de una pérdida cultural, sino de una transformación de esta. El hecho de que se incorporen aspectos diversos a la música chocona, no es lo que lleva a que se debilite una identidad cultural; existen nuevas sensibilidades, motivaciones y otros aspectos de fondo que provocan estas tensiones. Cabe mencionar que, quizás, no se puede hablar de un detrimento, sino de cambios, los cuales son asumidos y entendidos como negativos.

Entre estas circunstancias, otro fenómeno que impactó esta categoría de los medios de comunicación y que posibilitaría aún más los encuentros individuales y que los jóvenes pasen más tiempo en estos medios electrónicos y digitales y no en otras instancias comunitarias donde se desarrollen actividades colectivas, es la inseguridad y la violencia. Como señalaron Serra-Horguelin y Schoeller-Díaz (2014), esta categoría se ha hecho explícita en los últimos años en el departamento del Chocó (2000-2021), ocasionando que estas experiencias de transmisión de conocimientos ancestrales a través de la observación, imitación, el ensayo y error entre pares, y entre adultos y jóvenes se vea fragmentada.

Nosotros jugábamos, que no hacíamos nosotros, que ahora los niños no hacen por cuestiones de inseguridad que se ve. Entonces son muchas cosas que se han perdido, porque se perdió la familia, se perdieron los valores de la familia. (Kaoba, 2019, comunicación personal)

Este último punto que mencionó el grupo Kaoba, se convirtió en el tercer hito clave en estas transformaciones y tensiones dentro de la práctica tradicional. Este hecho, que se conecta con lo que se ha expuesto a lo largo de este apartado, conduce a pensar ¿qué pasa con la familia? En estas comunidades, en cuanto a la transmisión de conocimientos y saberes tradicionales, los hogares cumplen un papel fundamental, siendo los padres, tíos, hermanos y abuelos partícipes en esta construcción y representación de significados. En la actualidad, las dinámicas familiares en el municipio de Quibdó-Chocó, donde la madre se encarga de cuidar a los hijos y los padres de trabajar, se han visto modificadas, puesto que el obtener ingresos y satisfacer las necesidades de estos ha ocasionado que este proceso se transforme. Tanto padre y madre laboran, dejando a sus hijos solos o en las escuelas y colegios, quienes han asumido el papel de enseñar y cultivar a los niños y jóvenes sobre lo tradicional. Sobre este tema no se pretendió establecer juicios

universales absolutos, pues tanto las escuelas como los colegios no cuentan apropiadamente con un modelo de etnoeducación conforme a sus prácticas culturales y tampoco saben cómo conciliar el saber local con el global.

La etnoeducación puede ser definida como “el conjunto de procesos comunitarios que fortalecen las dinámicas propias de una etnia, para conservar sus valores culturales y potencializar sus acciones autónomas integrales que garanticen, su supervivencia como pueblo ancestral” (Save the Children Colombia, 2016, p. 1). En Colombia, la Ley 70 de 1993 decretó mecanismos para la protección de la identidad cultural y los derechos de las colectividades negras del país, respaldando condiciones en términos de la igualdad de oportunidades y la obligatoriedad de incorporarlos en los distintos niveles educativos. Por ello, el artículo 23 de la Ley 115 de 1994 estableció, a su vez, la necesidad de la cátedra de estudios afrocolombianos como parte, del área de Ciencias Sociales (García, 2017).

Asimismo, en 1998, el gobierno colombiano, por medio del Decreto 1122, gestionó las normas para la consolidación de la cátedra de etnoeducación y estudios afrocolombianos en todos los establecimientos de la educación formal, dando consigo el cumplimiento al artículo 7 de la Constitución Política de Colombia, la cual considera y protege la diversidad étnica y cultural del Estado colombiano (García, 2017). Sin embargo, a pesar de que la ley promulga su exigencia, el escenario es distinto actualmente. La realidad que se vislumbra en el departamento del Chocó es que los maestros no encuentran en la academia el apoyo para garantizar los aprendizajes significativos en las aulas escolares. Según García (2017), “No hay nada concreto en las mallas curriculares ni en los proyectos educativos institucionales” (p. 2), por lo que se requiere de un análisis que conlleve al replanteamiento de los modelos y estrategias, para que así

los educadores y directivos puedan contar con el pleno desarrollo de la ley, y con el respeto necesario hacia los saberes propios de estas colectividades (García, 2017).

En la orientación de la cátedra, se debe partir de la necesidad de conocer el origen del hombre, la llegada de los africanos a América, el porqué de su papel en la historia, las condiciones que lo condujeron a la esclavitud, libertad e independencia, para llegar al papel actual en nuestra sociedad. La ley colombiana establece la necesidad de impartir elementos educativos sobre los grupos étnicos a todos los estudiantes de primaria y secundaria, independientemente de su etnia, y se constituye en pilar fundamental en la adquisición de conocimientos relativos a los grupos afrodescendientes, así como de los Rom o gitanos e indígenas. (García, 2017, p. 2)

Esto propiciaría no solo al desarrollo de actitudes de respeto y comprensión a la diversidad étnica y cultural, sino también la disminución de prejuicios y estereotipos discriminatorios que se tienen hacia las comunidades. La etnoeducación afrocolombiana implica el avance de una política pública y educativa en dos vías: en primera medida, la consolidación del servicio educativo en las comunidades afrodescendientes con calidad, recursos y liderazgo; y, en segunda medida, la enseñanza de la identidad afrocolombiana a través de los estudios afrocolombianos en el sistema escolar. En efecto, sería un “motor de la transformación y del cambio, de la eliminación de la carimba y del ascenso social de las comunidades y de las personas afrocolombianas” (García, 2017, p. 1)

No obstante, el Ministerio de Educación Nacional (MEN), al promulgar el mensaje equivocado con respecto a la etnoeducación afrocolombiana, hizo constatar que esta solo se trataba del reconocimiento y la enseñanza de los valores de la afrocolombianidad, el valor del patrimonio cultural como es la danza, la música, la oralidad y las tradiciones; sin embargo, esto

es solo uno de los valores competentes a la afrocolombianidad. Esta cátedra exige planes de mejoramiento no solo para los maestros en términos de capacitación, recursos e incentivos, sino también para los estudiantes, quienes cuentan con un bajo nivel educativo y viven inmersos en ambientes poco salubres para su aprendizaje. En concordancia con García (2017):

Hoy día, la inmensa mayoría de las instituciones educativas en las comunidades afro son precarias, se construyeron con modelos arquitectónicos del interior andino, en Buenaventura, en Tumaco, en Quibdó. Son instituciones en instalaciones sin unidades sanitarias dignas, totalmente atrasadas con respecto a lo que debe existir en el país. En el Pacífico, por ejemplo, no hay universidades consolidadas, son instituciones profundamente en crisis, aprendiendo a ser universidades. (p. 12)

De ahí que se requiera del fortalecimiento y la actualización constante de los servicios de aprendizaje, y de mecanismos que evalúen y den seguimiento a estas prácticas en los procesos de desarrollo educativo de las comunidades. Esto, a su vez, permitiría la integración de los estudios afrocolombianos en el sistema y la consolidación de los valores étnicos de la afrocolombianidad a través de la enseñanza. “El enfoque afrocolombiano debe ser transversal en todas las direcciones del Ministerio de Educación, porque la introducción de los estudios de la etnoeducación requiere que cada grupo, que cada dirección reconozca la afrocolombianidad” (García, 2017, p. 13). Pues como apuntó Rojas (2008), las acciones del Estado colombiano, a la hora de implementar esta política, han generado a tensiones en relación con el discurso que manejan, el cual obedece:

A ambigüedades del propio sistema de exclusión/inclusión, ya que, por ejemplo, el Ministerio de Educación localiza la etnoeducación (incluyendo la Cátedra de Estudios Afrocolombianos) dentro del segmento institucional denominado “Poblaciones”, entre las

que se hallan las personas con discapacidades (físicas, mentales y emocionales), las personas con características excepcionales (“superdotadas”), las que están en situación de desplazamiento forzado, al lado de los pueblos indígenas, afrocolombianos (raizales, afrodescendientes y palenqueros) y Rom o gitanos. (Ruiz y Medina, 2014, p. 10)

La sociedad se edifica con bases sólidas de una educación que empieza en el interior de la familia y con acciones o estrategias que conduzcan a la igualdad de derechos y condiciones independientes del grupo o etnia a la que corresponda. A partir de allí, comienzan los saberes de los sujetos que ayudan a reconocer lo bueno y lo malo, para luego, con el paso del tiempo, transformar la colectividad. No puede haber, por tanto, sociedad sin educación, pues un mundo educado sería una realidad con capacidad de reclamar y salir de la esclavitud física e intelectual en la cual todavía están sumidas muchas comunidades (García, 2017).

Hay otra situación muy grande, y es que nos hemos vuelto un país consumista. ¿Entonces qué paso? ¿Al padre de familia no le interesa tener dinero para darles contentillo a los hijos y como obtienen dinero? Se meten en cualquier cosa para ganar plata fácil. Y esa es una situación que se está viviendo en Quibdó y es horrible. Es que...primero la casa es todo, allá es donde usted... es que ahora se los llevan desde temprana edad a los colegios, escuelas, párvulos, y dejan de darle el seno o de estar con él. Y también pues por el trabajo de ellos, pero la casa es donde se aprende lo principal. La pregunta es ¿qué quiere el papá para sus hijos?, si al papá no le interesa la tradición no va a querer tradición para su hijo, entonces yo creo que tenemos una gran responsabilidad.

Y ahora, no solo es en la casa, ¿usted cree que los padres sacan espacios para ir a museos?, ¿teatros? No, debe ir la tradición en todo eso, o sea al menos una hora del día o hablarles a los hijos sobre eso, contar historias, eso es una tarea que se debe implementar.

Aunque acá Naomi...no hay esa cultura mental, no conocemos nuestra historia, es importante conocer nuestra cultura. (Kaoba, 2019, comunicación personal)

De manera similar, Alexis Play expuso lo siguiente:

Los colegios en sus cátedras, dentro de la necesidad de la cátedra de etnoeducación, deben introducir la tradición, y que la gente lo entienda, los muchachos lo sepan, sepan que existe. Porque las generaciones de hoy, no entienden la música folclórica, como que es una música de verdad, y a muchos de ellos les causa gracia. Y no es una cuestión de gracia, es una cuestión de que hace parte de la idiosincrasia de pueblo de nosotros y que los pelaos deben entender que eso es identidad y que les pertenece a ellos también.

(Alexis Play, 2019, comunicación personal)

Estos relatos hacen necesario retomar el planteamiento de Salomón (1993), quien explicó que la interacción y el conocimiento son un proceso de construcción social, donde los recursos culturales que median el pensamiento se hallan distribuidos dinámicamente en las relaciones interpersonales de los sujetos, en los artefactos y contextos. El carácter distribuido del pensamiento es una característica esencial de los seres humanos, y para entender esto, es decir, lo que ocurre con estas comunidades, hay que preguntarse ¿cómo este saber, de lo que es tradicional, se reparte en las diferentes actividades con sus distintas formas de mediación, reglas sociales, culturales, en las herramientas y recursos que disponen las comunidades?

Se trata, entonces, de comprender estas transformaciones y tensiones presentes en la práctica tradicional dentro del quehacer musical, que se encuentra “desparramado”<sup>59</sup> en las relaciones, en los escenarios, en las actividades e interacciones que tienen las comunidades con las personas, con los medios de comunicación y con los instrumentos que utilizan. En los

---

<sup>59</sup> Según Salomón (1993), “Podemos precisar la noción de las cogniciones «desparramadas» tomando en préstamo una útil metáfora de recientes formulaciones del conexionismo (sin adherir necesariamente a sus dogmas)” (p. 154).

contextos entran a jugar todos los procesos históricos, políticos, económicos, sociales, culturales, así como las dinámicas internas de la familia, de las escuelas, del barrio; las cuales no son ajenas a sufrir perturbaciones que modifiquen su accionar. Sumado a ello, repercuten en la forma en que los sujetos se apropian de lo tradicional y significan su realidad, teniendo presente, como mencionó Bruner (1990), las negociaciones que ocurren dentro de los grupos culturales, donde entran a interceder los deseos y motivaciones del sujeto.

Resulta pertinente hacer explícito el sesgo alrededor de la tradicionalidad, confrontando los conceptos que con ella se asocian como son el *purismo* y *estatismo* por transformación e innovación, puesto que, como se ha trazado, esta noción se encuentra arraigada a la cultura y al contexto social, político e histórico, en el que se viva, siendo las circunstancias que ocurren dentro de los grupos culturales y las trayectorias vitales de los sujetos las que propician ciertas maneras de pensar, sentir y significar lo tradicional. Por ende, el dinamismo sobre la comprensión de este fenómeno es notable. Este hecho se ratificó con lo hallado en las investigaciones de Mosquera, (2017), Londoño y Tobón (2010), Tobón et al. (2006) y Ulloa, (2009), quienes se encargaron de evidenciar que la música deviene de un proceso de integración y moldeamiento por el contacto con otras culturas, sin ser un proceso neutro y puro, sino una dinámica que se nutre con el diálogo intercultural.

Resulta preciso citar a Canclini (1990), como se citó en Moebus (2008), quien justamente propuso analizar los procesos de entrelazamiento e intercambio cultural, los cuales destacan en la modernidad por medio de la hibridación, como aquellos “procesos socioculturales en los que algunas estructuras o prácticas discretas que existían de forma separada se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (p. 38). Con esta hibridación descrita en la presente investigación, y teniendo en cuenta lo que expone el autor mencionado, se pretende

negociar las relaciones de oposición que se presentan entre lo tradicional y lo moderno, convirtiéndose en una noción que se comprenda a través de la convivencia de temporalidades históricas, que reconoce en la fusión entre elementos opuestos, el propio valor de esa dinámica. En otras palabras, la hibridación es el resultado de la convivencia entre distintos estilos y representaciones simbólicas que cohabitan en un mismo espacio, producto de las transformaciones históricas (Bracho, 2009).

Con base a lo expuesto, no es coherente, entonces, presentar un romanticismo absoluto sobre este concepto en las prácticas culturales de las comunidades, pues como indicó, las dinámicas familiares, individuales y colectivas pueden verse transformadas por la interacción con otros agentes, referentes culturales<sup>60</sup> y problemáticas sociales como lo es la inseguridad y la violencia en este caso en específico. Lo anterior, ocasionando que se instauren nuevas prácticas que traen consigo otras relaciones de sentido de pertenencia y unión con la comunidad.

Los jóvenes de ahora buscan ritmo ehhh palabras de moda y sobre todo gozadera, el interés del momento. Entonces que dicen los pelaos: bueno entonces tírate encima que yo quiero bailar contigo, entonces uno dice como...aja pero qué es esto. Sin embargo, el mismo contexto te lo aprueba. (Kaoba, 2019, comunicación personal)

Este fragmento expresa los giros en la construcción de sentido de pertenencia. Como señaló el grupo Kaoba, los jóvenes construyen narrativas acordes a las formas de organización social, económica y política que están viviendo. Esto último, consolidándose así diversas dimensiones de lo humano y nuevas maneras de interpretar las prácticas culturales, donde al adolescente se le comprende como un agente activo en la construcción de conocimientos en el

---

<sup>60</sup> Propiamente la relación con los medios de comunicación.

que, a través de sus narrativas, se pueda analizar ¿cómo es pertenecer a un grupo determinado?, y, en este caso, ¿cómo es ser un joven chocoano?

Sin duda, la narrativa se puede convertir en una vía para interpretar la realidad, a partir de diversos puntos de vista, donde lo individual se empieza a analizar desde la interacción, la convivencia y el intercambio con el otro; existiendo la posibilidad de que este otro pueda ser una instancia virtual. Este aspecto, resalta la relevancia de concebir a las personas y su mundo social y cultural como nociones inseparables insertas el uno en el otro (Salomón, 1993).

### Capítulo III. Nuevas miradas, nuevas sonadas en el campo musical del Pacífico Norte colombiano: reconstrucciones simbólicas de lo tradicional



**Imagen 24.** Música tradicional del Pacífico colombiano

Fuente: Palacios (2019)

El segundo capítulo, titulado “Tensión entre las músicas tradicionales y las músicas populares: paisaje sonoro del Pacífico Norte colombiano”, permitió dar apertura a la exposición de las reflexiones que posibilitan interpretar los resultados en torno a cómo estas generaciones entienden la noción de *tradicción*, y los efectos positivos y negativos que consideran de ella dentro de su labor musical. En ese orden de ideas, en el presente capítulo se esbozan los conceptos de *tecnicismo*, *purismo* y *folclorismo*, los cuales están asociados a la tradición y se convierten en un limitante para los músicos contemporáneos a la hora de innovar. De manera semejante, se examina la relación que existe entre el consumo y la innovación respecto a la problemática que hay en la actualidad con la patrimonialización de la festividad de San Pacho, siendo esta una dificultad que atraviesa diversos ámbitos como, por ejemplo, la preservación de la memoria cultural, la remuneración e importancia de la labor de los músicos tradicionales, y la implementación de estrategias referentes a la gestión cultural.

### 3.1 Lógicas rítmicas diversas: “Nosotros no solo somos camisitas de flores”

En este apartado se describen los conceptos de *tecnicismo*, *purismo* y *folclorismo*; nociones, que se encuentran presentes en la música tradicional y se vuelven categorías limitantes para los músicos contemporáneos a la hora de innovar. De manera coherente, se plantean las afectaciones que dichas condiciones han causado en el quehacer musical de los artistas modernos, y los retos que se encuentran detrás de estas deconstrucciones simbólicas de lo tradicional.

El resultado que engloba este primer escenario, teniendo presente las derivaciones expuestas en el capítulo dos, abarca el hecho de que los jóvenes no han abandonado la tradición como evidencian las generaciones pasadas, esto es, siglo XIX y XX). Ellos, desde sus composiciones, siguen manteniendo el léxico urbano, los aires típicos y el arte de relatar los acontecimientos diarios, introduciendo en ellos narrativas acordes a los sucesos que viven en su cotidianidad. Sin embargo, las experiencias que albergan en la actualidad son distintas en términos sociales, históricos, políticos y económicos a las que vivieron sus predecesores; por ende, el contexto que les rodea les exige y transmite otras emocionalidades y sentires.

#### Tabla 1

*Narrativas musicales, tercera generación (siglo XX y XXI)*

<b>CHOCQUIBTOWN (SIGLO XX Y XXI)</b>	<b>ALEXIS PLAY (SIGLO XX Y XXI)</b>	<b>LUIS EDUARDO ACÚSTICO (SIGLO XXI)</b>
Condoto Pequeñito lugar que tanto extraño Que vio crecer mi infancia paso a paso Entre tus calles viejas de arenas y barro	Traigo en mi voz, el mensaje de mi gente y también el flow que es lo que prevalece si quiero cantar, mi sueño hacer real, no se rinde el que nació donde por todo hay que luchar	Vamos todo rico, vamos to' Pa' allá Hay que la fiesta es rica Uh que la fiesta es rica Ay, rico rico rico ya Qué rico Y estoy en esta fieste-raura Una más que arriba, más que

<p>Condoto, En ti forje mis sueños de muchacho Elevando cometas o jugando Entre tus calles viejas de arenas y barro Te llevo aquí en mi pecho no te olvido (Charura) Condoto mi pueblito tan querido Recuerdo a mis amigos en tus tardes Cuando al compa de la lluvia recorríamos tus calles</p>	<p>Mi estilo es diferente al del montón que suene la marimba mientras bailamos los dos el ritmo es negro, eso ya se comprobó pero todo lo negro no es malo como dice la televisión</p> <p>Somo los prietos afros de Colombia qué, representamos donde quiera te lo digo de una vez, orgullosa de mi bandera afros de Colombia qué, representamos donde quiera Te lo digo de una vez, orgullosa de mi bandera.</p>	<p>guaura Una fieste-raura locu-taura A oscuras bailo con ternura Y todo se cura, mira, yo te digo Este es Luis Eduardo Acústico Cheque choco, cheque choco, cheque choco, cheque Oh pa' tinga, conga tinga tinga tinga conga, punga pu Cheque choco, cheque choco, cheque choco, cheque choco Cheque choco, cheque choco, cheque choco, cheque choco</p>
<p>En su narrativa, se puede observar la exaltación de la identidad regional y el sentido de arraigo al territorio.</p>	<p>Se denota la aclamación de los instrumentos como la marimba y aires típicos chocoanos. Asimismo, la lucha que realizan estas comunidades para cambiar los imaginarios sociales que con ellos se asocian.</p>	<p>Se evidencia la jerga típica chocoana en las expresiones y términos (to' pa allá' conga' tinga, entre otros). Sin embargo, en contraste con los artistas del siglo XIX y XX, la narrativa cambia, manifestando en ella lo que viven los jóvenes en la actualidad, como es el hecho de disfrutar las fiestas y el momento.</p>

Fuente: elaboración propia

Los retos que se les presenta a estas generaciones son mayores a los que tenían los adultos en su época (siglo XIX), principalmente en términos económicos, sociales y culturales; pues los jóvenes, teniendo presente sus motivaciones personales y artísticas, al querer trascender a otros escenarios por fuera de lo local, han tenido que incurrir a diversas técnicas, estrategias e innovaciones para que su música y su narrativa sea escuchada y tomada en serio por parte de las emisoras, las industrias musicales y las personas de afuera, con sus imaginarios sociales respecto a esta población.

Dentro de estas maniobras, se encuentra la implementación de la fusión musical y el distanciamiento frente a los regentes con los que la tradicionalidad de su música ha sido

catalogada, a saber, el *tecnicismo*, *purismo* y *el folclorismo*. Estos desafíos, con los que cargan estas generaciones, han sido malentendidos por los adultos, quienes pueden no comprender las acciones que se encuentran detrás de estas decisiones. Estos adolescentes no solo van tras la búsqueda de riquezas y oportunidades en el ámbito nacional e internacional; aunado a ello, buscan transformar la mirada y el concepto que tienen las personas de afuera sobre el Pacífico colombiano, a través de sus relatos musicales. Esto último, exhibiendo con ello no sola la variedad de talentos, sabores y personas que allí viven, sino, también sus producciones sonoras, las cuales no solo “sirven” para ser reproducidas “cuando llega una reina” (Rancho Aparte, 2019, comunicación personal).

Con respecto a la noción de *purismo*, en palabras del lingüista Ralph Ludwig (2000), alude al rechazo de lo extraño en “el nivel de lo simbólico-cultural” (p. 168), y remite a la problemática que se les presenta a los músicos modernos cuando los mayores no aceptan las posibles variaciones o cambios a nivel estructural en la práctica musical. En consecuencia, este conflicto limitaría las oportunidades que se les presenta a estos artistas a la hora de innovar e incursionar en otras realidades que expandan su trayectoria profesional. Estos cambios relacionados con la inclusión de otros instrumentos o géneros musicales por parte de la nueva generación, son concebidos por los mayores como una acción nociva para la tradición y el legado que han venido edificando. Sin embargo, se deja a un lado los intereses, las aspiraciones del artista y el aporte que desea hacer en la producción musical, siendo esta una contribución que requiere de una serie de dinámicas que les otorguen a los músicos una cabida igualitaria y equitativa en un contexto donde lo predominante es la constante evolución con la llegada de las redes a los procesos sociales<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> Existe la incertidumbre no solo entre los miembros de la comunidad y los artistas musicales, sino también con los jueces de los festivales, como es el caso del Petronio Álvarez, esto es, sobre ¿qué es lo que hace tradicional a la

Actualmente, la industria de la música representa uno de los sectores más relevantes y de mayor aumento económico, no solo por ser un sector particular dentro del conjunto del departamento de las llamadas industrias culturales, sino también por ser un inyector de productos que son utilizados por el resto de contextos, tales como la radio, la televisión, la industria cinematográfica, entre otros (Prado, 2019).

Cabe mencionar que este sector se encuentra reinventándose día a día, debido a la adaptación y evolución que tiene que hacer la industria al nuevo entorno, donde las tecnologías y la internet han sido las dominantes. Es cierto que la internet ha reinventado el mundo social y cultural y se ha convertido en una oportunidad para que los artistas puedan avanzar en la industria musical, haciendo uso de los recursos que ofrece como, por ejemplo, el contacto cercano y versátil con los fans, a través de las diferentes redes sociales.

Ahora hay mucha más facilidad para aprender la música porque está el internet, hay muchas escuelas, en la época mía solo estaba el padre Isaac, el único que enseñaba. Allá todo el mundo aprendía de oído el violín, la guitarra, ahora pues se facilita más por la tecnología con las escuelas de formación. (Jorge Perea, 2020, comunicación personal)

Gracias a la consolidación de la internet, esto es, como proceso de comunicación global, los sujetos se encuentran formando parte de continuos nacimientos de formatos digitales para la industria musical, donde los artistas han podido superar grandes dificultades que antes eran imposibles sin el apoyo de un sello musical<sup>62</sup>. Las comunidades del Pacífico Norte colombiano,

---

música?, ¿los instrumentos musicales o el formato típico? En este sentido, se han provocado conflictos con esta temática que no se han podido resolver, incorporándose como un aspecto negativo en las generaciones actuales quienes no saben cómo proceder.

<sup>62</sup> Ahora, los músicos pueden lograr reconocimiento de manera independiente, sin necesidad del apoyo de una casa disquera, creando atención a partir de las redes sociales. Los “artistas independientes ya no centran como prioridad el posicionar sus canciones en las principales radios, esto se debe a que gran parte de las personas ya no “descubren” nueva música a través de las emisoras, hay otros canales de exposición más efectivos, con mayor impacto y rapidez, la gran mayoría a través del Internet, como las redes sociales (principalmente YouTube), blogs, webzines, etc.”

en especial las nuevas generaciones artísticas, han formado parte de este frente para dar a conocer su música, y para transformar la imagen que se tiene de estas colectividades en los diferentes medios. Este hecho circunstancial debe analizarse y comprenderse a profundidad, pues estas comunidades vienen de una región que históricamente ha sido abandonada y que solamente se mira para explotar sus recursos naturales, forestales, mineros, culturales, entre otros. Los nuevos artistas, que tienen como misión llevar la tradición, deben pensar formas diversas para que su música y el mensaje que desean transmitir a través de ella, se escuche y sea tenido en cuenta.

El departamento del Chocó ha sido invisibilizado, cuenta con carencias y necesidades, por lo que artistas<sup>63</sup> como Alexis Play (1998), ChocQuibTown (2000) y Rancho Aparte (2005), tienen la tarea de que se vea la otra cara del pueblo quibdoseño, del chocoano que es trabajador, del habitante del Pacífico luchador, con talento e inteligencia. Para evidenciar a través del arte esa descendencia que existe en estas colectividades con las músicas tradicionales, la gastronomía, la naturaleza, es necesario tomar el camino de las fusiones, de los ritmos diversos, que en su narrativa llevan un gran poder, el empuje de transformar los imaginarios y prejuicios que se posan sobre la comunidad del Pacífico Norte colombiano.

En nuestro país se conoce nuestra región por lo poco que difunden los medios, que generalmente es mostrar esa imagen de “pobrecitos los negritos del Pacífico”, pero en el Chocó hay mucha gente haciendo cosas importantes e interesantes para el desarrollo de nuestras comunidades. Necesitamos reconstruir esa imagen y hacer que la gente conozca

---

(Márquez, 2013, p. 1). El poder consumir música en el momento en que se quiera, ha sido una de las razones de mayor impacto para la caída de usuarios en la radio.

<sup>63</sup> Las fechas situadas hacen alusión al momento en que iniciaron su trayectoria musical.

nuestra historia, que se ha contado amañada y de forma incompleta. El desconocimiento es grande. (Alexis Play, 2019, como se citó en Alegre, 2019, p. 1)

Este proceso de tomar el camino de los nuevos regentes institucionales como son las industrias musicales no es un trayecto fácil, pues muchos de los artistas negros colombianos han tenido la dificultad de entrar en la industria masiva. Un ejemplo de ello lo dan las agrupaciones como ChocQuibTown, pues “les tocó un proceso muy complejo para ser escuchados. Pese a que su sonido ha cambiado, siempre mantienen la temática de la música negra y la reivindicación” (Alexis Play, 2019, como se citó en Alegre, 2019, p. 1).

El tema racial todavía influye y atraviesa en la manera en que los artistas afrocolombianos pueden llegar a los medios, dado que la sociedad tiende a pensar que el negro no es estético, o que su música solo encaja para componer temas folclóricos, siendo esto un bache que dificulta el progreso.

Para ser bonito o llamativo tienes que ser más clarito, con el pelo más liso, con los ojos más claros, con la nariz más pequeña o con los labios más delgados. Eso todavía pesa, y no solo en la industria colombiana, sino en la latina, en el mundo. Vivimos en un país que sueña con ser otro país. (Alexis Play, 2019, como se citó en Alegre, 2019, p. 1)

O, como señaló el grupo Rancho Aparte:

Este es el camino donde tenemos que rescatar y ponernos a pensar, ósea como traer nuestra música y ponérselo al mundo, ahí en la manos y decirle no, es que no solo servimos pa tocar cuando llega una reina, no, no, es una música que tiene una estructura sólida. (Rancho Aparte, 2019, comunicación personal)

De ahí que estas nociones como son el *purismo* y el *tecnicismo*, los cuales hacen referencia a las composiciones musicales que guardan un léxico o jerga netamente local, puedan

chocar y tensionar con los parámetros que las industrias musicales y las emisoras radiales dictan para su reproducción.

Tenemos un error, que las letras que se hacen en la chirimía y en la música tradicional en general, es que los compositores como tal, escriben cosas y hacen letras muy locales, o sea que solamente las entendemos nosotros los chocoanos o la comunidad afro que sabe del tema. Entonces yo creo que por ahí ha sido el error que hemos cometido los que componen. Yo no puedo hacer canciones y grabar cuando yo como compositor no sé qué significa lo que yo estoy diciendo ahí. Y que ustedes como público, o como cliente o como receptores de esa música tampoco entiendan. Si suena bacana, sabroso, porque uno va con el corrincheé y la vaina, pero aja, ¿qué significa lo que tú me estás diciendo? (Ernesto Perea 2020, comunicación personal)

El poder comunicar estas dicotomías y tensiones con las justificaciones pertinentes, posibilitaría que se comprendiera aún más el esfuerzo que hacen los artistas chocoanos para trascender en los ámbitos nacional e internacional. Estas dinámicas no solo involucran aspectos motivacionales, sino también culturales, para retractar los aspectos negativos que rodean a la región, proyectando en su opuesto una multiplicidad de aspectos positivos que hacen parte del municipio, de su gente y del talento innato de niños y jóvenes.

Los artistas afrocolombianos debemos aprovechar esa herencia que tenemos y convertirla en el motor de nuestras carreras, porque nos sirve para diferenciarnos del montón, es un as bajo la manga. El camino no es sencillo, aún existen claras barreras raciales y socioculturales que impiden que varias personalidades afrocolombianas alcancen la cima de sus carreras en diferentes disciplinas. (Alexis Play, 2019, como se citó en KienyKe, 2019, p. 1)

Resulta conveniente relacionar la cita anterior con el concepto de *folclorismo*, sobre el cual las generaciones actuales y la misma comunidad quibdoseña y las personas de afuera con sus imaginarios sociales<sup>64</sup> no han podido reflexionar. En efecto, esto sirvió de motivación para reflejar las meditaciones sobre este ámbito y los retos que se hallan en su deconstrucción.

El folclor, al igual que la tradición, se crea, se moviliza y se pone en tensión en relación con la modernidad y lo contemporáneo. Estos no se encuentran desligados de las evoluciones y los acontecimientos que ocurren en la sociedad y en las culturas, y se entiende que estas transformaciones pueden ser devastadoras y generar conflictos y angustias. Dichas disputas han sido evidentes en las generaciones pasadas (siglo XIX y XX), quienes pueden no comprender que las mismas condiciones contextuales del ahora han podido modificar el modo en que los jóvenes conciben la práctica tradicional dentro del quehacer musical.

Como se indicó, estas generaciones han incorporado unas narrativas llenas de valores y prácticas culturales que promueven la identidad regional y que en su contexto era promovido y aceptado; sin embargo, ese entorno que era propio de su época e historia no encaja con los parámetros sociales, culturales y económicos que en la actualidad viven los jóvenes. Como sociedad, se debe lidiar con los cambios, con los múltiples elementos que interrogan y con las evoluciones que se generan en el mundo de vida.

## Tabla 2

*Narrativas musicales, segunda generación (siglo XIX y XX)*

<b>RUBÉN CASTRO TORRIJOS (SIGLO XIX)</b>	<b>HANSEL CAMACHO (SIGLO XIX, XX)</b>	<b>SABOREO (SIGLO XIX, XX)</b>
No hay nada tan ajustado En toro el Atrato Como un baile caliente	De qué sirve una lágrima Si no es sincera Una mirada que nada refleja	Los tiempos de ayer ya los olvidé Los tiempos de ayer ya los

<sup>64</sup> Como señaló Trujillo (2011), “la música negra se convirtió en vanguardista al simbolizar la tradición y autenticidad de la cultura colombiana, y porque a su vez ‘simbolizaba la excitación y las libertades sexuales’” (p. 253).

<p>en samurindó. Ni que se mueva y remueva pa' todos lados como el cuerpo de mi prima Juana Blandón.</p> <p>Juana Blandón pa' quererme me puso una condición, que traiga el cura de Yuto y nos eche una bendición.</p> <p>Mi prima Juana blandón cuando va bailando me mira como que quiere y como que no y si me acerco me pone los ojos gachos pero me hace morisquetas cuando me voy.</p>	<p>De qué sirve una carta Que simplemente llega O una canción, si no se escucha siquiera De qué sirve un abrazo, Si no enternece O una caricia sin la sensualidad que tiene De qué sirve un instante de amor Si verdades no contienen Dejarte hoy, para que vuelvas si puedes. (Coro) Porque al amor No se le puede mentir, Una mentira lo hiere Cómo te duele hay amor Solo con verdades Se quiere de veras.</p>	<p>olvidé Solo tengo los recuerdos del día en que me gradué Solo tengo los recuerdos del colegio donde estudié Hacíamos barquitos de papel pa' tirar al mar La profe decía que algún día seríamos profesional La profe decía que algún día lejos íbamos a llegar Las clases que recibía, la alegría y la amistad Y el profe que me enseñaba las normas de urbanidad Esos lindos tiempos de mi colegio no volverán Esos lindos tiempos de mi colegio no volverán.</p>
<p>Se evidencia la experiencia cotidiana de relatar los acontecimientos diarios que vivían en el municipio (siglo, XIX), siempre con un tono burlesco y romántico. De igual modo, se observa la prestación léxica del lenguaje chocoano.</p>	<p>El aspecto romántico que caracterizaba a esa generación (siglo, XIX, XX) se resalta en cada una de sus composiciones musicales, donde sus relatos contienen valores como el amor, la fraternidad, la sinceridad, entre otros.</p>	<p>Este fragmento, conduce a una narrativa llena de nostalgia y recuerdos del pasado, caracterizada por la composición de historias cotidianas y la extrañeza de un futuro incierto.</p>

Fuente: elaboración propia

Encasillarse en que las culturas no sufren perturbaciones y que la música de estas comunidades debe conservar su pureza y constitución, hace posible concebir que no haya historia, que no haya un presente ni un futuro. El folclorismo que señala la generación actual (siglo XX y XIX), desde su aspecto negativo, invita a reflexionar y a desdibujar la mirada que se posa sobre las comunidades. En ese sentido, estas no solo existen para componer temas locales, sino para recalcar la diversidad que puede haber en sus creaciones musicales, teniendo presente las raíces culturales. Los jóvenes, quienes hicieron parte de los sesgos de la investigadora, permitieron entender el papel activo que ejercen dentro de la comunidad y en la posibilidad que existe de reinventarse, abriendo nuevas formas de innovar la raíz musical del folclor chocoano,

donde lo urbano y lo contemporáneo puede convivir con lo ancestral. Este acontecimiento lo expuso también el grupo Rancho Aparte:

Hemos estado en casi todos esos festivales alternativos, hindi, hemos estado en festivales que a nadie le paso por la cabeza que nuestra música podía llegar. ¿Qué ha logrado eso? Sacarnos la idea de la camisita de flores, de lo meramente folclórico, que es el embache de lo que nos sumerge en el folclore, en lo eminentemente folclórico, en la idea de que eso, es lo tradicional. Y esa idea, de que lo tradicional es lo folclore, es ahí, donde no nos hemos podido poner de acuerdo. (Rancho Aparte, 2019, comunicación personal)

En ese orden de ideas, se hizo importante desentrañar y desmenuzar las distintas maneras en que se usa toda una serie de categorías y etiquetas para nombrar los mundos de vida. Detrás de estas categorías, como las que se encuentran inscritas en la noción de tradición con las dicotomías pasado/presente, local/global, se encuentran asuntos de poderes, de jerarquías sociales y regionales, de intereses que atraviesan diversos órdenes de aspectos políticos y económicos, que llevan detrás fuerzas de resistencia, poder y rebeldía (Blanco, 2013).

Estas formas de firmeza y perseverancia se evidenciaron en los relatos de estas comunidades del Pacífico Norte colombiano, donde, a pesar de que las industrias musicales desean acomodarlos en los estándares de lo que es “aceptado” en el arte musical, ellos permanecen conteniendo su lírica y su mensaje. Esta contienda, es liderada por Alexis Play (1985), quien no es solo un referente para los jóvenes artistas, sino que este:

Desempeña en esa vía, un rol determinante en el movimiento artístico del Pacífico, que lidera la búsqueda de sonoridades y poesía lírica que no responden a priori a los cantos de sirena de la industria, sin que su actitud represente intenciones de animosidad con el clima dominante. (Perea, 2019, párr. 10)

De acuerdo con López (2016), para explorar tanto el concepto de tradición, con sus factores limitantes como las nuevas manifestaciones sociales y artísticas que exteriorizan los jóvenes en la actualidad, hay que adentrarse en la manera en que los actores y los grupos la constituyen. Esto, desde un presente situado que lleva consigo una serie de disputas, tensiones, formas de negociación y reproducción de alternativas.

Qué cosa terrible es la convencionalidad, los prejuicios en música. Los dogmas son siempre las recetas autoritarias del pensamiento, y las recetas no sirven ni para cocinar porque cuando se cocina lo que se pone antes que nada es el alma, que se tiene que ir cocinando junto con la comida. (Leguizamón, s.f., como se citó en López, 2016, p. 10)

Teniendo en cuenta lo anterior, y a modo de cierre, la tradición y el folclor, con sus conexiones con el pasado, tienden a idealizar a las comunidades y a sus repertorios culturales. Lo anterior, sin tener presente que estas, al igual que las sociedades, sufren contingencias y perturbaciones que las llevan a adaptarse a las exigencias contextuales. Este hecho lo ha demostrado la generación actual, la cual, para adentrarse a este mundo competitivo y en constante evolución, utiliza los sonidos modernos, teniendo como base la tradicionalidad. Esto, evidenciando, desde su música, las producciones simbólicas que se encuentran ligadas a las formas en que se construye el territorio y la identidad de estas colectividades (Carvalho, 2002).

De modo que la tradición es vista como un escenario que se construye en interrelación con el pasado y el presente, que no está desligada al dinamismo de la vida y debe ser entendida a través de la narrativa como fuente de sentido para estos artistas. Esta perspectiva, pasado, presente y futuro, parte de la construcción y reconstrucción de la memoria colectiva, ya no como una característica meramente cultural, sino como base para una proyección de vida alternativa para el Pacífico colombiano y, en especial, para los artistas contemporáneos.

### 3.2 Diálogo y tradición en el horizonte de la música chocoana

Este apartado tiene como objetivo comprender e interpretar cómo estas generaciones han significado la noción de *tradición* teniendo en cuenta el contexto social, cultural, político, económico y social en el que han desarrollado su trayectoria vital. Esto, abriendo el espacio para que en la próxima sección se condensen las posibles circunstancias que han podido fragmentar e incidir en la representación que estas comunidades han adoptado sobre la tradicionalidad musical.

En este segundo escenario se aborda el concepto de *tradicionalidad* que, como se expuso anteriormente, no se pierde sino que se transforma, debido a la interacción constante que tiene la comunidad con otros agentes, instituciones y dinámicas externas, como lo es la incursión de los medios masivos de comunicación y la violencia e inseguridad que hay en el territorio, lo que ha logrado modificar la transferencia de conocimientos asociados a la tradición musical. En suma, se puede decir que esta moderniza y renueva el pasado desde el presente. Asimismo, la tradición, para no mantenerse estática, innova al compás de la sociedad, pues constituye la continuidad cultural.

Frente a la prospectiva de la comunidad chocoana, en relación con este fenómeno, es esencial que los adultos puedan comprender los cambios que están ocurriendo en el interior de la región, y asimilen con esto el papel que ellos mismos han tenido en el desarrollo de estas transformaciones. Para que estos cambios sean positivos, se requiere de una concientización por parte de los mayores, esto es, aceptar que la tradicionalidad siempre va a ir evolucionando; no obstante, este avance puede ser una oportunidad para el fortalecimiento de sus tradiciones y no necesariamente una pérdida de estas. Cabe mencionar que esta demanda del esfuerzo mutuo y de la participación activa de los miembros para afianzar los entornos de transmisión de

conocimientos que se encuentran en la actualidad en conflicto<sup>65</sup>. Este planteamiento, que se conecta con los demás escenarios, se explica a continuación.

En primer lugar, el interés por identificar cómo se construyen las nociones de lo tradicional dentro de la música chocoana, implicó realizar una lectura de contexto sobre esta región, en el que hacen parte los entornos sociales, familiares, culturales, donde se encuentra el aspecto religioso, las ceremonias, las festividades, las formas de ocio y disfrute. De igual modo, se halla el aspecto educativo, el histórico y político, siendo estos dos últimos lo más relevantes, pues permiten comprender y reflexionar sobre estas comunidades en tiempos pasados y presentes, posibilitando entender qué hay detrás de estas problemáticas que se están presentando en la actualidad.

El desconocimiento de los hechos históricos, políticos, culturales y sociales provoca una incompreensión que ha dado como resultado los imaginarios y prejuicios<sup>66</sup> que se tienen sobre estas comunidades y su trabajo musical, trayendo como consecuencia la construcción de una narrativa sin tener presente la voz propia de estos actores. En efecto, estos resultados evocan el pensamiento y sentir de esta población, generando una reflexión y una introspección que no ha sido fácil, pues detrás de cada sujeto existe un marco social de referencia, unos pensamientos, sentimientos, reglas y convencionalismos que han sido construidos y deconstruidos en su caminar.

Estos recelos, como se evidenció anteriormente, se demuestran no solo con la idea de que la música de estas comunidades sirva para satisfacer los placeres corpóreos, siendo esto

---

<sup>65</sup> Esto se expuso en el segundo capítulo, haciendo referencia a la situación en los ambientes familiares, educativos, sociales y culturales, como es el caso de la festividad de San Pacho.

<sup>66</sup> Resulta preciso reformular las representaciones que encarnan las prácticas musicales de estas colectividades, puesto que estas se encuentran atravesadas por relaciones de poder, dado que inevitablemente forman parte de la constante lucha de significados que constituye lo que se comprende por cultura. Como expusieron Larraín y Madrid (2014), “Al igual que cualquier otro modo de lenguaje, el sonido musical tiene la capacidad de favorecer unas representaciones de la realidad y cuestionar otras” (p. 267).

relacionado con la exteriorización del erotismo y la sensualidad que producen sus producciones sonoras, sino también en la imagen que tienen las industrias musicales en cuanto a su música, la cual no podría trascender a otros escenarios por fuera de lo local. Estas opiniones reflejan las diversas construcciones sociales que surgen de la necesidad y el interés que poseen ciertos individuos e instituciones para deslegitimar los derechos que tienen estas comunidades<sup>67</sup>.

La teoría de los imaginarios sociales<sup>68</sup> propone una forma de abordar la otredad y la manera en que los sujetos lideran y condicionan su mirada hacia lo que es socialmente diferente. Es a partir de estos imaginarios donde se soporta la denominación del “otro” a través de estereotipos, arquetipos y adjetivos que muchas veces obedecen a expresiones discriminatorias como “los negros solo sirven para el baile, los deportes y el trabajo doméstico” (Rodríguez, 2019). Por otra parte, un aspecto más próximo a este fenómeno en particular lo señaló el grupo Rancho Aparte:

Mira, llego un momento en que se rompió como esa relación entre las disqueras y la música de nosotros, entonces no sé, si las disqueras sintieron que la música no trascendía, y se rompió esa relación, y nosotros nos hemos seguido resistiendo, haciendo música, grabando, cada día aparecen más grupos y graban, participamos en festivales. Nosotros hemos roto los esquemas porque nos tenían allá como que primero hay que curioso que bonito como tocan, como bailan, chévere en este teatro, lo que llamamos el folclore, esa

---

<sup>67</sup> Los derechos frente a la inclusión social y a la no discriminación étnica y racial, al reconocimiento, fomento y protección de su cultura, a la interculturalidad sin racismo, al derecho del trabajo sin racismo, entre otras facultades.

<sup>68</sup> Esta teoría expone que un imaginario social es un conjunto de valores, leyes, instituciones, símbolos y mitos que son comunes a unos grupos sociales concretos y a su perteneciente sociedad. Dicho de otro modo, como expresó Pintos (2001), como se citó en Eisemann (2012), en ciencias sociales, el imaginario social, hace referencia a “las “visiones del mundo”, con los metarrelatos, con las mitologías y las cosmologías, pero no se configura como arquetipo fundante sino como forma transitoria de expresión, como mecanismo indirecto de reproducción social, como sustancia cultural histórica. Tiene que ver también con los “estereotipos” (en cuanto que generan efectos de identificación colectiva)” (p. 96).

muestra ahí en escena, que lindo el folclore. (Rancho Aparte, 2019, comunicación personal)

El prejuicio, al tener como componente cognitivo el estereotipo, se nutre asiduamente de la “otricación” de los grupos clasificados socialmente como distintos. “De esta manera, el prejuicio y la estereotipia se exteriorizan y visibilizan cuando surgen comportamientos discriminatorios que son avalados por estructuras sociales” (Rodríguez, 2019, p. 40) o regentes culturales como las emisoras, las industrias musicales, las redes sociales, entre otros. Estos prolongan estas inequidades tanto en el poder como en la cotidianidad cuando excluyen las músicas de estas comunidades al no acomodarse a los estándares y preferencias que los oyentes consumen. Si estas instituciones descartan lo que no les da ganancias fácilmente, no solo se estarían encerrando en un universo pequeño que reproduciría el estigma hacia estas poblaciones y su música, sino que perderían también la posibilidad de ver el universo tan grande que estas colectividades tienen para aportar en la industria y en la historia<sup>69</sup>.

De este modo, el racismo, por medio de este discurso simbólico, representa jerarquías entre las razas a partir de la subordinación y el sometimiento, favoreciendo al grupo que excluye y posibilitando que este perdure en el tiempo. En el apartado siguiente, se expone explícitamente cómo estas masas se agracia social, cultural y económicamente a expensas de estas colectividades. Asimismo, es posible inferir que la tradición, abarcando el marco social de referencia de estas comunidades, es una noción que se encuentra arraigada a la cultura y al contexto social, político, histórico, económico, educativo y familiar en el que se viva; pues las

---

<sup>69</sup> El poder comunicar su música, permitiría dar a conocer sus valores culturales con el propósito de que se conserve su legado e identidad cultural al haber más artistas que lleven la tradición oral. De igual modo, posibilitaría que el pueblo colombiano, el cual desconoce esta otra cara de las comunidades afrocolombianas, se instruya a través de sus relatos, proporcionando que los sujetos tengan un concepto distinto a lo que es mostrado comúnmente en las redes, noticias y emisoras, sobre estas colectividades. Esto, sin duda, ampliaría las oportunidades que se les puede presentar en el campo artístico.

dinámicas internas que ocurren dentro de estas, propician ciertas maneras de pensar, actuar y comportarse frente a este fenómeno<sup>70</sup>.

Al estar la tradición adscrita a las esferas mencionadas anteriormente, pueden existir consensos distintos respecto a su comprensión, donde entran a jugar no solo la participación activa de los mayores en la transmisión de conocimientos, sino también las herramientas psicológicas como el lenguaje, las físicas como los instrumentos pedagógicos que utilizan, los nuevos regentes culturales e institucionales como la *mass media* y las industrias musicales, donde los niños y los jóvenes cumplen un rol fundamental en esta apropiación e internalización de saberes, así como la comunicación e interacción que se da entre estos. Lo anterior, propiciando una educación dialógica<sup>71</sup>, donde se involucran los deseos, aspiraciones y motivaciones del practicante.

Esto rectifica que no existe una definición permanente y estática de esta, pues la tradición, al estar inserta en la cotidianidad de estas colectividades, en todos sus contextos y espacios se recrea individual y colectivamente, y se alimenta de forma continua mediante las influencias exteriores. “La tradicionalidad son las bases que uno tiene como identidad de una cultura, esa es la tradicionalidad” (Hansel Camacho, 2020, comunicación personal).

Por su parte, el grupo Kaoba señaló:

Lo tradicional tiene muchas vertientes, hablar de tradicional es lo que se quedó atrás, pero estamos equivocados porque lo tradicional está vigente siempre y tenemos que tener en

---

<sup>70</sup> Este hecho se presenta en la festividad de San Pacho en relación con la poca relevancia que los actores institucionales y la comunidad quibdoseña brinda a los músicos tradicionales. Esta circunstancia repercute en la visión que los niños y jóvenes tienen de estas músicas y en su elección de otros géneros musicales, los cuales son valorados de forma más positiva que las melodías tradicionales.

<sup>71</sup> La educación dialógica, según Freire (2000), remite a la cultura del diálogo, a cómo el educador accede a una serie de herramientas, estrategias o actividades que fomentan la creatividad del educando, donde este pueda construir su propio conocimiento a través de la guía que el maestro le va transmitiendo. Esta instancia, en lugar de convertirse en un entorno donde se limitan las capacidades del estudiante, impulsa, con ayuda de la conversación y la discusión, el encuentro solidario y la reflexión orientada a transformar la realidad.

cuenta que lo tradicional también ha crecido. No podemos dejar las raíces pero lo tradicional es... Esta forma de hablar aquí es tradicional pero posiblemente se utilicen términos que son del momento pero eso no pasa con la música ehhh danzas tradicionales. Claro, iniciaron con la jota chocoana, ya después hubo modificaciones como por ejemplo se hace una jota chocoana cruzada, se hace una redonda, entonces esas son evoluciones de la misma danza tradicional pero es la misma y en este, contexto del tiempo que estamos hablando ya empiezan unos nuevos bailes que nacen de ahí mismo.

Entonces eso viene siendo. Así que lo tradicional, va avanzando, pero de ahí se desprende muchas vertientes. Lo que por ejemplo nosotros conocemos ahora de tradicional nos preguntamos que era hace 100 años atrás y posiblemente era algo completamente diferente de lo que hoy conocemos de tradicional. Entonces siempre lo tradicional va de la mano de la misma evolución pero que siempre nos deja las raíces, que están siempre presentes. (Kaoba, 2019, comunicación personal)

Considerando lo anterior, lo tradicional abarca las costumbres, las vivencias, los relatos y las formas de ser, pensar y actuar de una comunidad. Desde esta perspectiva, la época, las experiencias, los cambios a nivel territorial, cultural y el contacto con otros actores, agentes y referentes culturales e institucionales pueden provocar transformaciones en el sentir y significar lo tradicional. En este punto, resulta conveniente recordar a Gadamer (1996), quien entendió que la tradición no se reduce únicamente a un pasado lejano, ni a un conocimiento pasivo; por el contrario, es una actividad de la cual se es partícipe activamente. La tradición es un proceso “donde algo acontece y se actualiza cada vez que lo comprendemos” (Douzet, 2007, p. 75), es decir, cuando se interviene en la producción y reproducción de conocimientos.

De ahí que la relación con esta sea experiencial, pues los miembros se insertan en ella a través de un proceso colectivo y comunitario. La comprensión de la tradición, desde el postulado de Gadamer (1996), se aleja de la idea de sujeto y objeto que se encuentra promulgada en la ciencia positivista, permitiendo entender la tradición desde la historicidad. La historia, más que un conglomerado de eventos que son explicados de forma estática, debe ser entendida como un cuerpo de conocimientos dinámicos que se sustentan en la conexión entre pasado y presente.

Hoy día toca el cheque Chocó<sup>72</sup> haciendo chirimía y es una música de acá, entonces el formato si es tradicional pero la música que hacen ya tiende a ser más moderna de acuerdo a la evolución también del mismo músico, en la academia ehhh los intercambios culturales siempre te dejan algo, entonces cuando tú vas a tocar no vas a tocar como tocaba el abuelo sino como tu tocas hoy con el conocimiento que ya tienes, entonces lo tradicional formatos del resto todo evoluciona. (Kaoba, 2019, comunicación personal)

Según Rogoff (1997) y Vygotsky (1978), el niño, el joven o el aprendiz, al escuchar esos saberes que le son transmitidos y heredados, comienza a implicarse en el mundo, apropiándose de los conocimientos y transformándolos tras cada proceso que este interpreta y con las interacciones que tenga con su medio. Es por ello que la tradición está abierta a nuevas interpretaciones, donde la comprensión de esta sea un devenir de horizontes que se encuentran y fusionan. A su vez, la fusión misma se da en la tradición, donde lo viejo y lo nuevo crecen juntos. Al respecto, Gadamer (1996) indicó que, gracias al lenguaje, los sujetos remiten su experiencia pasada con lo nuevo que han significado en el presente, siendo esto un diálogo de voces.

(...) el horizonte del presente está en un proceso de constante formación en la medida en que estamos obligados a poner a prueba constantemente todos nuestros prejuicios. Parte

---

<sup>72</sup> Canción Mencionada en el capítulo 2, sobre estas generaciones modernas.

de esta prueba, es el encuentro con el pasado y la comprensión de la tradición de la que nosotros mismos procedemos. El horizonte del presente no se forma pues al margen del pasado. (Douzet, 2007, p. 82)

Es decir, para comprender estos dogmas y prejuicios, se debe llevar a cabo un análisis a la luz de la tradición, la cual remite a un pasado que da cuenta de la historicidad del ser de cada persona. Dicho de otro modo, si se desea analizar y deconstruir estas significaciones que se hallan en la música de estas colectividades, con el fin de interpretar la lucha que día a día ejecutan estos artistas chocoanos en la cotidianidad, se debe dirigir la mirada a la antigüedad, donde se localizan los rastros de desigualdad y racismo, para así entender el presente de estas poblaciones. “Si se quiere hacer justicia al modo de ser finito e histórico del hombre es necesario llevar a cabo una drástica rehabilitación del concepto del prejuicio y reconocer que existen prejuicios legítimos” (Roldán, 2012, p. 23).

Teniendo en cuenta lo expresado anteriormente, y a modo de cierre, resulta adecuado recuperar el relato de Kaoba sobre la música y la tradicionalidad, puesto que demuestra con claridad los distintos giros de sentido que puede tener este concepto. Sin duda, este es un análisis que no solo convoca el carácter situado del conocimiento, sino que me permite defender la convicción de que no existe una única realidad, y que esta es producto de las interacciones entre el sujeto y el medio, entendido este último como algo social y cultural y no solamente físico.

Lo tradicional también lo podemos llamar nosotros una época, lo que se escuchaba en una época, porque si uno se pone a analizar, la salsa de hoy día no era la salsa que grabo el Gran combo hace 50 años atrás, no es lo mismo ni en la letra, ni musicalmente hablando, porque los músicas van preparándose, adquiriendo unos conocimientos mucho más avanzados. Y ahora es más, la evolución es sistémica que lleva a la tecnología pues los

sonidos son diferentes, se pasó a lo análogo a lo digital y eso es un salto bastante grande y entonces son muchas cosas que dejan un mensaje claro. Sin embargo, no hay que ver esto como un problema, es bueno que nazcan esos interrogantes con respecto a la tradición, para decir “ve hagamos esto también”, porque nosotros de la vieja escuela también podemos ingresar en lo nuevo, y los jóvenes a lo de nosotros también.

O sea, crear escenarios para cosas nuevas y crear escenarios para la gente que quiere escuchar lo que era antes y como ha sido, entonces sería escuchar tertulias musicales donde hoy se hará lo tradicional y así, porque va a ver niños cantando porque les gusta eso, escuchar una buena pieza... (Kaoba, 2019, comunicación personal)

El fragmento articula, de forma elocuente, la manera en que la tradición es concebida, esto es, como una construcción social que cambia temporalmente, de una generación a otra. Es decir, este concepto evoluciona dentro de una misma cultura en el tiempo y en el espacio. Sin embargo, este grupo musical alude a cómo esta noción no es solo lo que viene transmitido del pasado, sino que este significado sufre diversas transformaciones que dan cuenta de que la herencia colectiva se renueva en el presente. Sin duda, esto deja entrever la versátil capacidad de cambio y adaptación cultural que tiene la tradición, dado que “contiene en sí misma los gérmenes de la estabilidad y del cambio. Y, el cambio, en términos de adaptación sociocultural, es consustancial a toda sociedad; continuamente se crean nuevas formas de expresión cultural” (Arévalo, 2004, p. 926).

### **3.3 ¿Innovación y consumo? Efectos de la patrimonialización de los recursos culturales en el municipio de Quibdó-Chocó**

Este apartado recoge los hallazgos finales de esta investigación, posibilitando comprender la complejidad de las transformaciones en la significación del repertorio cultural de

las comunidades del municipio de Quibdó-Chocó. Asimismo, se analiza la relación existente entre el consumo y la innovación respecto a la problemática que hay en la actualidad con la patrimonialización de la festividad de San Pacho, dificultad que atraviesa diversos ámbitos como, por ejemplo, la preservación de la memoria cultural, la remuneración e importancia de la labor de los músicos tradicionales, siendo este un hecho que se conecta con la visión actual que tienen los jóvenes sobre esta práctica; y la implementación de estrategias referentes a la gestión cultural. Aquí se vuelve a retomar la relevancia de la implementación de la cátedra de estudios afrocolombianos como motor del cambio.

Asimismo, considerando lo abarcado en las secciones anteriores, y teniendo presente los objetivos trazados en la presente investigación, las transformaciones en la significación de la música tradicional corresponden a dinámicas que ocurren en el interior del territorio, como son los cambios en las esferas de transmisión y construcción de conocimientos, tales como la fiesta de San Pacho, la familia, las escuelas y colegios. Adicional a ello, hace referencia a procesos externos como son la inseguridad y la violencia en los espacios de vida colectiva de estas comunidades, y a la incursión de los medios masivos de comunicación, los cuales han desplazado los sonidos autóctonos por melodías como el vallenato y el reguetón.

Este hecho se ve reforzado por las acciones de la misma comunidad y de los agentes institucionales como son las industrias musicales y empresas privadas como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco)<sup>73</sup>, con respecto a las eventualidades que ha conllevado la patrimonialización de la festividad de San Pacho, siendo esta una circunstancia que ha modificado la celebración y los sentidos que representa la

---

<sup>73</sup> Esta entidad presta apoyo a las acciones de los Estados miembros en favor de la “protección del patrimonio cultural y natural”. Su rol consiste en ayudar a la difusión del saber, y por la conservación y protección del patrimonio.

tradicionalidad musical. Esta visión que los niños y jóvenes tienen en torno a las sonoridades que se reproducen y los músicos que exhiben, van cambiando sus intereses por los que se exteriorizan en esta fiesta. La relevancia que le dan a las músicas tradicionales y a los artistas, es una puesta en escena que se debe analizar, puesto que al ser este festejo un espacio de transmisión de saberes, tiene un peso enorme en lo que atañe a la protección de los saberes ancestrales. Esta eventualidad fue examinada con detalle, poniendo en evidencia las afectaciones que provoca en las costumbres culturales de esta colectividad.

La Resolución 1895 del 20 de septiembre de 2011, constata la entrada de las fiestas de San Pacho en su lista de patrimonio cultural inmaterial. Sin embargo, a pesar de las oportunidades que se les presentaría a las comunidades en este ámbito, referente al apoyo por parte de los gobiernos nacionales e internacionales en diferentes campos como el económico, institucional, turístico y cultural, la realidad ha sido distinta. El patrimonio puede ser entendido como aquellos “elementos materiales e inmateriales que socialmente se definen como imperativos de preservación y altamente valorados para la transmisión de la cultura e identidad de una comunidad, región o país” (García, 2013, p. 20). De ahí que la patrimonialización sea el proceso que le concede significación de patrimonio a un objeto o práctica social, debido a la relevancia que posee como parte de la identidad y autenticidad de un pueblo. En últimas, mediante este proceso se busca proteger y conservar dicho bien como herencia para las futuras generaciones (Centella, 2011).

Teniendo presente las relaciones existentes entre patrimonio y el mercado, merece atención la formulación de políticas públicas que abogan por la defensa y preservación de las prácticas, saberes e identidades de las comunidades con el aumento de la demanda de los bienes culturales. Según García (2013), en reiteradas ocasiones, las políticas de patrimonio han

favorecido a la mercantilización de los bienes culturales, de manera que la proliferación de instancias que competen con el aumento del mercado y las expectativas de los agentes sociales convoca a la investigación de las relaciones entre el consumo y la gestión cultural. En el caso de la festividad de San Pacho, tras el proceso de patrimonialización, se han generado espacios de disputas económicas, políticas, simbólicas y culturales entre los agentes privados, estatales y los grupos sociales involucrados. Desde que las fiestas de San Pacho fueron llevadas al lugar que hoy tienen por la Unesco, la empresa privada constata que la comunidad es remunerada por parte de esta empresa y por el Ministerio, en aras de solventar los gastos que conlleva la celebración, lo cual, en la realidad, no se ejecuta (Collazos, 2014).

La organización de la fiesta depende exclusivamente de los recursos económicos que poseen las familias de cada uno de los barrios. Convocados por la junta del sector, se producen rifas, sorteos y aportes voluntarios.

El capital acumulado se usa para costear los gastos en los que se incurre en el día del barrio, tales como el desayuno franciscano con el que se abre el día, los costos del disfraz que anima el recorrido, la pólvora, los músicos, la comida que se ofrece a los músicos en la noche, y el guarapo o el aguardiente, pero también se debe disponer para el ornato del barrio el día del santo y para la construcción del arco cuando el santo pasa por el barrio en procesión. (Villa et al., 2011, p. 11)

El Ministerio de Cultura, con su labor de la patrimonialización de las fiestas y con su plan de salvaguardia<sup>74</sup>, ha velado por el cuidado y al sostenimiento de las manifestaciones

---

<sup>74</sup> Según el Ministerio de cultura, un plan de salvaguardia es un acuerdo social y administrativo de gestión, cuyo fin es dirigir la salvaguardia de una expresión cultural. Durante el siglo XX, San Pacho estuvo bajo la salvaguardia de las familias, quienes por su liderazgo en la consolidación de la festividad, jugaron un papel relevante en garantizar que cada año se reprodujera el ritual conforme a los ideales de los ancestros. Sin embargo, a través de los años, con la urbanización de la población, con la inserción de escenarios y contextos globales, apareció la necesidad de concretar nuevas dinámicas de organización para la fiesta; y de reflexionar sobre las estrategias que posibiliten

franciscanas, para que estas no se vean influenciadas por el interés comercial de la empresa privada. No obstante, las controversias que se han manifestado giran en torno a cómo se distribuirán los beneficios y quiénes tienen el derecho al uso, propiedad y la circulación de los bienes y saberes patrimonializados (García, 2013). En este contexto, conviene detenerse en el análisis de esta festividad, pues quienes reciben los mayores beneficios no son los creadores, sino quienes tienen la capacidad de transformarlos y ponerlos a circular en otros espacios económicos y simbólicos. Las comunidades del Pacífico Norte colombiano han sido patentes de estas circunstancias y han sido testigos de que estas fiestas han presentado cambios estructurales y los sentidos que encarnaban se han visto fragmentados.

Actualmente, las fiestas son objeto de crítica, puesto que su ordenamiento no da cuenta de la gestión cultural como opción de bienestar para las comunidades y su repertorio cultural.

Se han sumado coreografías modernas permeadas de sobremanera por la sexualización de los cuerpos y la explicitación del deseo sexual un tanto más explícito en las líricas. Las músicas también han cambiado. Aunque aún permanece la chirimía como base musical; existen otros nuevos ritmos que han llegado con más fuerza a las nuevas generaciones.

Asimismo, los coloridos vestuarios y ritmos importados de carnavales y de una memoria africana que esporádicamente “se pone de moda”. (Meneses, 2017, p. 1)

Estos discursos, los cuales promueven el emprendimiento cultural, deben ser puestos en discusión, puesto que alientan la transformación de las fiestas en exhibiciones orientadas al turismo y a la promoción de las industrias culturales (García, 2013). Los estudios que se han realizado en este ámbito, por ejemplo, han empezado a analizar el choque que la colaboración de

---

preservar la manifestación acorde a los ideales de las comunidades y de las nuevas innovaciones que el nuevo ambiente determina (Villa et al., 2011).

los agentes, gestores culturales y empresas privadas con las estrategias comerciales disímiles tienen en los procesos de significado en el patrimonio inmaterial (García, 2013).

Por otro lado, la orientación del turismo, propuesto como una alternativa de desarrollo, ha sido ambigua cuando se trata de considerar el patrimonio cultural frente a las ganancias de esta industria. Poner en tela de juicio la incidencia del mercado en la producción del patrimonio, en especial en la festividad de San Pacho, permite considerar alternativas para expandir la reflexividad en la formulación de estrategias y políticas culturales que potencien la capacidad de acción y liderazgo de las comunidades, sobre todo en las distintas instancias de la política y de la industria del patrimonio cultural.

Como se mencionó, en los últimos años, la celebración de San Pacho ha tenido grandes vicisitudes. Por un lado, se presentan actos de violencia bajo la cooperación de las autoridades del Estado:

En la ciudad de Quibdó, la versión más reciente fue precedida por un acuerdo entre los grupos armados y la administración municipal; puesto que los días y meses anteriores la ciudad ha sido violentamente tomada por el paramilitarismo, bandas, el desempleo y la desesperanza. (Meneses, 2017, p. 1)

Por otro lado, las fiestas cada vez logran bailes modernos y la incorporación de disfraces con alto contenido crítico; sin embargo, en la actualidad, no hay un proyecto cultural, social, político y económico que le brinde sostenibilidad y potencia a las capacidades locales que tienen las comunidades. “La idea es que las personas no trabajen solamente durante los veinte días del San Pacho. La idea es que los chocoanos tengan una fuente de ingreso permanente” (Ramírez, s.f., como se citó en Collazos, 2014, p. 1). Este evento está más cercano a las dinámicas del consumismo para satisfacer los requerimientos de esta industria y de las expectativas e ideales de

los consumidores extranjeros, en lugar de la preservación de la memoria, el empoderamiento de las comunidades y la construcción de una identidad solidaria. Esta festividad, desde su consolidación, ha constituido un espacio de reflexión y reconocimiento del valor histórico de las músicas, las danzas y demás aspectos relevantes de la cultura chocoana.

La danza y la música autóctona no tienen una agenda o procesos de gestión para su difusión, producción, reproducción y procesos formativos fuertes. Tal vez esta sea una de las causas porque otras músicas asociadas al consumo están llegando con mayor fuerza y se escandaliza la sociedad, pero en últimas es lo que impone el mercado y a lo que estas generaciones están teniendo acceso. (Meneses, 2017, párr. 8)

Como consecuencia de lo anterior, los músicos tradicionales se han mostrado inconformes con estas acciones, pues lo único que hacen es desplazar la música autóctona para impulsar las nuevas difusiones musicales y, de esa manera, satisfacer los requerimientos de estas industrias. Por esta razón, se realizó la movilización “operación silencio” en el municipio de Quibdó-Chocó, el 20 de septiembre del 2019, con el fin de manifestar estas problemáticas.



**Imagen 25.** Paro de músicos en el Chocó

Fuente: Orozco (2019)

Esta contienda se proyecta en pro de generar el gremio de músicos del Chocó, buscando resolver y solventar las inconformidades que se han venido reproduciendo en la corporación y en

el departamento para los artistas tradicionales. Estos malestares no solo se producen durante la festividad, pues también se presentan en diversos eventos que se realizan en el municipio.

Acá una agrupación para ser contratada tiene que hacer política o estar metida en cuestiones de alcaldías y gobernaciones, para que puedan ser tenidos en cuenta, entonces el talento pasa a un segundo plano; eso es lo primero que nos invita a agremiarnos.

(Rancho Aparte, como se citó en Orozco, 2019, p. 1)

Dentro de la lucha, se constata el tema de la remuneración. A estos artistas no les pagan por su talento y esfuerzo, lo que genera que los niños y jóvenes piensen dos veces si desean incursar en esta profesión, puesto que no solo son las personas externas (las industrias, las emisoras, los medios) las que no apuestan por ella, sino que la misma comunidad no valora su trabajo. Esta representación que exteriorizan de los artistas tradicionales, conlleva grandes inconvenientes culturales y simbólicos en la comunidad, donde no solo se da un imaginario desde adentro sobre estas músicas, sino también desde afuera; hecho que es reforzado en las escuelas y en el interior de las familias, espacios que no promueven su circulación e información para que los adolescentes e infantes tengan una imagen de lo que es su herencia.

Nos tocó escuchar a una presidenta de un barrio decir que ella no pagaba más de \$ 300 000 por una chirimía y que si los músicos no aceptaban ella buscaba a alguien más que si lo hiciera. Estamos hablando de grupos de chirimía compuestos por cinco o seis integrantes, haciendo un recorrido de más de seis horas, expuestos a la lluvia, polvo, de gente que te cae encima, a todo lo que pasa en estos recorridos. Esa fue la gota que derramó la copa y lo que nos llevó a movilizarnos en primera medida. (Rancho Aparte, como se citó en Orozco, 2019, p. 1)

Las fiestas de San Pacho y las actividades en general del municipio, se desarrollan con base en la música; por ejemplo, para mover el santo del barrio a la iglesia, en su trayecto hay que conducirlo con melodía, este camino puede ir sin personas, pero no puede ir sin chirimía. “Es así la tradición y de ahí en adelante no hay una sola actividad, ni las misas, que no lleven música” (Rancho Aparte, 2019, comunicación personal). Por ello, estas nuevas generaciones deben conocer estas problemáticas que están demostrando estas colectividades, para darle un giro a la historia y a la preservación de la memoria musical. Estas movilizaciones se convierten en referentes para que investigadores, escritores, hombres, mujeres, niños y jóvenes puedan construir estrategias encaminadas a difundir los derechos de la cultura negra.

Hace un año teníamos más de 350 niños y adolescentes en nuestra escuela, hoy todos quieren ser DJs. Lo que pasa es que la música tradicional está en nuestra sangre y siempre salen chicos con ganas de darle continuidad a este legado, es por eso que estamos luchando, por la protección de esto que viene. Nosotros queremos protegerlos, ellos son la base de esta lucha. (Rancho Aparte, como se citó en Orozco, 2019, p. 1)

Por tanto, esta protección debe estar atravesada por la implementación de la cátedra de los estudios afrocolombianos, para que esta falencia que se presenta en la actualidad, en estas esferas de transmisión y producción de conocimientos ancestrales, pueda ser contenida a través de las enseñanzas que se transmiten en las escuelas y colegios. Lo anterior, con el fin de que esta generación (siglo XX y XXI) pueda reconocer la relevancia de su historia y de sus tradiciones, lo que serviría para el fortalecimiento de su autoestima y la reafirmación de su identidad como afrodescendientes.

Los afrocolombianos, con sus prácticas culturales, han aportado al sostenimiento de esta nación y de los más importantes ecosistemas de Colombia. Las políticas públicas o de Estado

deben establecer recursos óptimos para que el MEN, a través de las secretarías de educación municipal y departamental<sup>75</sup>, incluyan medidas de vigilancia a aquellas entidades educativas que dentro de su pénsum desarrollen cátedras etnoeducativas, para constatar con ello que los procesos se están implementando y direccionando a favor de la enseñanza y conservación de la música tradicional chocona. Este trabajo, debe ser guiado pedagógicamente a través del asesoramiento respectivo que deben tener los educadores. Asimismo, esto permitiría realizar una proyección en beneficio de los grupos comunitarios<sup>76</sup>, quienes no solo son marginados por el Estado, sino que también presentan altos índices de pobreza.

La educación ha ocultado la verdad, nunca han enseñado las injusticias que se cometieron con los esclavos e indígenas, siempre se ha dicho que eran bárbaros y practicantes de bestialidades. Nunca se han reconocido sus aportaciones a la cultura y a la educación, con sus conocimientos ancestrales que han enriquecido a la nación en lo que a temas de cultura se refiere, en valores, en el respeto por la naturaleza y sus semejantes. Hay que reconocerles que ellos también forman parte de la patria y que pusieron su pecho para lograr la libertad por la cual siguen luchando. (García, 2017, pp. 16-17)

Tomando en cuenta lo anterior, y para concluir este apartado, cuando se piensa en las festividades, se ven reflejados los dispositivos de etnoeducación. El Chocó, con su riqueza humana, cultural y lingüística, tiene mucho que enseñarle y transmitirle a Colombia y al mundo, siendo esta la altura que debe cedérsele a las fiestas de San Pacho. Estos hechos, que se evidencian en estas colectividades y en sus repertorios culturales, deben conducir a la construcción de soluciones, las cuales no consisten en descartar a los agentes del problema, o

---

<sup>75</sup> Ver anexos.

<sup>76</sup> Existe un marco legal donde se exponen unos recursos a nivel departamental y, por ende, municipal, para la implementación y desarrollo de esta cátedra. En este, patrocina la enseñanza de la tradición cultural, en este caso, de la música, puesto que no se está desarrollando adecuadamente. (Ver propuesta)

maquillar las faltas que se manifiestan; lo ideal es acabar con los estereotipos, los racismos y clasismos que se reproducen de manera inconsciente en estos escenarios culturales y que obedecen a las dinámicas de poder y exclusión de las comunidades.

Así pues, se considera pertinente convocar el talento de las comunidades, desarrollar talleres de formación en los barrios y capacitar a las colectividades, quienes tienen el mayor poder en sus manos para cambiar la sociedad. Para ello, es esencial vincular a las instituciones educativas y los demás agentes competentes en la gestión cultural, con el fin de llegar a una participación activa y colectiva en pro del bienestar y desarrollo cultural.

### Consideraciones finales



**Imagen 26.** ¿Por qué los músicos de Quibdó, no quieren tocar sus instrumentos?

Fuente: Orozco (2019)

Mi Chocó querido te soñé un coloso

Un gigante negro....

Qué triste vivías buscando en las sombras un rayo de aurora y solo encontrabas promesas mentidas.

Mi Chocó gigante te soñé un esclavo  
 Mudo solitario y con ojos vendados  
 Que tu sed calmabas escribiendo tu llanto  
 Y en lechos de harapos morías ignorado.  
 Mi Chocó querido, esclavo irredento  
 Soñé que era rico y fértil tu suelo  
 Que eran tus entrañas de oro y de platino  
 Y aun así llevabas vida de mendigo.  
 Soñé que llorabas y lloré contigo  
 Y ahora ya despierto continúo llorando  
 Porque de tus hijos soy de los “pequeños”  
 De los ignorantes y siempre ignorados.  
 Mi Chocó gigante, ¿Dónde están tus hijos?  
 ¿Esos voceros que tus penas saben?  
 Tus hijos ilustres y aquellos los “grandes”  
 Cruzan tus fronteras y olvidan tu nombre.  
 Hacen como el cuervo que Noé enviara  
 Olvidan que sufres, que también tú eres  
 La piedra angular de esta gran Colombia  
 Y de América entera<sup>77</sup>.

En primer lugar, la autora desea manifestar gratitud al lector por caminar junto con ella en la vida musical del Pacífico Norte colombiano. Asimismo, siendo coherente con el método

---

<sup>77</sup> Compuesto por Alfonso Córdoba, alias El Brujo.

empleado, agradece por los relatos de Hansel Camacho, Alexis Play, Nicoyembe, Jorge Perea, Rancho Aparte, Peruchito, Emerson Murillo y Franklin, destacando su sinceridad, el amor y las esperanzas que reposan en sus experiencias de vida, que han sido condensadas en esta investigación. A continuación, se exponen las conclusiones en función de los objetivos propuestos, dando lugar a nuevos escenarios de reflexión que permitan seguir construyendo esta investigación junto con nuevos científicos interesados en este fenómeno.

A lo largo del presente texto, se propuso retratar aquellas narrativas de estos artistas musicales, las cuales se encuentran llenas de sentidos y significados que encarnan la experiencia vivida de estas colectividades. Aunado a ello, se puso en evidencia no solo una mirada desde el punto de vista de cada músico, sino también de una comunidad y de un municipio que ha enfrentado diversos procesos que la han conducido a buscar formas distintas para su supervivencia cultural, permitiéndoles reorganizarse constantemente.

Todo ello, sin ánimo de exponer un juicio; por el contrario, se quiso presentar las experiencias vividas y reales que tienen cabida entre estas generaciones musicales. Siempre tratando de resaltar las causas que han conllevado a estas fracturas y transformaciones, así como las fortalezas, los deseos, anhelos y esperanzas que reposan en estos artistas, lo que les ha posibilitado seguir construyendo un legado musical. Esto último, comprendiendo que, como chocoanos, todos tienen debilidades, las cuales, durante las conversaciones así como en el trabajo de campo, se pudieron identificar y se expusieron con suma precisión. Estas permitieron pensar en una propuesta para lograr estimular la curiosidad, la reflexión y la participación activa de esta población, en relación con aspectos relevantes como la conservación de la memoria musical y la urgencia de velar por estos entornos de trasmisión y construcción de saberes tradicionales.

En ese orden de ideas, se identificaron las maneras a través de las cuales se van dando las diferentes transformaciones de sentidos y significados en cuanto al saber musical, donde es relevante tener presente el contexto histórico cultural, las motivaciones, aspiraciones y exigencias que se presentan en el caminar de esta población en particular. Es importante dejar claro que la cultura no se acaba y que el ser chocoano y, en especial, ser músico quibdoseño, puede ser expresado de múltiples maneras. Las nuevas generaciones han logrado adoptar cosas de otras culturas, épocas y momentos, siendo este un mecanismo que ha formado parte de la historia y la cultura; por ende, el adaptarlas y darles una nueva utilización a favor de la conservación musical es un aspecto que los mayores deben asimilar.

Este entendimiento requiere de una reflexión y concientización por parte de esta población, con el propósito de convocar a todos los agentes responsables de velar por la preservación de los saberes ancestrales. Entre estos gestores, se hace explícita la participación de los planteles educativos, los representantes de las festividades, las familias, los sabedores musicales y del apoyo de los gobernantes departamentales y municipales; pues no se trata de buscar culpables, sino de reconocer la responsabilidad que cada uno tiene en la protección, conservación y estimulación de los saberes tradicionales asociados a la música.

Por otro lado, es pertinente que como comunidad, considerando el papel que los dirigentes tienen con el territorio y con su pueblo, se medite y analice la posibilidad de contar con los jóvenes, permitiéndoles su participación en cada uno de los procesos que se lleven a cabo en cuanto a la preservación y estimulación de la memoria musical. En efecto, esto proporcionaría un mayor compromiso por parte de estas generaciones con el municipio, y de esta manera, se podría contar con nuevas perspectivas, actividades, pensamientos e ideas que fortalecerían no solo la identidad, sino también el caminar al interior del territorio en los nuevos procesos que se

están afrontando actualmente, con la incursión de las redes y los medios masivos de comunicación.

En este sentido, esta forma de pensar que tienen los mayores, esto es, de creer que el joven no participa o no está interesado en la tradición, está favoreciendo esos aspectos que ellos mencionan en cuanto al debilitamiento cultural<sup>78</sup>. En primera medida, ellos no están apreciando el papel que también tienen en este proceso y sobre lo que ellos están realizando para que los jóvenes se interesen en lo tradicional; y, en segunda medida, este pensamiento que tienen sobre los adolescentes, ocasiona que estos se alejen, pues no los tienen en cuenta en estos procesos de construcción de conocimientos. Por lo tanto, no es que los jóvenes chocoanos no asuman o interioricen lo tradicional, sino que la representan de una manera distinta, la cual responde al contexto en el que se han desarrollado y, sin duda, dicho entorno ha sido diferente al que vivieron sus padres.

Así pues, teniendo en cuenta lo anterior, los relatos de estos artistas coincidieron con respecto a su infancia y las vivencias con el territorio. Estos eventos los han marcado y le han dado un sentido a su profesión. Conversar sobre ello, visibilizó encuentros con actores que han sido imprescindibles en su desarrollo como profesionales y ayudó a sanar heridas con sus familiares, quienes no apoyaron su trayectoria musical. La muerte de amigos y jóvenes, a quienes la música no logró salvar en un territorio donde la pobreza conduce a involucrarse en negocios turbios, permitió construir escuelas musicales para auxiliar a jóvenes chocoanos que viven en estas condiciones.

Entonces ese proyecto de nosotros intenta demostrarle a la juventud y a la niñez que la música es una opción que puede resolver ese arroz que no hay en la casa, pero que

---

<sup>78</sup> Se refiere a las acciones que están conllevando a que la tradición cultural se esté amainando, en aras de que los jóvenes implementen otras narrativas en las letras musicales, la utilización de otros formatos, géneros y ritmos.

necesita entrega, dedicación, esfuerzo y todo ese tipo de cosas. Mi Mamá nunca apoyó mi carrera musical y hasta el son de hoy nunca le ha parecido, que yo nunca me dedique al derecho y lo hice por ella. Y a mí me gusta el derecho, me encanta eso pero yo no me veo trabajando en eso. Entonces, es como conectar uno con todas esas cosas, esas energías de esos pelaos y esas son las cosas que son mi materia de estudio. (Rancho Aparte, 2019, comunicación personal)

De ahí que la investigación sea un punto de partida para profundizar más allá sobre la noción de tradición, y cómo esta se inserta en la vida de las comunidades, desvelando los sentidos que ella encarna. Esta es una labor de las Ciencias Sociales, que exige interdisciplinariedad. Además, exige el papel que los psicólogos en relación con los procesos motivacionales en las prácticas culturales, en el que median diversos aspectos de las experiencias comunitarias como son las representaciones que estos sujetos han hecho de su realidad. Estas vivencias, sin duda, han cambiado la experiencia psicológica de estas nuevas generaciones, dado que las circunstancias culturales, sociales, familiares y territoriales de su alrededor, han presentado modificaciones relevantes que han suscitado en la comunidad la reestructuración de los entornos de construcción y transmisión de saberes musicales, en concordancia con los fines que desean estos colectivos para mejorar su calidad de vida. Desde tal perspectiva, el sentido y el empleo de la psicología cultural consiste en crear “geografías vitales”<sup>79</sup>, con la finalidad de

---

<sup>79</sup> Bajo el paradigma de la psicología cultural, lo psicológico se halla entre las personas y los artefactos que estos apropian que posibilitan el desarrollo de lo humano. Por eso, la vivencia humana se halla situada y distribuida en un contexto de actividad local denominado “geografía vital”. En esta geografía, se encuentran aspectos sociales y culturales como la familia, la educación, las celebraciones, entre otros, que dan cuenta de esos relatos y mensajes que los músicos apropian e internalizan (las creencias, valores); de ahí que la vivencia sea el resultado de las apropiaciones de discursos y experiencias sociales que significan los sujetos (Guitart, 2011).

buscar el bienestar y desarrollo humano<sup>80</sup>, concretamente de los músicos del municipio de Quibdó, Chocó.

Así las cosas, la cultura, a través de la psicología, debe entenderse como un elemento experiencial y simbólico, donde la música y los relatos melódicos de estos sujetos no sea emprendido desde la noción de folclor, sino desde la interpretación de su drama psicológico puro, donde no hay un desenlace claro y evidente; puesto que se encuentran involucrados asuntos de poderes y jerarquías regionales, políticas, sociales, económicas y culturales, que desplazan a estas comunidades a un segundo plano. Es decir, todo esto se debe comprender desde una postura contextual e histórica, que propicie nuevas formas de abordaje y que posibiliten cambiar el devenir histórico-cultural de las colectividades afrochocoanas. Esto, en aras de crear espacios comunitarios, de encuentros entre jóvenes y adultos, dando lugar a la conservación y disfrute musical (ver Anexo 4).

No hay un espacio donde tú en semana puedas irte a escuchar lo tradicional, y en ningún restaurante, ni en un bar o discoteca y las emisoras las pocas, ponen lo tradicional, a las seis de la mañana cuando todo el mundo está durmiendo o se va para el trabajo. Pero en un día no hay un programa fuerte de esto y la gente no lo entiende. (Alexis Play, 2019, comunicación personal)

Esto daría pie, como mencionó Freire (2000), a una pedagogía del encuentro, que posibilitaría reflexionar sobre los saberes que los adultos y los jóvenes han construido y aportado significativamente a través del tiempo. A su vez, buscaría reconstruir esas miradas que se tienen del joven, resaltar el papel activo y las aportaciones que este puede realizar en el quehacer

---

<sup>80</sup> Este aspecto hace alusión a la transformación de la vivencia de los artistas chocoanos, a través de la modificación de sus condiciones materiales (espacios de transmisión, construcciones de conocimientos) en las que estos se desarrollan.

musical. De igual modo, el encargo del maestro, del mayor, quien puede resaltar la importancia de preservar la tradición, pero en miras de nutrirla con los saberes que se van tejiendo en el caminar. Como señalaron Londoño y Tobón (2010) “el patrimonio cultural no es solo pasado, también es presente y futuro; se hace necesario estimularlo, descubrir sus capacidades de innovación que entraña su permanente transformación” (p. 130).

Adicionalmente, este acercamiento favorecería a que ese legado cultural, asociado a la chocoanidad, cuyo propósito es preservar y velar por los valores regionales que las antiguas generaciones artísticas y musicales querían transmitir, pueda desarrollarse de la mejor manera. Bajo dicho panorama, la población adulta podrá tomar conciencia sobre esta problemática que se está presentando en la actualidad en cuanto a la desinformación cultural y tradicional, y sigan custodiando su porvenir a través de diversas estrategias y dinámicas que logren enganchar a la población infantil y juvenil, quienes pueden no tener conocimientos sobre este ámbito tan importante y que hace parte de la idiosincrasia de estas colectividades.

Un hecho relevante en este punto, que podría incidir en que no se realice de la mejor manera la continuidad de saberes tradicionales, es que la transmisión de saberes ancestrales de estas comunidades ha sido a través de lo oral, y este ha sido el mecanismo que ha perdurado con el transcurrir de los años. Por lo tanto, los sabedores de este conocimiento no han dejado registros que puedan ser cedidos a las generaciones siguientes. Esta circunstancia se encuentra atravesada con la situación de analfabetismo, pues muchos de los mayores, encargados de instruir a los jóvenes, no saben escribir o leer; ellos han emprendido este arte a oído, por medio del ensayo y el error, como lo hicieron algunos de los músicos de la segunda generación (siglo XIX y XX), como en el caso de Jorge Perea (1958) y Nicoyembe (1950). Este evento debe ser analizado a fondo, para la edificación de estrategias o actividades que permitan que ese

conocimiento pueda ser proyectado para las generaciones venideras, logrando con ello construir desde su participación comunitaria instrumentos pedagógicos que recojan la memoria colectiva asociada con la tradición musical (ver Anexo 4).

Estas acciones fueron expuestas por los músicos de la segunda (siglo XIX y XX) y tercera generación (siglo, XX y XXI):

Quibdó, tiene una deuda con la cultura en general y en especial con las músicas tradicionales y es porque Quibdó, no consume músicas tradicionales sino en San Pacho y son dos canciones que están en formato moderno, tu escuchas música moderna, por medio del folclore. Mira, te doy un ejemplo, yo en Quibdó hace unos años traje una botella de biche a la discoteca y la gente me miraba como loco, y el tema de complejo de inferioridad que padece la sociedad chocoana es parte de que la gente te mide por lo que tomas o lo que tienes, el que toma wiski es el más, el que toma guaro. Pero el que toma biche, está llevado del putas, pues... no tiene cómo comprar y compra un biche... la gente no entiende eso y mira, todo el mundo por fuera de la sociedad chocoana, fuera de la frontera todo el mundo valora eso, nuestras costumbres.

Yo una vez recuerdo a un griego en una fiesta aquí en Cali, se acabó la botella de biche y puse mi botella que costó 300 euros. Entonces yo digo, yo en Quibdó compro una botella de viche de 8 mil pesos y mal empacado. ¿Por qué? Porque la gente no lo entiende, no entiende que eso es la tradición y que hace parte de ellos, para la gente eso es denigrante, es burlesco y muchas de las cosas de la cultura para le gente es penoso, entonces eso va a seguir sucediendo si no se educa a la gente, si no se educa a la gente con respecto a los temas de cultura, entonces es urgente. (Alexis Play, 2019, comunicación personal)

Por otra parte, el grupo Kaoba apunto:

Yo tuve un concierto en Dubái, y me dijeron negro vamos a tocar la vamo' a tumbar<sup>81</sup> y yo dije ¿en serio acá? Sí, vamos listo, apenas inicié a cantar: “esta casa que yo hice con tanto trabajo”, se levanta un paisa y dice: ¡que viva el Chocó hijueputa! Y yo me ericé y la letra se me olvidó porque me ericé y dije que viva el Chocó y tal y seguí cantando.

Pero mire como allá un paisa sí se interesa y los árabes bailando chirimía y como la música de nosotros es un poco similar, ellos bailaban. Entonces uno empieza a sentir eso.

Acá la vamo' a tumbar no se escucha, pero ponen la de Marc Anthony y ahí sí.

Esta coyuntura, como se expuso en el tercer capítulo, se halla cruzada por las nuevas difusiones musicales que se transmiten en los distintos medios como las emisoras, los radios, las redes sociales, entre otros; los cuales desplazan las músicas tradicionales a un segundo plano. De manera similar, estas circunstancias son evocadas por las industrias musicales, quienes apuestan por los géneros que más ganancias y éxitos les pueden dar y por los artistas que encabezan los *ratings* en las diferentes *mass media*. En ese sentido, si la misma comunidad, con sus acciones diarias, refuerza estas nuevas tendencias, estaría contribuyendo al desarrollo de las tensiones y transformaciones mencionadas. Por tal motivo, debe haber un ejercicio consciente en el fortalecimiento de las esferas de transmisión de conocimiento, para que se puedan equilibrar los saberes que reciben los niños y los jóvenes, a nivel interno y externo del territorio.

Esta contienda debe estar dirigida al seguimiento de los planteles, donde se construyen las representaciones de lo tradicional, o los entornos donde los jóvenes y niños extraen sus saberes para que surja una conciliación de saberes, y que lo tradicional y lo moderno puedan converger en un mismo espacio. Lo anterior, puesto que al privilegiar un solo conocimiento se

---

<sup>81</sup> Canción del grupo saboreo.

estaría contribuyendo a la consolidación de aquel saber dominante, esto es, “el occidental”, que restringe, discrimina y estigmatiza a las comunidades.

Al realizar una introspección, la autora de este estudio, como integrante de esta comunidad, consideró importante no favorecer un conocimiento y que este saber esté por encima de los aprendizajes tradicionales. Esto último, puesto que ella misma ha sentido durante algunas etapas de su vida la vergüenza de pertenecer a su territorio, sobre todo por el hecho de haber nacido negra y por las situaciones tan desfavorables que ha tenido que pasar por tener este color de piel. Sin embargo, esta eventualidad también se debe a que, desde pequeña, no tuvo esa instrucción sobre su historia, sus antepasados, por lo que contempló la idea de tener presente de dónde viene, siendo esto un asunto transcendental en la edificación de una identidad.

Muchos niños y jóvenes, al no tener esta cátedra, esta orientación de su camino, pueden sentirse desorientados, principalmente en la etapa de la adolescencia, donde están en la búsqueda de su identidad y con las ansias de ser reconocidos y aceptados. Esta problemática que mencionó Alexis Play, sobre el desconocimiento y la falta de autoestima que padece la gente, puede enfatizar más el interés por las raíces. Como expuso la autora, según su experiencia, existe una urgencia por restablecer los entornos de conocimiento.

Desde esta perspectiva, los saberes no se desarrollan de forma aislada, es necesario reconocer e identificar que como sujetos, las ideas y pensamientos están condicionados por el entorno en el que se encuentra una persona, por las influencias externas, las épocas y los nuevos conocimientos que se están reproduciendo en la actualidad. “Situarnos desde una visión crítica, implica reconocer que el conocimiento no es a-histórico, sino un entramado de significaciones simbólicas” (Rodríguez, 2015, p. 29)

Para concatenar lo expresado anteriormente, esta investigación posibilitó a la autora, en primera medida, ahondar en su postura como mujer chocona e investigadora, aprendiendo que su rol como psicóloga se encuentra fundamentado en la ética, vista esta como una práctica y un modo de vida, donde el psicólogo social, tomando las palabras de su profesora Angélica, debe estar orientado a hacer visibles las existencias humanas y desvelar los juegos de poder que se encuentran encarnados en las prácticas de los individuos que conllevan a la exclusión de los sujetos. En segunda medida, a nivel cultural y disciplinar, el impacto se sintetiza en poder dar cuenta del valor y dinamismo que existe en las prácticas culturales, pues en tal caso, no es posible tomar como evidente el modo en que se habla de la tradición, dado que los conceptos no abarcan un solo sentido, y este no ha sido el mismo en todas las épocas y contextos. En suma, lanzarse dentro de este fenómeno y no tener presente estas apreciaciones es dejar a un lado la problemática que esto representa para las comunidades.

Este viaje, lejos de terminar, es un ir y venir, una oportunidad para que nuevos intereses sobre esta problemática se bosquejen a fondo. Si a alguien le sirven estos pasos, se espera que su propio descubrimiento lo encamine a buscar nuevas miradas, explorando la riqueza que lleva consigo esta cultura y sus comunidades. En efecto, aún queda mucho por descubrir y construir en estas tierras color caoba, lo que permitirá fortalecer no solo el interés por esta cultura, sino la visión de las mismas comunidades.

## Pervivencia cultural: hitos significativos<sup>82</sup>



**Imagen 27.** Fundación Muntu Bantú. Quibdó, Chocó (2019)



**Imagen 28.** Reunión con el artista tradicional Nicoyembe, Bogotá, D.C. (2020)

<sup>82</sup> Este apartado, que corresponde a las recomendaciones, se denominó pervivencia cultural, puesto que el término se refiere a continuar viviendo y resistiendo a pesar de los problemas y las eventualidades. Es un hecho que considera relevante para la comunidad, quienes día a día se encuentran batallando por un mejor porvenir. Por ende, estos hitos que serán mencionados han marcado un antes y un después para estas colectividades, quienes deben hacerle frente a dichos fenómenos para preservar sus tradiciones ancestrales.

La elaboración de este último punto se consideró pertinente para situar los hitos que, por circunstancias del COVID-19, no pudieron escudriñarse ni realizar el seguimiento adecuado, por lo que merecen una mayor profundización y estudio. El primero gira en torno a la confusión que existe no solo entre la comunidad y los artistas musicales, sino con los jueces del Festival de Música del Pacífico “Petronio Álvarez”, sobre qué es lo que hace tradicional a la música y si son los instrumentos o el formato típico<sup>83</sup>. Como se expuso a lo largo del documento, la tradición abarca un cúmulo de aspectos y procesos que deben ser comprendidos de manera dinámica y ecológica; sin embargo, al existir esta dicotomía, que atañe en la actualidad a las comunidades y a sus repertorios culturales, debe haber un seguimiento en esta instancia, el cual posibilite mayor flexibilidad para los artistas, quienes no solo tienen un encargo con la comunidad, sino que también contienen sus propios deseos y aspiraciones para con su vida.

El segundo y último, gira en torno a las esferas de transmisión de conocimiento cultural, como es la festividad de San Pacho y los ambientes educativos. Estos fueron ejes que los entrevistados manifestaron de manera negativa, pues en dichos escenarios, no se está llevando un

---

<sup>83</sup> En estos días tuvimos una discusión sobre la tradición de la chirimía ¿verdad?, y que instrumentos conforman una chirimía tradicional y es una discusión que todavía no está bien definida entre nosotros porque si bien si tu metes saxofón sigue siendo chirimía si tú le metes tuba sigue siendo chirimía, si le metes violín sigue siendo chirimía porque la chirimía y la tradición de la chirimía lo hace es la manera como nosotros interpretamos esos instrumentos. Está esa discusión de que si es un género o es un formato. Estamos de acuerdo la mayoría, de que es un formato, porque dicen que género es lo que le da origen a algo y la chirimía es una música de covers, es un formato que tú por ejemplo escuchas la gota fría, si tú la tocas con una tambora, un clarinete es la gota fría pero es una chirimía. (Rancho Aparte, 2019, comunicación personal)

correcto modo con respecto a la transferencia de saberes en relación con la práctica tradicional. El primero se refiere a la manera en que se están transmitiendo sonidos modernos, dejando a un lado los aires típicos tradicionales, provocando con esto una confusión al creer que los niños que se están iniciando en este trayecto musical no saben cuáles son los saberes que deben seguir. El segundo se encuentra vinculado a la forma en que los maestros están llevando las riendas en la etnoeducación, pues estos no cuentan con la correcta formación, recursos, ayudas, y no saben cómo conciliar el saber local con el global.

Este hecho debe ser examinado con detalle, especialmente con los maestros de los entornos educativos y los representantes que organizan la festividad de San Pacho. Lo anterior, para poder contener de alguna manera estas falencias que están provocando malestar en la población adulta y en los jóvenes, quienes se encuentran desinformados en un tema competente como es el de la tradicionalidad. Es por ello por lo que la propuesta planteada puede servir no solo para los entornos escolares y educativos, sino también para estos espacios de conservación y disfrute musical como son las festividades.

Finalmente, se debe hacer énfasis en que no es posible hablar de una pérdida cultural, sino de una transformación de esta. Una forma de entender estos cambios internos en la comunidad es por medio de la diferencia, la cual está relacionada con el antes y el ahora. Un ahora que se concibe como negativa para las posibilidades futuras que tienen los jóvenes y los músicos contemporáneos, quienes adoptan estas nuevas realidades, puesto que el mismo contexto se los exige y se los permite. Pero esta circunstancia que se representa en las tensiones y conflictos entre jóvenes y adultos no es lo que “debilita” o “desvirtúa” la identidad cultural, como se indicó, existe un trasfondo que se requiere analizar, como es el hecho de las transformaciones en las dinámicas familiares, colectivas y educativas. Estas se encuentran

atravesadas por más eventos que se trataron de evidenciar en la presente investigación y que exige una construcción de alternativas y estrategias las cuales puedan equilibrar y contener estos cambios en los entornos señalados.

Esta reflexión condujo a cuestionar si, en efecto, los miembros de la comunidad están tomando las decisiones teniendo como base el pasado y olvidándose del presente, debido a que se pueden encontrar anclados a esa parte de la historia, que en muchos casos hace que las personas sean víctimas y no puedan ver y hacerse cargo de sus responsabilidades no solo con el territorio, sino con los niños y los jóvenes. Es realmente importante conversar con el presente y contarles a las generaciones venideras la historia que les corresponde, fomentando así el respeto hacia el pueblo, evidenciando todas las fortalezas y destrezas con las que se cuenta y sin necesidad de buscar un culpable.

Así pues, la comunidad es afortunada al contar con estas nuevas generaciones, que no solo han representado al pueblo en espacios distintos al local, sino que estas, de alguna manera, mantienen ese arraigo a la tradición y al territorio. En ese sentido, este contexto representa un escenario positivo para poder sembrar y edificar en colectividad estas emergencias, para que así la población sea más consciente de sus problemáticas actuales.

## Referencias

- Varela, J. (Intérprete). (1983). Atrato Viajero [Canción]. De *Directo desde New York!*
- Camacho, H. (Intérprete). (1992). Homenaje a San Pacho [Canción]. De *Hansel Camacho*.
- Valdés, R. (Intérprete). (1993). Apuesta por mí [Canción]. De *Apuesta por mí*.
- Orquesta Guayacán . (1996). Nostalgia africana [Canción]. De *La otra cara*.
- ChocQuibTown (Intérprete). (2010). De donde venyo yo [Canción]. De *Oro*.
- ChocQuibTown (Intérprete). (2015). Salsa & Choke [Canción]. De *El mismo*.
- Rancho Aparte . (2016). Devuélveme a mi campo [Canción]. De *Rancho Aparte*.
- ChocQuibTown, & Play, A. (Intérpretes). (2018). Somos los prietos [Canción]. De *Sin miedo*.
- Redimi2 (Intérprete). (2019). La resistencia [Canción]. De *La resistencia PR*.
- Agencia Colprensa. (2013). *Guayacán, 25 años de historia en la salsa caleña y colombiana*.  
 Obtenido de <https://www.lapatria.com/variedades/guayacan-25-anos-de-historia-en-la-salsa-calena-y-colombiana-34803>
- Alcaldía de Quibdó. (2020). *Información del municipio*. Obtenido de <http://www.quibdo-choco.gov.co/MiMunicipio/Paginas/Informacion-del-Municipio.aspx>
- Alcaldía Mayor de Bogotá. (7 de 08 de 1997). *Secretaría de cultura, recreación y deporte*.  
 Obtenido de Secretaría de cultura, recreación y deporte:  
<https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/es/ley-397-de-1997-ley-general-de-cultura#:~:text=%E2%80%9CPor%20la%20cual%20se%20desarrollan,y%20se%20trasladan%20algunas%20dependencias%E2%80%9D>.
- Alegre, J. (2019). *‘Colombia no se puede definir por un solo color’: Alexis Play*. Obtenido de El Tiempo: <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/entrevista-con-alexis-play-cantante-de-la-nueva-generacion-de-artistas-del-choco-311902>

- Aparte, R. (11 de 09 de 2019). Musica tradicional. (N. V. Lozano, Entrevistador)
- Aparte, R. (17 de Diciembre de 2019). Tradición musical. (N. V. Lozano, Entrevistador)
- Arango, A. (2008). Espacios de educación musical en Quibdó. *Revista Colombiana de Antropología*, 44(1), 157-189.
- Arango, A. (2010). Los sonidos invisibles, música, adoctrinamiento y resistencia en el Chocó. En A. Arango, M. Birenbaum, Ó. Hernández, M. Londoño, C. Miñana, P. Muñoz, y otros, *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano* (págs. 103-109). Pontificia Universidad Javeriana.
- Arango, A. (2017). Nuevas miradas, nuevas sonadas. Propuesta diferencial en las pedagogías de iniciación musical, prácticas corales y orquesta sinfónica en las comunidades afrodescendientes del Chocó. *Encuentros*, 15(3), 125-141.
- Arango, C. (2020). *ChocQuibTown se hace escuchar desde la house*. Obtenido de El Colombiano: <https://www.elcolombiano.com/cultura/musica/chocquibtown-se-hace-escuchar-desde-la-house-OH13279117>
- Arévalo, J. (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. *Revista de estudios extremeños*, 60(3), 925-956.
- Arias, M. (2004). Reflexiones sobre la tradición desde Gadamer. *RGO, Revista de filosofía*, (15). Asociación Colombiana de Facultades de Ciencias [ACOFACIEN]. (s.f.). *Historia de la salsa en Cali*. Obtenido de [http://www.acofacien.org/images/files/BIBLIOTECA/Documentos\\_institucionales/2b2195\\_historia-de-la-salsa-en-cali.pdf](http://www.acofacien.org/images/files/BIBLIOTECA/Documentos_institucionales/2b2195_historia-de-la-salsa-en-cali.pdf)
- Barriga, M. (2004). La historia del tambor africano y su legado en el mundo. *El Artista: Revista de Investigaciones en Música y Artes Plásticas*, (1), 30-48.

- Barriga, M. (2017). El Blanqueamiento de los tambores y la música africana en latinoamérica. *Estudios Latinoamericanos*, (8-9), 47-60.
- Becerra-Schmidt, G. (1998). Rol de la musicología en la globalización de la cultura. *Revista Musical Chilena*, 52(190), 36-54.
- Benhamu, T. (2016). *Factores influyentes en las preferencias musicales de los alumnos de educación primaria (Trabajo de grado)*. España: Universidad de Sevilla.
- Bernal, I. (2015). *Un cura español, el maestro de los creadores del grupo Niche*. Obtenido de Las 2 Orillas: <https://www.las2orillas.co/el-cura-le-enseno-musica-jairo-varela-alexis-lozano/>
- Blanco, D. (2013). El folclor y el patrimonio frente a la hibridación y la globalización en la música colombiana. Tensiones tradicionalistas vs. modernizadoras: políticas culturales, poder e identidad. *Boletín de Antropología*, 28(45), 180-211.
- Bracho, J. (2009). Narrativa e identidad: el mestizaje y su representación historiográfica. *Latinoamérica. Revista de estudios Latinoamericanos*, 55-86.
- Bruner, J. (1988). *Realidad Mental y Mundos posibles*. Barcelona: Gedisa.
- Bruner, J. (1990). *Actos de significado más allá de la revolución cognitiva*. Editorial Alianza.
- Cali Creativa. (2019). *Pillá los cinco artistas nominados a la primera versión del premio Museo La Tertulia*. Obtenido de <https://calicreativa.com/artistas-nominados-premio-museo-la-tertulial/>
- Camacho, H. (8 de 02 de 2020). Musica Tradicional. (N. V. Lozano, Entrevistador)
- Camino sonoro. (2018). *ABOZAO: Música del Pacífico Norte Colombiano*. Obtenido de <https://www.caminosonoro.com/abozao-musica-colombia/>

- Carvalho, J. (2002). *Las tradiciones musicales afroamericanas: de bienes comunitarios a fetiches transnacionales*. Universidade de Brasília.
- Castaño, J. (2019). *ChocQuibTown, un grupo que representa el sabor de nuestra tierra*.  
Obtenido de <https://www.lamega.com.co/eventos/megaland/chocquibtown-un-grupo-que-representa-el-sabor-de-nuestra-tierra>
- Centella, A. (2011). *Concepto de patrimonialización*. Obtenido de <http://antoniocentella.blogspot.com/2011/11/concepto-de-patrimonializacion.html#:~:text=La%20patrimonializaci%C3%B3n%2C%20consiste%20en%20lograr,proceso%2C%20se%20consigue%20proteger%20y>
- Chirimía. (s.f.). *Chirimía*. Obtenido de <https://lachirimiaenlacasa.weebly.com/historia.html>
- Cole, M. (1999). *Psicología cultural: una disciplina del pasado y del futuro*. Morata.
- Collazos, J. (2014). *San Pacho busca fortalecerse*. Obtenido de El Espectador:  
<https://www.elespectador.com/entretenimiento/musica/san-pacho-busca-fortalecerse/>
- Congreso de la República de Colombia. (1993). Ley 70 del 27 de agosto de 1993. [Por la cual se desarrolla el artículo transitorio 55 de la Constitución Política]. Bogotá, D.C., Colombia.
- Congreso de la República de Colombia. (2006). Ley 1090 del 6 del septiembre de 2006. Diario Oficial No. 46.383. [Por la cual se reglamenta el ejercicio de la profesión de Psicología, se dicta el Código Deontológico y Bioético y otras disposiciones]. Bogotá, D.C., Colombia.
- Corantioquia. (2008). *Foro departamental metodologías de la investigación en poblaciones afrocolombianas e indígenas*. Corantioquia.
- Darias de las Heras, V. (2018). *La música y los medios de comunicación*. Dykinson.

- Díaz, L., García, U., Martínez, M., & Varela, M. (2013). La entrevista, recurso flexible y dinámico. *Investigación en Educación Médica*, 2(7), 162-167.
- Douzet, M. (2007). La tradición en la hermenéutica de Hans Georg Gadamer. *Cultura - Hombre - Sociedad CUHSO*, 13(1), 73-88.
- Eisemann, F. (2012). Los imaginarios sociales como herramienta. *Imagonautas*, 2(2), 77-96.
- Eizagirre, M., & Zabala, N. (s.f.). *Investigación-acción participativa (IAP)*. Obtenido de Diccionario de acción humanitaria y cooperación al desarrollo:  
<https://www.dicc.hegoa.ehu.eus/listar/mostrar/132#:~:text=La%20finalidad%20de%20la%20IAP,va%20explicit%C3%A1ndose%2C%20creciendo%20y%20estructur%C3%A1ndose>
- El Espectador. (2012). *Alexis Lozano, de Guayacán, se ofrece para dirigir el Grupo Niche*. Obtenido de <https://www.elespectador.com/entretenimiento/musica/alexis-lozano-de-guayacan-se-ofrece-para-dirigir-el-grupo-niche/>
- El País. (2017). *Richie Valdés tiene 'mil motivos' para poner a bailar a los caleños*. Obtenido de <https://www.elpais.com.co/entretenimiento/musica/richie-valdes-tiene-mil-motivos-para-poner-a-bailar-a-los-calenos.html>
- El Tiempo. (2019). *'Colombia no se puede definir por un solo color': Alexis Play*. Obtenido de Programa Acua: <https://programaacua.org/colombia-no-se-puede-definir-por-un-solo-color-alexis-play/>
- Escuela Nacional de Geografía [ESGEO]. (2011). *Chocó*. Obtenido de <https://www.sogeocol.edu.co/choco.htm>
- Freire, P. (2000). *La educación como práctica de la libertad*. Siglo XXI de España.

- Friedemann, N. (1997). Diego Luis Córdoba. La voz de un pueblo sin voz. *América Negra*, (13), 151-157.
- Frieri, P. (1996). *Pedagogía del oprimido*.
- Gadamer, H. G. (1996). *Estética y Hermenéutica* (1964) [trad. de José Francisco Zúñiga García]. *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, (12), 5-12.
- Garces, J. M. (01 de 06 de 2017). *Las 2 orillas*. Obtenido de Las 2 orillas: <https://www.las2orillas.co/poder-la-musica-del-pacifico-legitimador-lucha-resistencia-siglo-xxi/>
- García, A. (2008). La influencia de la cultura y las identidades en las relaciones interculturales. *Kairos: Revista de temas sociales*, (22), 1-16.
- García, F. (2017). La etnoeducación como elemento fundamental en las comunidades afrocolombianas. *Diálogos sobre educación. Temas actuales en investigación educativa*, 8(15), 1-21.
- García, J. (2006). Identidad y alteridad en Bajtín. *Acta poética*, 27(1), 45-61.
- García, N. (1990). *Culturas híbridas. estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grupo Editorial México.
- García, N. (2003). Noticias recientes sobre la hibridación. *Revista Transcultural de Música*, (7).
- García, V. (2013). *Proceso de patrimonialización de la sociedad de instrucción primaria de Santiago: análisis de caso (Trabajo de grado)*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Gaviria Trujillo, C., Villegas Ramirez, F., Ocampo, J. A., Amin, G. N., & Pachón de Villamizar, M. (27 de 08 de 1993). *Sistema unico de informacion Normativa*. Obtenido de Sistema unico de informacion Normativa: <http://www.suin-juriscal.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Leyes/1620332>

- Gobierno Nacional. (7 de 08 de 1997). *Función pública*. Obtenido de Función pública:  
<https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=337>
- Gómez, L. M. (04 de 05 de 2017). *El nuevo día*. Obtenido de El nuevo día:  
<http://www.elnuevodia.com.co/nuevodia/especiales/jovenes/316711-la-importancia-de-la-musica-en-la-adolescencia-y-juventud>
- Guerra, G. (2020). *La chirimía del Chocó viene a alegrarnos*. Obtenido de El Universal:  
<https://www.eluniversal.com.co/suplementos/facetas/la-chirimia-del-choco-viene-a-alegrarnos-BE2767157>
- Guitart, M. (2011). Una interpretación de la psicología cultural: Aplicaciones prácticas y principios teóricos. *Suma Psicológica*, 18(2), 65-88.
- Guzmán, G. (2019). *Investigación Acción Participativa (IAP): ¿qué es y cómo funciona?*  
Obtenido de Psicología y Mente: <https://psicologiaymente.com/social/investigacion-accion-participativa>
- Harré, R., Carlo, N. D., & Clarke, D. (1989). *Motivos y mecanismos introducción a la psicología de la acción*. Paidós.
- Hellebrandová, K. (2014). Escapando a los estereotipos (sexuales) racializados: el caso de las personas afrodescendientes de clase media en Bogotá. *Revista de Estudios Sociales*, (49), 87-100.
- Hernández, G. (2005). La comprensión y la composición del discurso escrito desde el paradigma histórico-cultural. *Perfiles educativos*, 27(107), 85-117.
- Hernández, J. (2010). *La chocoanidad en el siglo XX. Representaciones sobre el chocó en el proceso de departamentalización (1913-1944) y en los movimientos cívicos de 1954 y 1987 (Trabajo de grado)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

- Hutt, H. (2012). Las redes sociales. Una nueva herramienta de difusión. *Reflexiones*, 91(2), 121-128.
- Isaacs, J. (2005 [1876]). *María. Obra Completa* (Edición crítica de María Teresa Cristina ed., Vol. 1). Universidad Externado de Colombia/Universidad del Valle.
- Jaramillo, J. (2017). *Entre lo individual y lo colectivo. Cuestiones afrocolombianas*. Universidad Santo Tomás.
- Kaoba, G. (15 de 12 de 2019). Musica tradicional. (N. V. Lozano, Entrevistador)
- Kaoba, G. (15 de Diciembre de 2019). Tradición Musical. (N. V. Lozano, Entrevistador)
- KienyKe. (2019). *Alexis Play, música que transforma estereotipos*. Obtenido de <https://www.kienyke.com/historias/alexis-play-musica-que-transforma-estereotipos>
- Larraín, A., & Madrid, P. (2016). Versiones de lo afro en Antioquia: una aproximación a las estéticas musicales de Girardota. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 13(1), 265-280.
- Londoño, M., & Tobón, A. (2010). De las musicas populares chocoanas: aproximación a las canciones afrocolombianas de los hermanos Castro Torrijos. En A. M. Arango, M. Birenbaum, Ó. Hernández, M. Londoño, C. Miñana, P. Muñoz, y otros, *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico colombiano* (págs. 63-103). Pontificia Universidad Javeriana.
- López, I. (2011). *La música en los medios de comunicación*. Obtenido de Iris López: <https://irislopez.wordpress.com/2011/05/09/musica-mediosdecomunicacion/>
- López, I. (07 de julio de 2016). Tradición e innovación en la canción de folklore en Argentina. La producción de Gustavo “Cuchi” Leguizamón. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, , 1-18.

- Lozano, A. (1992). Qubdó en llamas. En O. Palacios, *Cantos, poemas sainetes y rondas escolares* (pág. 251). Promotora Editorial de Autores Chocoanos.
- Ludwig, R. (2000). Desde el contacto hacia el conflicto lingüístico: el purismo en el español. Concepto, desarrollo histórico y significación actual. *Boletín de Filología*, 38(1), 167-196.
- Magnabosco, M. (2014). El Construccinismo Social como abordaje teórico para la comprensión del abuso sexual. *Revista de Psicología (PUCP)*, 32(2), 219-242.
- Mankeliunas, M. (1964). El problema de la motivacion en la psicologia contemporanea. *Revista colombiana de Psicologia*, 3-10.
- Marlen, E., & Néstor, Z. (s.f.). *Diccionario de Acción Humanitaria*. Obtenido de Diccionario de Acción Humanitaria:  
<http://www.dicc.hegoa.ehu.es/listar/mostrar/132#:~:text=M%C3%A9todo%20de%20investigaci%C3%B3n%20y%20aprendizaje,transformadora%20y%20el%20cambio%20social>.
- Márquez, K. (2013). *El Impacto de Internet en la Industria Musical*. Obtenido de Industria Musical: <https://industriamusical.es/el-impacto-de-internet-en-la-industria-musical/>
- Martínez, A. (2018). *La cara amable de Colombia*. Obtenido de Toda Colombia:  
<https://www.todacolombia.com/nosotros.html>
- Martinez, G. G. (2019). *Psicologia y mente*. Obtenido de Psicología y mente:  
<https://psicologiaymente.com/social/investigacion-accion-participativa>
- Máster Music Management. (2018). *¿Cómo comunicamos en la industria musical?* Obtenido de <http://mastermusicmanagement.com/blog/36-como-comunicamos-en-la-industria-musical>

- Medrano, N. (1992). Gozos a San Francisco de Asís. En O. Palacios, *Cantos, poemas, sainetes y rondas escolares* (pág. 251). Promotora Editorial de Autores Chocoanos.
- Mella, O. (2000). *Grupos Focales, tecnica de investigación cualitativa*. Santiago de Chile: CIDE.
- Meneses, Y. (2017). *San Pacho y San Pachito se tienen que acabar*. Obtenido de Revista Vive Afro: <https://www.revistaviveafro.com/index.php/menu/ediciones/san-pacho-y-san-pachito-se-tienen-que-acabar>
- Meneses, Y. (2019). *¿San Pacho Bendito! ¿Y los músicos?* Obtenido de Revista Vive Afro: <https://www.revistaviveafro.com/actualidad/san-pacho-bendito-y-los-musicos>
- Ministerio de Cultura. (2011). Resolución 1895 del 20 de septiembre de 2011. [Por la cual se incluye la manifestación Fiestas de San Francisco de Asís. o San Pacho. en Quibdó (Chocó) en la Lista representativa de patrimonio cultural inmaterial del ámbito nacional y ...]. Bogotá, D.C., Colombia.
- Ministerio de Relaciones Exteriores. (2018). *Jóvenes músicos de Batuta y Fundación Rancho Aparte de Quibdó viajarán a Salvador de Bahía, centro cultural de Brasil*. Obtenido de <https://www.cancilleria.gov.co/en/newsroom/news/jovenes-musicos-batuta-fundacion-rancho-aparte-quistado-viajaran-salvador-bahia-centro>
- Moebus, A. (2008). Hibridismo cultural: ¿clave analítica para la comprensión de la modernización latinoamericana? La perspectiva de Néstor García Canclini. *Sociológica (México)*, 23(67), 33-49.
- Mogollón, G. (2002). *Chocó maldijo a los asesinos*. Obtenido de El Tiempo: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1337943>
- Molano, A. (s.f.). *Rancho Aparte*. Obtenido de Rancho Aparte: <http://circularart.org/2017/m/pdf/musica/7917-RANCHOAPARTEResenapdf.pdf>

- Moncada, N. O. (20 de 08 de 2019). *Radionica*. Obtenido de Radionica:  
<https://www.radionica.rocks/entrevistas/quibdo-protesta-musicos>
- Mosquera, S. (2017). *La trata negrera y la esclavización: una perspectiva histórico-psicológica*. Gente Nueva.
- Muñoz, E. (2010). *El musicar de la salsa, el rap y el reggaetón en las identidades de los jóvenes afros del norte del Cauca (Trabajo de grado)*. Manizales: Universidad de Manizales.
- Música. (2021). *Hansel Camacho*. Obtenido de  
<https://musica.dance/artist/209887/hansel+camacho>
- Navarro, G. (s.f.). *¡Saltá con lo nuevo de Alexis Play!* Obtenido de <https://calicreativa.com/salte-lo-nuevo-de-alexis-play/>
- Nicoyembe. (29 de 02 de 2020). Musica Tradicional. (N. v. Lozano, Entrevistador)
- Nicoyembe. (29 de Febrero de 2020). Tradición Musical. (N. V. Lozano, Entrevistador)
- Orozco, N. (2019). *¿Por qué los músicos de Quibdó no quieren tocar sus instrumentos?*  
Obtenido de <https://www.radionica.rocks/entrevistas/quibdo-protesta-musicos>
- Palacios, E. (2019). *El Petronio, el festival que impulsó la cultura del Pacífico*. Obtenido de Semana Rural: <https://semanarural.com/web/articulo/musica-tradicional-del-pacifico-colombiano-en-el-petronio-alvarez/1043>
- Palacios, O. (2012). *Semblanzas de Quibdó. La alegre villa de Asís*. Instituto de Investigaciones Ambientales del Pacífico.
- Perea, Á. (2019). *La prietud de Alexis Play*. Obtenido de Radionica:  
<https://www.radionica.rocks/musica-colombiana/alexis-play-resena>
- Perea, E. (9 de Marzo de 2020). Tradición musical. (N. v. Lozano, Entrevistador)
- Perea, J. (17 de 02 de 2020). Musica Tradicional. (N. V. Lozano, Entrevistador)

- Perea, J. M. (2017). *El poder de la música del Pacífico: legitimador de lucha y resistencia en el siglo XXI*. Obtenido de Las 2 Orillas: <https://www.las2orillas.co/poder-la-musica-del-pacifico-legitimador-lucha-resistencia-siglo-xxi/>
- Peruchito. (9 de 03 de 2020). Musica tradicional. (N. V. Lozano, Entrevistador)
- Pinterest. (s.f.). *Cascada Sal de Frutas*. Obtenido de <https://i.pinimg.com/originals/8b/68/95/8b68959d1bbd9ba7e655acbe092ab80b.jpg>
- Piñeros, L. (2015). *Se armó el vacile con el nuevo vídeo de Rancho Aparte*. Obtenido de <https://www.radionacional.co/noticia/se-armo-el-vacile-con-el-nuevo-video-de-rancho-aparte>
- Play, A. (11 de 08 de 2019). Musica tradicional. (N. V. Lozano, Entrevistador)
- PLay, A. (20 de 12 de 2019). Musica Tradicional. (N. V. Lozano, Entrevistador)
- Prado, R. (2019). *Impacto de la reinención de la industria musical en las estrategias de comunicación (Trabajo de grado)*. España: Universidad de Valladolid.
- Promoción Musical. (2018). *Música y redes sociales, una relación simbiótica*. Obtenido de <https://promocionmusical.es/musica-y-redes-sociales-relacion-simbio/>
- Pulido, H. (2014). *La interpretación de las músicas del Pacífico Norte colombiano a través del clarinete. Una mirada desde el interior del Festival Petronio Álvarez (Trabajo de grado)*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Radio Nacional de Colombia. (2019). *Una década sin Alfonso Córdoba Mosquera 'El Brujo'*. Obtenido de <https://www.radionacional.co/noticias/alfonso-cordoba-mosquera-una-decada-sin-el-brujo>

RCN. (04 de 11 de 2019). *Noticias Canal RCN*. Obtenido de Noticias Canal RCN:

<https://noticias.canalrcn.com/nacional/restaurantes-podran-reabrir-en-nueve-municipios-de-cundinamarca-359833>

Restrepo, A. (2017). *Fiestas de San Pacho, las raíces de la tradición africana en Quibdó*.

Obtenido de Radio Nacional: <https://www.radionacional.co/noticia/choco/fiestas-de-san-pacho-las-raices-de-la-tradicion-africana-quibdo>

Revista Arcadia . (2017). *El eclecticismo musical de Alexis Play*. Obtenido de

<https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/rapero-chocoano-alexis-play-en-su-disco-lirica-satirica/62567/>

Rodríguez, M. (2019). *Los afrocolombianos y la CEA: imaginarios sociales sobre la otredad (Trabajo de grado)*. Bogotá: Universidad Santo Tomás.

Rodríguez, N. (2015). Descolonización del pensamiento latinoamericano: el arte y la educación transformadora. *Universidad Y Pensamiento*, (4), 28-35.

Rogoff, B. (1997). Los tres planos de la actividad sociocultural: apropiación participativa, participación guiada y aprendizaje. En J. Wertsch, P. d. Río, & A. Álvarez, *La mente sociocultural. Aproximaciones teóricas y aplicadas* (págs. 111-128). Fundación Infancia y Aprendizaje.

Roldán, A. (2012). La reivindicación del prejuicio como precomprensión en la teoría hermenéutica de Gadamer. *Enfoques*, (1), 19-29.

Ruiz, A., & Medina, A. (2014). Modelo didáctico intercultural en el contexto afrocolombiano: la etnoeducación y la cátedra de estudios afrocolombianos. *Indivisa*, (14), 6-29.

Salazar, G. (2014). *Ayudas para la formulación de programas en formación en músicas populares tradicionales*. Ministerio de Cultura.

Salomon, G. (1993). *Cogniciones Distribuidas*. Argentina: AMORRORTU.

Salomón, G. (1993). *Cogniciones distribuidas*. Amorrortu editores.

Salsa Jazzy. (s.f.). *Un breve resumen de la historia de la música salsa de sus raíces hasta lo que fue en la década de los setentas*. Obtenido de <http://www.salsajazzy.com/historia-de-la-salsa/>

Salvo, J. (2015). El origen africano del Kultrún mapuche. *Revista Transcultural de Música*, (19), 1-22.

Sandí, M. A., & Hernandez, M. R. (2010). Interculturalismo y hermenéutica de la tradición como pasado a la actualidad de la tradición. *Cuiculco*, 70-86.

Save the Children Colombia. (2016). *Etnoeducación: un reto por el respeto y reconocimiento de nuestra publicación*. Obtenido de <https://www.savethechildren.org.co/articulo/etnoeducaci%C3%B3n-un-reto-por-el-respeto-y-reconocimiento-de-nuestra-poblaci%C3%B3n#:~:text=En%20Save%20the%20Children%20Colombia,educativos%20propios%2C%20comunitarios%20e%20interculturales>

Serra-Horguelin, A., & Schoeller-Díaz, D. (2014). *Chocó: entre la extracion y el olvido (Trabajo de grado)*. Fundacion Universitaria Claretiana.

Siciliani, J. (2014). Contar según Jerome Bruner. *Itinerarios de creencia de jóvenes*, XXVIII, 31-59.

Sierra, D. (2016). El Muntu: la diáspora del pensamiento filosófico africano en Changó, el gran putas de Manuel Zapata Olivella. *La Palabra*, (29), 23-44.

Significados.com. (2020). *Intersubjetividad*. Obtenido de <https://www.significados.com/intersubjetividad/>

- Somos Pacífico. (2017). *Somos Pacífico – ChocQuibTown: la verdadera historia de su éxito musical*. Obtenido de <https://sospacifico.com.co/somos-pacifico-chocquibtown/>
- Soto, N., & Carreño, A. (2017). *Consumo de medios en Bogotá: acercamiento a las tendencias y cambios del mercado de radio (Trabajo de grado)*. Bogotá: Fundación Universitaria de la Cámara de Comercio.
- Taguena, J. (2012). Técnicas de investigación social. La entrevista abierta y semidirectiva. *Revista de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades, Nueva Época, 1(1)*, 58-94.
- Teatro Colón. (2020). “¡Vaya que sí!”: *Richie Váldez, el baluarte de la salsa*. Obtenido de <https://teatrocolon.gov.co/vaya-que-si-richie-valdes-el-baluarte-de-la-salsa>
- Tobón, A. (2010). Pacífico Norte. Romances religiosos: de la España medieval a los rituales negros del Atrato. En A. Arango, M. Birenbaum, Ó. Hernández, M. Londoño, C. Miñana, P. Muñoz, y otros, *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano* (págs. 33-63). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Tobón, A. (2012). *Relatos cantados de la vida y de la muerte : apropiación y transformación del romance en la cultura de la cuenca del río Atrato, Colombia (Tesis doctoral)*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide.
- Tobón, A., & Londoño, M. (2001). Barujo y La Pelotera: encuentro de culturas en la obra musical y poética de tres músicos chocoanos. *Revista de Música Latinoamericana*, 22(2), 214-239.
- Tobón, A., Londoño, M., & Zapata, J. (2006). *Entre sones y abzaos: aproximación etnomusicológica a la obra de tres músicos de la tradición popular chocona*. Universidad de Antioquia.

- Trujillo, M. (2011). Identidades musicales híbridas en tres puertos afrocaribeños. *Desacatos*, (42), 247-257.
- Ulloa, A. (2009). *La salsa en discusión: música popular e historia cultural*. Universidad del Valle.
- Universidad de Valencia. (23 de 04 de 2016). *Uv, Master universitario en psicología general sanitaria*. Obtenido de Uv, Master universitario en psicología general sanitaria: <https://www.uv.es/master-psicologia-general-sanitaria-pgs/es/blog-1285957292035/GasetaRecerca.html?id=1285969119289>
- Valderrama, C. (2008). Construyendo identidad étnica afro-urbana: etnografía de las dinámicas organizativas en los procesos de construcción de identidad étnica afrocolombiana. *Prospectiva. Revista de Trabajo Social e Intervención Social*, (13), 1-27.
- Valencia, L. (2009). *Músicas tradicionales del Pacífico Norte colombiano. Al son que me toquen canto y bailo*. Ministerio de Cultura.
- Valencia, L. (2010). *Repertorio musical tradicional del Chocó*. ASINH.
- Valverde, U. (2015). 'Guayacán está parada, en busca de la reflexión'. Obtenido de El Tiempo: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-15487335>
- Valverde, U. (2020). *Richie Valdés*. Obtenido de América Salsa: [http://www.americasalsa.com/biografias/richie\\_valdes.html](http://www.americasalsa.com/biografias/richie_valdes.html)
- Vega, L. M. (2017). *La importancia de la música en la adolescencia y juventud*. Obtenido de El Nuevo Día: [http://www.elnuevodia.com.co/nuevodia/node/316711?fb\\_comment\\_id=1809219832527305\\_1857594537689834](http://www.elnuevodia.com.co/nuevodia/node/316711?fb_comment_id=1809219832527305_1857594537689834)

- Velásquez, M. (2012). Construcción de lo femenino y lo masculino en los espacios de educación de Quibdó y Tadó. *Sociedad y Economía*, 23, 169-182.
- Velásquez, S. (2013). *La chirimía dedicó notas a los desplazados en el Petronio*. Obtenido de [https://www.cali.gov.co/cultura/publicaciones/53796/la\\_chirima\\_dedic\\_notas\\_a\\_los\\_desplazados\\_en\\_el\\_petronio/](https://www.cali.gov.co/cultura/publicaciones/53796/la_chirima_dedic_notas_a_los_desplazados_en_el_petronio/)
- Villa, W., Villamizar, C., Palacios, O., Valencia, V., & Ramírez, J. (2011). *Plan especial de salvaguardia de las fiestas de San Francisco de Asís de San Pacho en Quibdó (Trabajo de grado)*. Quibdó: Fundación Fiestas Franciscanas de Quibdó.
- Villareal, R. (2014). *Jairo Varela*. Obtenido de <https://www.clubensayos.com/Biograf%C3%ADas/Jairo-Varela/2166138.html>
- Vygotsky, L. (1978). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Crítica. Grupo Editorial Grijalbo.
- Wade, P. (1991). El Chocó: una región negra. *Boletín Museo Del Oro*, (29), 121-149.

## Anexos

### Anexo 1. Ejes temáticos en la entrevista conversacional

#### ENCUADRE: APERTURA AL ESCENARIO CONVERSACIONAL

SE AGRADECE LA DISPOSICIÓN Y EL TIEMPO PARA ESTE ESPACIO. ES PERTINENTE ACLARAR QUE TODO LO QUE SE CONVERSE VA A SER MANEJADO EN COMPLETA CONFIDENCIALIDAD Y QUE PODRÁ MANIFESTAR CUALQUIER DUDA O INCOMODIDAD QUE TENGA DURANTE LA CONVERSACIÓN. LA PROPUESTA ES DIALOGAR ALREDEDOR DE SU EXPERIENCIA COMO MÚSICO, TENIENDO EN CUENTA SU TRAYECTO, LOS PROCESOS QUE HA ENFRENTADO EN ESTA PROFESIÓN Y LOS ASPECTOS POSITIVOS Y NEGATIVOS QUE HAY EN SU COTIDIANIDAD.

- Preguntas en torno a la indagación personal del artista
- Trayectoria musical
- Motivos primarios y secundarios
- Procesos de construcción y transmisión de conocimientos (entornos de aprendizaje)
- Funciones y roles dentro de la transmisión de conocimientos
- Incorporación de la práctica tradicional
- Retos y oportunidades
- Aspiraciones a nivel personal y musical
- Posibilidades futuras
- Expectativas frente a su trayectoria musical
- Hitos en la práctica

#### **Cierre: despedida desde una posición solidaria**

Se agradece esta oportunidad que brinda. Gracias por dedicar un espacio para saber sobre usted y su trayectoria como artista. ¿Quisiera comentar o agregar algo la conversación? Es importante saber qué le deja esta charla y si se sintió bien en ella.

Se le desea lo mejor en todos sus proyectos y se le contarán los resultados de la investigación. Gracias.

## Anexo 2. Caracterización de los músicos chocoanos

<b>HANSEL CAMACHO</b>	<b>ALEXIS PLAY</b>	<b>NICOYEMBE</b>	<b>JORGE PEREA (ALIAS PITO)</b>	<b>RANCHO APARTE</b>	<b>EMERSON MURILLO (ALIAS CAPITÁN)</b>	<b>PERUCHITO Y FRANKLIN</b>	<b>KAOBA</b>
<p>Su mayor motivación es la música, pero también se dedica a la composición, la escritura de poemas regionales y al asesoramiento o acompañamiento de jóvenes chocoanos que quieren iniciar su trayecto musical</p>	<p>Su motivo principal es la música, por lo que ha trabajado, a través de los años, como instructor y productor musical en el SENA (Servicio Nacional de Aprendizaje). Actualmente, es un referente para los jóvenes musicales del Chocó</p>	<p>Es compositor, arreglista y folclorista. Ha trabajado en diferentes escuelas de Quibdó como instructor de música marcial y maestro de todas las áreas, incluida Deportes</p>	<p>Es compositor, vocalista y arreglista de Chirimía. Ha trabajado con la Universidad Nacional, Jorge Tadeo y con el grupo teatral de la Biblioteca Nacional, Entrelíneas de lecturas compartidas</p>	<p>Agrupación de música tradicional y moderna. Tienen una fundación dedicada a rescatar niños y jóvenes chocoanos de la violencia, a través de la música. Enseñan sobre sus raíces musicales, la utilización de instrumentos y cómo tocarlos</p>	<p>Músico, instrumentalista y director de grupo. En la actualidad, trabaja en un CADE (Centros de Atención Distrital)</p>	<p>Sabedores culturales sobre la música chocoana, ejercen la profesión del derecho y trabajan de forma independiente</p>	<p>Agrupación musical salsera. Uno de los integrantes trabaja como docente en Quibdó y el otro es padre de familia</p>

### Anexo 3. Matriz de sistematización de categorías

Objetivos	Categoría	Ubicación categoría
Identificar cómo se construyen las nociones de lo tradicional dentro de la música chocona	Construcción de conocimiento (procesos de aprendizaje)	Familia <sup>84</sup>
		Barrio
		Escuelas-colegios <sup>85</sup>
		Fiestas (San Pacho) <sup>86</sup>
		Festivales (Petronio Álvarez)
		Iglesia
Examinar de qué forma circula la idea de lo tradicional dentro de la música chocona	Transmisión de conocimientos (Como se distribuye y sitúa en los distintos entornos)	Familia
		Escuelas-colegios
		Miembros de la comunidad
		Artistas
		Medios de comunicación <sup>87</sup>
Indagar cómo se incorpora el concepto de tradición en la música contemporánea de los cantautores quibdoseños	Internalización y apropiación de conocimientos	Innovación (evolucionar)
		Fusión (ritmos, instrumentos y géneros)
		Motivación intrínseca
		Motivación extrínseca
C. Emergentes		

<sup>84</sup> Transversal (hito relevante).

<sup>85</sup> Transversal (hito relevante).

<sup>86</sup> Varios artistas comentaron esta problemática que no se logró profundizar y que merece nuevas miradas en torno a cómo el San Pacho ha sufrido una serie de cambios, que son negativos, más que positivos, en cuanto a que han suplido los sonidos culturales por nuevos que han desvirtuado lo tradicional; “Ahora cualquier persona supe el sonido cultural, ya monta un conjunto y ya es músico, eso le ha hecho un mal a la música” (Perea, 2019).

<sup>87</sup> Transversal (hito relevante).

### Anexo 3. Relatoría de Viaje

*“Cada libro, cada fragmento que ves aquí, tiene un alma. El alma de la persona que lo escribió y de aquellos que lo leyeron, vivieron y soñaron con él. Cada vez que un libro, un relato, cambia de manos, cada vez que alguien baja sus ojos a las páginas, su espíritu crece y se fortalece”.*

Carlos Luis Zafón



**Imagen 29.** Quibdó, Chocó

Fuente: Mosquera (2019)

Antes de invitarlos a sumergirse conmigo en este viaje y experiencia de vida, mi narración condensa un estilo en primera persona que remite a un relato que es contado desde mis vivencias, conduciéndolos a una narrativa que pueden leer a través de mis ojos. Como investigadora y mujer chocoana, resulta pertinente este modo, dado que puedo profundizar en mis emociones y sentimientos, en mi contacto con los miembros de la comunidad y de los músicos que hicieron posible esta travesía de vida y conocimiento.

Otro hecho fundamental radica en que, al ser yo un constructo imprescindible en la investigación, no puedo contar mi experiencia como un sujeto externo a ella; de ahí mi invitación a que lean esta historia a través de mis pupilas.

Hace 23 años no visitaba mi pueblo natal, Quibdó. Sentía un regocijo por conocer la tierra donde nací y emergió toda mi familia. El territorio que mi madre con tanto entusiasmo me narraba en sus relatos de vida, de aquellas salidas nocturnas que hacía con mi abuelo todos los viernes en su carro, con destino al aeropuerto de Quibdó, el Caraño; y de los niños y las niñas de la cuadra, que vivían en el barrio Pandeyuca. Según contaba mi madre, en esa época, no había luz en la ciudad, se alumbraban con el albor de la luna y las velas que introducían dentro de un tarro de leche Klim con agujeros hechos con un clavo grande.

Conforme con mi madre, eran momentos bellos e inolvidables, pues se cantaban rondas infantiles y alabaos chocoanos, mientras se disfrutaba en compañía de los mayores, quienes tenían un compromiso con los infantes de la cuadra.

Al pisar mi tierra natal, siendo mayor de edad –puesto que me fui de Quibdó a Bogotá cuando tenía ocho meses de nacida–, y ver con mis ojos aquella selva, tierras de mis hermanos, mis padres y familiares, fue revivir las historias que mis hermanos con fervor relataban, al punto que sus ojos brotaran lágrimas de felicidad. Aquel 11 de septiembre de 2019, que se ha quedado gravado en mi mente, es una experiencia que me conmovió, pues ese día pude recordar mis raíces y comprender el significado que lleva consigo la palabra “chocoano”.

Para sentirnos más tranquilas y saber que íbamos a la fija, días previos al viaje, mi madre llamó a mi tío en Quibdó, para que delegara al primo Mario Leonardo, que sabía mucho sobre los grupos musicales del Chocó, que nos ayudaría con los contactos que tenía y agendar una cita con ellos; cosa que pudimos concretar y nos tranquilizó al tener un plan definido. Decidimos

viajar por avión, para llegar más temprano y aprovechar el tiempo con el fin que nos rindiera al máximo en el desarrollo del trabajo de campo; no correr peligro por carretera, las cuales se encuentran habitadas por grupos armados al margen de la ley; y por la comodidad y seguridad que ofrece viajar por este medio. Así, emprendimos esta travesía de reencuentro con nuestras raíces y música.

En el trascurso del viaje, sentía un nudo en mi estómago por el miedo a posibles complicaciones en el vuelo. Usualmente, por los cambios climáticos que se presentan en el territorio chocoano (como lluvias o que la atmosfera esté recargada), los vuelos suelen devolverse, en este caso a Bogotá, y aguardar en la sala de espera hasta que se informe que el estado del tiempo en Quibdó ha mejorado. Por otro lado, se debía a la impaciencia de regresar a mi tierra, el territorio de mis ancestros (abuelos, padres y hermanos). Solo pensar que volvería siendo toda una mujer, hizo que entraran en mi interior muchas sensaciones e interrogantes: “¿será que las personas que quedaron en ayudarnos hablaron realmente con los cantautores y estos aceptaron atendernos?, ¿cómo es la gente?, ¿el municipio ha mejorado o es como lo presentan en las noticias televisivas?”.

Para calmar esta ansiedad, decidí recostarme y dormir un poco hasta nuestra llegada y le dije a mi madre que me despertara apenas estuviéramos aterrizando. Al pasar las horas, ella me despertó con un movimiento suave y me dijo “mira, hija, observa por la ventana”. Para mi sorpresa, vi pequeñas casas camufladas entre los grandes árboles, escondidas dentro de la exuberante selva chocoana, rodeadas por el río Atrato y pequeños riachuelos, donde se apreciaban pequeñas canoas de madera remadas por pescadores que, desde la altura del avión, parecían muñecos, recordándome las historias animadas que veía en la televisión cuando era una

niña, de personitas diminutas que vivían encubiertas entre la naturaleza para pasar desapercibidas de los invasores.

A medida que el avión bajaba para buscar la pista de aterrizaje, se visualizaba Quibdó (la capital de Chocó), escondido a través de la serranía occidental del río Atrato, el lugar con mayor biodiversidad en Colombia; de esa abundancia selvática, emergen sonidos que nos llevan a un lugar musicalmente igual de variado y atractivo que su fauna y flora.

En ese momento, sentí una emoción que me hizo querer aterrizar de inmediato. En ese instante, el capitán indicó que abrocháramos nuestros cinturones y acomodáramos el asiento que estábamos pronto a aterrizar. Enseguida, recordé los escritos de Nina de Friedemann<sup>88</sup> cuando narraba su viaje por esta tierra y, discutiendo con mis adentros, pensaba que tenía que aprovechar esta corta instancia para hacer de este viaje una experiencia de vida. Al descender, mi madre y yo desabrochamos nuestros cinturones y nos encaminamos a la puerta. Lo que experimenté en ese segundo fue un bombardeo dentro de mi corazón, despertando un mundo de impresiones que inundaron mis sentidos.

El aire estaba caliente y húmedo, sentía que mi piel se volvía pegajosa y el viento tenía un olor un poco fuerte en el que se mezclaba el aire de la naturaleza con la comida que venía de las casas. Podía distinguir ese olor, pues me recordaba a las comidas que mi madre prepara a menudo; el olor al arroz clavado, aroma indistinguible por su esencia intensa de la extraordinaria longaniza ahumada y el queso costeño. En ese minuto, estaba absorta en los recuerdos de mi infancia con mis hermanos, cuando mi madre nos cocinaba variedades de platos típicos del Chocó, los cuales heredó de mi abuela, que en paz descanse.

---

<sup>88</sup> *El Chocó magia y selva.*

El sancocho de la mulata paseadora, el arroz clavado con longaniza ahumada, el sancocho de pescado ahumado y las macitas fritas de maíz agrio con queso costeño que preparaba los domingos de desayuno con chocolate caliente, canela y clavo de olor. La sopa de fideos con queso costeño y papa, que me gusta mucho, la sopa de pescado de mar con leche de coco, acompañado con arroz y ensalada. Platos salados condimentados con las famosas yerbas de azotea, que eran cultivadas por mi madre y aprendidos de mi abuela (cilantro, cimarrón, poleo, albahaca, cebolla de rama y ají). El pescado de río, el cual me gusta frito con plátano cocido y agua de panela aromatizada con anís y canela, un plato exquisito que prepara mi madre, de quien he aprendido mucho en temas de culinaria. Un platillo que extraño mucho es la guagua alcaparrada, que se sirve con arroz blanco, ajo y pan ayemado con mantequilla cacera.

Cómo dejar a un lado los deliciosos dulces (cocadas melcochadas, el dulce de zapallo o la torta de coco con pasas). En Navidad, lo que más me gusta es cómo prepara la famosa natilla navideña y la torta de navidad, junto con el plato salado que es un perrito ahumado; todo lo cocina con especias y hierbas naturales. Épocas maravillosas donde el amor, la compañía y la música nunca faltan. A lo lejos, escuchaba la voz de mi madre llamándome para traerme de nuevo al presente. Mi madre notó que estaba un poco incómoda con el calor, por lo que me dijo:

Esto no es nada comparado a como era antes. Cuando trabajaba, el servicio de energía era racionado por sectores y, como la oficina donde laboraba no contaba con ventiladores, nos tocaba abanicarnos con pepenas.<sup>89</sup> Por eso, se nos permitía, trabajar de siete de la mañana hasta las tres de la tarde. Este es, Naomi, la tierra donde naciste, la tierra de todos, pero a la vez de nadie. (Comunicación personal)

---

<sup>89</sup> Especie de abanico.

En ese instante, no entendía las palabras que me decía. Al percatarse de mi expresión de duda, me dijo: “con el tiempo, comprenderás mis palabras”.

En un santiamén, cogimos nuestras pertenencias y nos dirigimos a un taxi, que nos llevaría a nuestro destino. Durante el trayecto al apartamento del tío Mario, pude ver a mi madre que miraba con tristeza y asombro aquella pequeña ventana, mientras murmuraba “¿Qué ha pasado con nuestro municipio?”. Luego, volteó a verme y comentó:

Quibdó era más bello cuando estábamos pequeñas. A pesar de no estar pavimentadas, sus calles eran cuidadas y limpias, la gente respetaba sus espacios. En su mayoría, las casas eran de madera, tenían sus maravillosos jardines en la parte de atrás. En el patio, sembraban árboles frutales, como tomates, naranjas y limón real, hoy en día conocido como limón mandarina. Las azoteas elevadas, los famosos tanques y las tinas de agua que se recogía cuando llovía, pues en esa época no existía alcantarillado. Las calles eran de piedra y arena y se les respetaba su espacio público. Cada familia construía andenes grandes y altos para que el agua no se entrara a las casas. De niños, en tiempos de lluvia, con los vecinos, salíamos a las calles a bañarnos en los chorros de agua. Ahora, no se sabe cuál es la calle y los andenes por donde puedan pasar las personas, porque las motos y los chicos en bicicleta circulan en ellos. Mira, Naomi, se observa cómo los transeúntes hacen maromas para caminar, los taxistas y los caminantes no respetan los semáforos. Es una locura, ¿no crees?, los comerciantes con sus almacenes sacan su mercancía ocupando el espacio público. ¿Qué es esto?, ¿qué ha pasado?, susurraba mi madre. (Comunicación personal)

Preocupadas por lo que observábamos, no nos dimos cuenta de que habíamos llegado a nuestro destino. El taxista, que había escuchado toda nuestra platica, le comunicó a mi madre:

Señora, que pena con ustedes y nuestra gente que, por necesidad, se ve obligada a emigrar a otras partes de Colombia. Cuando regresan por algún motivo a su tierra, se expresan igual que ustedes. Lo único que le digo es que nosotros los chocoanos no amamos nuestra casa principal, Quibdó, tenemos la culpa, no hacemos nada por nuestra tierra. Bueno, que la pasen bien en su tierra, mi tierra. (Comunicación personal)

Mi madre en ese momento solo asintió con la cabeza y le pagó al conductor. Al bajarnos, noté que se encontraba un grupo de cinco viejitos reunidos al frente de la casa de mi pariente, tomando trago en una calurosa tarde. Al tocar el timbre, mi madre –quien reconocía la ciudad con perfección, más que yo– se dio cuenta que mi tío no se encontraba, así que decidimos sentarnos en la pequeña acera a aguardar a su llegada.

En nuestra espera, nos quedamos contemplando la charla amena que tenían los viejitos, quienes, con grandes carcajadas y sonrisas, hablaban de la vida, de un tal Peruchito. Recuerdo bien el nombre, porque el amigo más cercano de mi Padre se llama de la misma manera. La larga conversación que tenían, las risas, las bebidas y la música de fondo me trajo a la memoria mis reuniones familiares, donde nunca falta el extenso sequito, las bebidas y comidas en compañía de la salsa antigua. Al verme, mi madre me dijo:

Con el tiempo, estas reuniones familiares se fueron ampliando, se integraban los vecinos del barrio donde vivíamos, el barrio Pandeyuca (lleva este nombre, porque allí se preparaban los mejores pandeyucas fritos y asados del municipio para la venta). En esa época, de mi niñez, tenía cinco años, recuerdo bien, como si fuera ayer –expresaba mi madre–, se escuchaba la música de los Panchos y los tres diamantes. Música que mi papá oía los domingos mientras nos preparaba el desayuno. La melodía que interpretaban estos

grupos musicales eran los boleros románticos. Música que también entonaban en sus inicios los tríos quibdoseños en las reuniones y fiestas sociales. (Comunicación personal)

Estas reuniones musicales se extendieron en actividades benéficas para la recaudación de fondos que realizaba el Club de Leones, en Quibdó, a las que asistíamos tus tías y yo en compañía de tus abuelos. Estas actividades iniciaban con juegos de bingo, donde se rifaban regalos o plata, y terminaban en bailes, donde los tríos musicales de la ciudad interpretaban boleros y música tropical.

Las reuniones del Club de Leones se organizaban con todas las familias, haciendo paseos a los riachuelos de Quibdó. Estas actividades, de los bingos, se realizaban los viernes, a partir de las ocho de la noche, y los paseos, los domingos, a partir de las siete de la mañana. El sitio elegido por todos era Tutunendo.



**Imagen 30.** Cascada Sal de Frutas<sup>90</sup>

Fuente: Pinterest (s.f.)

---

<sup>90</sup> Cascada Sal de Frutas. Departamento del Chocó, municipio de Quibdó (corregimiento de Tutunendo). Desde hace muchos años, la Cascada Sal de Frutas se ha constituido como uno de los sitios de recreación de las familias quibdoseñas para pasar los fines de semana. Este lugar paradisíaco se encuentra ubicado en el corregimiento de Tutunendo. Recibe este nombre por la sensación burbujeante que provoca el descenso del agua que arriba de los peñascos. Además, la cascada sobresale por su estanque natural y su tobogán de piedra que la protegen y sirve a los bañadores para deslizarse y disfrutar un día tranquilo en su cascada, en familia.

Tutunendo es un corregimiento que queda a catorce kilómetros de Quibdó. En esa época, se contrataba el bus del colegio Carrasquilla para que nos integráramos mejor todas las familias y sus hijos. Se cantaban arrullos; los niños y adolescentes cantábamos rondas, las cuales eran dirigidas por nuestras madres.

Los padres cantaban las canciones de los Panchos y nuestras madres les seguían el compás. Lo que más me gustaba –comentaba mi matrona– era cómo entonaban con tanto sentimiento y nostalgia la canción ‘Chocoanita’, del autor Miguel Vicente Garrido. Por ser un corregimiento cerca de Quibdó, siempre íbamos a pasear a este. Los niños le decíamos ‘el paraíso del río de las aguas frías y transparentes’, puesto que, cuando nos bañamos en él, se veían los pescaditos, las piedras y las plantas acuáticas, las cuales se encontraban rodeadas de muchos árboles y helechos, y su aroma se debía a las flores selváticas y sus árboles frutales.

Se dice que su nombre, Tutunendo, es en memoria de los indígenas que habitaban este lugar, los Emberá. Se dice que es uno de los ríos más hermosos y majestuosos del municipio. Majestuoso, porque cuando uno se sumerge en sus aguas cristalinas y frías parece que el río lo está arrastrando a uno hacia sus imponentes cascadas. Sabes, Naomi –me decía ella–, la palabra *tutunendo* en español quiere decir aroma a fragancia, a flores silvestres, raíces de jengibre y galán de noche. Proclamado como uno de los lugares más lluviosos y con un ecosistema sostenible de Colombia.

Lo que nos gustaba cuando llegábamos al corregimiento era que el río estaba rodeado de una casa grande de madera, con cinco habitaciones amplias, donde se podía compartir con muchas familias. Esta contaba con varias cocinas, donde se preparaban los alimentos por grupo familiar. Los fogones eran de leña y los ingredientes para cocinar se coordinaban por cada agrupación.

Lo que más extraño –pronunciaba mi madre con lágrimas– era que todas las mamás y las abuelas se colocaban unos turbantes en la cabeza para que el humo del fogón no les pusiera a oler el pelo a leña. Cuando los papás ponían la música, pues llevaban un equipo de sonido pequeño de pila, las niñas nos mirábamos, porque ya sabíamos que iban a sacar a bailar a nuestras madres y, antes de cogerlas de las manos, ellos hacían una reverencia y se iban al salón a bailar boleros y cantaban al son de la música. Épocas hermosas que ya no se ven.

En estos paseos, las que cocinaban eran las madres y las abuelitas, las que aún las tenían. Todavía recuerdo –manifestaba ella– esos bellos momentos, el amor que nuestros padres nos daban, nos enseñaban a bailar, nadar, a relacionarnos con los compañeritos y el respeto que debíamos tener hacia los mayores, el cual era una cuestión de valores. Con la mirada, nos decían que, si hacíamos algo malo, no debíamos seguir haciéndolo. Hoy en día, eso casi no se ve, tanto irrespeto hacia los mayores. Echo de menos esas salidas en familia.

Ya no se hacen por la inseguridad de la región, por los grupos armados que se han tomado el territorio... –En ese momento, percibí lágrimas en sus ojos. Luego continuó– Ahora, Naomi, ya casi los niños no pueden jugar como lo hacíamos nosotros y tus hermanos, pues la inseguridad ha causado miedos en los padres. Las épocas cambian, hija... y con ello, las dinámicas de vida, de la gente”.

En medio del diálogo con mi madre, sentí una nostalgia que inundó mi ser, debido a la sonrisa que ella reflejaba con sus labios, pero con la tristeza que aquellos ojos color chocolate dibujaban en su mirar. Pensaba... ¿cuántas historias vivieron mis padres, mis hermanos y hasta los compadres de la esquina en este pueblo tan pequeño, donde en cada rincón podías ver la pobreza y el abandono, pero que, en cada lugar, observas la alegría de la gente?.

En esto, se paró un taxi en frente de nosotras y se bajó mi tío Mario con su esposa, Mary, quien nos saludó con un gran abrazo. Cuando entramos a la casa, mi tía María Eugenia (Mary) nos tenía listo el cronograma de encuentro con los cantautores chocoanos; lo cual me llenó de una inmensa felicidad que la abracé y le di las gracias. Nos dijo que almorzáramos y descansáramos un rato. Así lo hicimos. Dormimos hasta el día siguiente con el arrullo del aire acondicionado, porque el calor que hacía en la casa era sofocante.

De este modo, inició nuestro encuentro con los cantautores chocoanos, ubicados en Quibdó, la nueva generación de los jóvenes prodigio, de diferentes estilos musicales bailables y rebosantes de poder y orgullo. Celebridades notables de esta generación: Rancho Aparte, Alexis Play y el grupo Kaoba, que mezclan los aires tradicionales con los actuales en busca de nuevas sonoridades, por lo que involucran la chirimía, la salsa, el *reggae*, el pop y la música urbana, con lo que se originan ritmos que ponen a cantar y bailar a la comunidad quibdoseña.

Sin embargo, dentro de estos músicos, nos encontramos con un personaje que nunca se nos pasó por la mente, a mi madre ni a mí; existía, por así decirlo, la otra cara de la moneda, el grupo de cantautores que llamé Los Ángeles Caídos. Aquellos cantantes tradicionales que hacen amenas las fiestas patronales (como el San Pacho) y que, por un error en sus vidas, entraron al camino del licor y el vicio y no pudieron salir de ese sendero, por lo que se dedican a cargar mercados y a vivir del día a día.

Este sorprendente encuentro lo tuvimos el día siguiente de nuestra llegada. Nuestra primera parada era ir a la plaza de mercado, debido a mi mamá quería que la conociera y presentarme a su amiga, quien lleva muchos años dirigiendo ese lugar. Al llegar a la plaza de mercado de Quibdó, fuimos en busca de la matrona más antigua y la líder de las mujeres que trabajan en

dicho lugar, doña Hilda Córdoba, la amiga de mi madre, la que es considerada por todas las mujeres como su superiora, quien las protege, regaña y les enseña sobre la gastronomía.

Esta es una mujer de ochenta años, afrocolombiana, con una piel culisa,<sup>91</sup> sin ninguna arruga, quien siempre está con una sonrisa. Ella se dedica a la venta de carne, pescado ahumado, carne caleña o salada y pescado salado o salpreso. Las mujeres se dedican a la venta de pescado fresco, yerbas de azoteas (para condimentar las comidas) y frutas de la región y de afuera. Doña Hilda Córdoba es sabedora de los cantos y bailes más antiguos del Quibdó y se dedica a cantar en las novenas de los muertos adultos alabaos y en las novenitas de los niños, los gualies y los chagualos. Esta actividad musical la realizaba doña Hilda, cuando la contrataban a ella y sus mujeres cantoras de alabaos fúnebres del barrio San Vicente.

En ese momento, como era muy temprano (ocho de la mañana), llegaban varios campesinos en sus canoas repletas de variedades de plátanos verdes, maduros, primitivos, banano verde y plátano popocho. Otras traían lulo chocoano, chontaduro, árbol del pan, guayaba agria, marañón, zapote, caimito, almirajo, bacao, anón y achín, era como un festín para mis ojos, pues muchas de las frutas no las conocía. No obstante, mi madre al ver que las mujeres y los hombres tenían sus ventas en la calle, obstruyendo el paso de las motos, los carros y hasta de las personas que pasaban por ese lugar, me miró con desdicha y comentó:

¿qué paso aquí? Mira, ¡qué suciedad y desorden! ¿Por qué los vendedores están afuera?

Antes, la plaza estaba organizada y limpia, todos los vendedores trabajaban dentro de ella y los productos no se dañaban. El sol les da directo, ese poco de moscas volando, el olor y la basura por todo lado... y mira, los compradores no se bajan de sus motos ni de sus

---

<sup>91</sup> Término que usamos para decir una piel perfecta, sin manchas ni imperfecciones.

carros, los vendedores van y les llevan los productos a los vehículos. (Comunicación personal)

“Que tristeza –dice madre–, ¿qué pasa con el alcalde que permite esto?” (Comunicación personal). Al instante, entramos a la plaza en busca de doña Hilda. Recorrimos varios puestos observando y dialogando sobre lo que sucedía, cuando la encontramos. La alegría de mi madre y de doña Hilda fue algo maravilloso de ver, cómo se abrazaban y reían, era como ver a dos niñas. Doña Hilda me abrazó y me dijo:

Ay, mi Naomi, cómo estás de crecida. Sé que no te acuerdas de mí. Cuando se fueron, eras una beba y te felicito mucho, hija, al igual que tus hermanitos, se acuerdan de su gente y sus trabajos de grado nos lo dedican a nosotros, por aquí estuvo Andresito<sup>92</sup> y trajo a sus profesores. Y nos hicieron un homenaje aquí, dentro de la plaza.

(Comunicación personal)

Después del saludo, mi madre le preguntó a doña Hilda:

¿Qué está pasando, doña Hilda?, anteriormente, la gente laboraba dentro de la plaza y ahora, mire, todos han salido a poner su puesto de trabajo afuera de esta y del malecón, obstruyen el paso de los peatones y pueden ocasionar una serie de accidentes, ¿Ese poco de motos con sus pasajeros montados en ella? Aquí parece que las cosas han retrocedido.

Antes había control, respeto. ¿Adentro apenas está usted y cuatro personas más vendiendo en sus puestos de trabajo? (Comunicación personal)

Doña Hilda miró con tristeza a mi madre y le contestó:

Doña Digna, esto que usted observa no se veía antes. Una mañana, los vendedores decidieron salirse a vender sus productos afuera de la plaza, sin medir las consecuencias

---

<sup>92</sup> Mi hermano mayor.

que traería. Los productos con el sol, principalmente el pescado y la carne, se dañan y así se la venden a la gente; a ellos como que no les importa. Y lo otro, doña Digna, mire cómo bajan las aguas negras donde tienen las vendedoras sus productos. En nuestra época, esto era limpio, ordenado y, mire, no había mucho desarrollo como hoy, que tristeza. (Comunicación personal)

Al escuchar a Doña Hilda, muchos vendedores se reunieron con nosotras y comenzaron a comentar que se salieron de la plaza de mercado, porque les iba mejor, pues la gente no se bajaba de sus motos, debido a que tenían que pagarle a alguien que las cuidara. Además, a los mercaderes les pagan más, porque les llevan los productos directo a las motos. “Ellos nos dan propinas” (Comunicación personal), decían los vendedores.

Lo que ellos sí refutaban era el problema de la inseguridad con las motos. Una de las trabajadoras nos comentaba:

¿ya miró la cantidad de motos que hay, que ya no caben? En el municipio, tiene uno que correr, hasta esconderse dentro de los almacenes para que no lo atropellen. A uno le da miedo salir, yo, porque tengo que camellar. (Comunicación personal)

“Este es su pueblo doña Digna”, le decía doña Hilda a mi mamá:

Antes existía una plaza de mercado, donde nos tocaba bajar al río cuando llegaban las canoas con los productos. Para vender, había más orden, se sabía que para conseguir los productos agrícolas, había que bajar al puerto. Si querías comprar carne, estaban las dos carnicerías, se hacían filas. Para comprar, los abarrotos, estaban las tiendas de los comerciantes que encargaban sus productos a Cartagena y venían en barcos. Nuestro pueblo es tierra de nadie, hasta que no venga un alcalde y gobernador bueno, que quiera a

su gente y haga cumplir la ley, doña Digna, esto va a seguir así, de locos. (Comunicación personal)

En esa discusión, escuché a lo lejos una voz masculina que venía de afuera, por donde los vendedores subían sus productos para la venta. Me asomé. Era un joven que, mientras colocaba sus productos en uno de los escalones, entonaba la canción “Chocoanita”, canción favorita de mi madre. Este la entonaba con una nostalgia y sentimiento que me estremecí. Unos de los abuelitos, nombre que le di a los señores de tercera edad que estaban sentados en sus puestos de trabajo, me dijo: “este mochuelo está muy enamorado, esta mozuela debe estar muy orgullosa” (Comunicación personal), y todos nos reímos.

En ese momento, llegó mi mamá y doña Hilda. Esta última me trajo un racimo de chontaduro como regalo y nos llevó hasta su casa, donde nos tendría al cantador que ella conocía para que me contara sobre su historia de vida. En el trayecto hacia la casa de doña Hilda, percibimos que las calles estaban sin pavimentar, llenas de agujeros, el sol nos pegaba directamente y no había andenes en los que nos pudiéramos refugiar en la sombra. Cuando llegamos a la casa, esta se encontraba continua con otras viviendas. La de ella estaba en el segundo piso, cuyas escaleras eran tan estrechas que te podías caer si no tenías cuidado. Al entrar, me sorprendí al ver al señor que nos tenía doña Hilda, pues este se encontraba tomando y con un bafle en mano. Doña Hilda nos presentó y le dijo que nos contara su vida como músico y nos cantara las coplas que escribía.

La respuesta de Luis nos dejó atónicas, “para contarles mi vida como cantante, mis composiciones y a quién las escribía, tienen que pagarme y buena plata, nada es gratis” (Comunicación personal). Indignada, doña Hilda respondió:

¿qué te pasa a ti, Luis?, ¿cómo te portás así con la niña? Tú ves que todos los días no solo te busco clientes para que les lleves el mercado, te doy comida. Deja de ser desagradecido, no ves que tu nombre va a estar en su investigación. La vida es de ayudarnos, más si es por nuestra raza y nuestro porvenir. Todo lo que ganas, te lo gastas en licor y no le haces un favor a nadie”. “Eso no les importa” respondió Luis, “sin plata, no hay entrevista. Si pagan lo que pedí, sí hay entrevista y eso, también pagan el trago. (Comunicación personal)

Al no llegar a un acuerdo con el señor, tuvimos que retirarnos, pues mi madre y yo no teníamos la cantidad que nos pedía. Ese fue un día en el que pude ver que no todos los que ingresan a esta profesión les va bien y que son muchas las circunstancias y necesidades del departamento que conducen a las personas a estas situaciones. Para este trabajo, que no es muy bien valorado y remunerado si no se tienen otros campos, es imposible llevar una vida digna; cosa que no solo pude observar con Luis, sino con otros cantadores que se encontraban en las mismas eventualidades.

A pesar de encontrar este choque de realidad con el señor Luis, la experiencia fue gratificante con el resto de los cantautores chocoanos, nos atendieron con alegría en sus casas, indicándonos que nunca, hasta ahora, los habían tenido en cuenta para hacer un diario de vida de ellos y me agradecían que les hiciera ese homenaje, que viniera desde tan lejos para hablar con ellos.

En mis adentros, pensaba que esto, en parte, fue posible por los contactos que tenía mi primo, pues hay que tener presente la dificultad que radica en ubicar a los sujetos de nuestra investigación, y más en nuestro departamento, donde la necesidad es un caso de todos los días y conduce a que las personas sean egoístas y más con la comunidad misma. Sin embargo, a pesar

de estos hechos, lo que más nos alegró de este encuentro musical fue la gratitud que nos dieron estos personajes de la música y ver la felicidad en sus rostros, de contar con personas que se interesaran en su trabajo y retrataran sus alegrías, tristezas y los recorridos de cómo surgieron hasta convertirse en artistas a nivel local, nacional e internacional.

Aun así, lo que me ha dejado esta experiencia, que pude retratarles de forma corta, pero con los sentimientos que me ha suscitado, es que estas investigaciones convocan no solo a nuestra parte humana, sino también a nuestro ser investigativo. Donde todas estas contingencias o retos que encontramos en nuestros proyectos de grado remiten a un análisis que, lejos de rotular a nuestros sujetos de estudio (en este caso, las comunidades), permiten una lectura del contexto. Es relevante que nosotros, como científicos sociales, realicemos este ejercicio para entender las dinámicas que atraviesa nuestro fenómeno de estudio y dar respuestas, que muchas de las veces no encontramos, a esos interrogantes que nos topamos en nuestro caminar.

Como han podido observar en este diario de campo, que traté de desglosar como un relato para que, al igual que yo, pudieran sumergirse en el municipio de Quibdó, Chocó, del siglo XXI, que es producto de las condiciones históricas, políticas, económicas, sociales, religiosas y culturales. De este modo, se puede visualizar cómo las evoluciones culturales, al afectar el territorio, pueden perjudicar la vida y la cotidianidad de las comunidades; estas, sin ser ajenas a dichos cambios, buscan formas alternativas para hacerse campo en este mundo competitivo. Estas maneras pueden verse inadecuadas, a veces egoístas, como pensábamos mi madre y yo al principio, sin entrar en profundidad y sacar conclusiones apresuradas, puesto que involucran varios factores, como el político-social. Estas son formas dinámicas, alternas y emergentes, que dan cuenta de la supervivencia y las innovaciones que realizan las colectividades para suplir sus

necesidades y sacar a flote una cultura que, lejos de ser estática, se moviliza al son que la vida y sus capacidades permiten.

**Anexo 4. Propuesta**

**RECONSTRUCCIÓN DE LAZOS CULTURALES ENTRE JÓVENES Y ADULTOS DE  
QUIBDÓ, CHOCÓ: UNA PEDAGOGÍA DEL ENCUENTRO**

**DIRIGIDO A**

**LOS ENTORNOS DE APRENDIZAJE VINCULADOS A LA CONSTRUCCIÓN Y  
TRANSMISIÓN DE CONOCIMIENTOS TRADICIONALES ASOCIADOS A LA  
MÚSICA EN QUIBDÓ, CHOCÓ: ESCUELAS, COLEGIOS, FESTIVIDADES Y  
ENTORNOS DE OCIO Y DISFRUTE**

**NAOMI VICTORIA MOSQUERA LOZANO**

**PSICOLOGÍA**

**QUIBDÓ, CHOCÓ**

**2021**

## I. Presentación

La presente propuesta surge de las problemáticas encontradas en el desarrollo del trabajo de campo de esta tesis, en cuanto a las fallas que se producen en los distintos entornos de aprendizaje asociados a la tradicionalidad musical en el municipio de Quibdó, Chocó. Estos contextos, como son las escuelas, los colegios y las festividades, han presentado una serie de transformaciones que han llevado a una desinformación por parte de la población joven, con respecto a los entendimientos tradicionales asociados a la música. Esta cuestión ha ocasionado una secuencia de tensiones y fracturas generacionales con la población adulta, quienes no ven un correcto enrutamiento de las nuevas creaciones musicales de las generaciones contemporáneas.

El planteamiento de la presente propuesta nace de la inexistencia de un programa fuerte de conservación musical ni este tipo de encuentros sociales entre adultos y jóvenes. De ahí que esta se fundamente en un encuentro cultural entre jóvenes y adultos, donde se intercambien conocimientos sobre la música tradicional y moderna en Quibdó, Chocó, con el fin de que exista una reunión semanal entre estos actores, para que se reconstruyan no solo los lazos comunitarios que los vinculan, sino a sí mismos; que esta estrategia pueda motivar, aún más, a las comunidades y, en especial, a los adultos, a velar por la conservación de la memoria musical a partir del esfuerzo y el incentivo de contar sus historias y transmitirlas a los niños y jóvenes.

Esta memoria, que es transmitida a través de lo oral, puede transformarse en diferentes formas tangibles para que quede como registro visible para las generaciones venideras y como un artefacto que puede ser utilizado como medio de aprendizaje para el conocimiento de la historia de estas comunidades, las cuales están en busca de un mejor porvenir.

Hoy en día, una de las herencias culturales más importantes en el Quibdó es su música. La música como patrimonio cultural para su gente es una disciplina, en donde los delegados

encargados de su protección y divulgación no se han preocupado mucho. Son bastantes los cantantes que han pasado en el anonimato y que han dedicado su vida por sacar adelante, enseñar e inculcar a los niños y jóvenes el origen de la música chocoana, pero es poco el apoyo que han recibido por parte de las administraciones departamentales y municipales.

Actualmente, a pesar de la existencia de un marco legal que soporta la implementación de las prácticas culturales tradicionales, como es la música chocoana, en los planteles educativos del Quibdó, esta no es llevada a cabo en el interior de las instituciones. Cuestión que marca la relevancia de esta propuesta, en tanto que posibilita la reflexión no solo de estos entornos formativos, sino en las demás esferas de la transmisión de conocimientos ancestrales de estas colectividades.

Esta introspección espera fomentar en cada uno de ellos esta preocupación en torno a la conservación de la memoria musical, donde sus acciones estén encomendadas a seguir expandiendo estrategias y actividades que logren retratar los aspectos vividos y significativos de los aprendizajes que adquieren en el caminar.

## **II. Resumen**

La presente propuesta investigativa expone la organización de un encuentro cultural, que consiste en agrupar cantantes de la vieja y nueva generación (jóvenes y adultos), residentes del municipio de Quibdó, Chocó; actividad en la que puedan participar de un espacio cultural y comunitario, donde se intercambien vivencias musicales y experiencias de vida. Esta labor propone la contribución de jóvenes entre los 15 y 29 años y adultos entre los 30 y 60.

Como evento, el proyecto plantea la oportunidad de crear técnicas de participación desde lo regional a lo nacional, para reforzar los lazos entre este grupo poblacional y las instituciones municipales, departamentales y nacionales encargadas de velar por el bienestar de los gestores

musicales. Asimismo, como proceso, el encuentro cultural pretende impactar en los distintos entornos de aprendizaje y adquisición de conocimientos, como las escuelas, los colegios y las festividades, para que se construyan estrategias que permitan conciliar el saber local y global de una manera integrativa, que vele no solo por el porvenir de los saberes tradicionales, sino por la posibilidad de que los jóvenes innoven la raíz tradicional, teniendo como gestores en su desarrollo a los adultos y mentores de esta práctica artística.

Por último, para la conservación de estas experiencias y de la memoria musical como legado tangible, se busca edificar medios que permitan retratar esas vivencias y tanto como herencia para las generaciones venideras, como un medio de aprendizaje que sea utilizado en los entornos educativos, para que los niños y jóvenes conozcan las distintas actividades que pueden realizarse de forma creativa, para comprender su historia, la historia de sus tradiciones musicales.

Hoy en día, el mundo de la música y la de sus intérpretes conviven en un entorno donde existe la competencia, la desigualdad y la rivalidad, por lo que precisan concentrarse en nuevos estilos de organización, donde compartan e intercambien conocimientos en temas de políticas públicas,<sup>93</sup> referentes al amparo y la protección de los músicos y de sus repertorios tradicionales a nivel nacional y regional. Un encuentro cultural donde sus participantes se responsabilicen por intervenir en los intereses de este grupo social y el de sus sucesores, mientras potencializan los recursos que existen en Quibdó.

---

<sup>93</sup> No existe total apoyo por parte de las entidades encargadas del departamento del Chocó, por ayudar a aquellas personas que hacen desde tiempos atrás una promoción y divulgando del origen de la música chochoana, para que esta prevalezca y crezca. Dichos entes departamentales que desarrollan las políticas públicas deberían implementarlas y llevarlas a cabo para la conservación y producción de los repertorios tradicionales, mientras dirigen propuestas al secretario de educación departamental.

### III. Problema

#### 3.1. Descripción del problema

El Chocó es un departamento que posee una de las riquezas culturales más maravillosas de Colombia: su música, por su variedad de mezclas raciales (española, indígena y africana), práctica cultural que, desde sus inicios, era transmitida de forma oral, de generación a generación.

Una de las responsabilidades fundamentales que tiene la humanidad es legar todos sus saberes y prácticas tradicionales, como el baile, sus mitos, leyendas, gastronomía, música, etc. La música, como una de las expresiones culturales más importante en la vida de las comunidades afrocolombianas, se ha convertido con el tiempo en un símbolo de lucha e identidad, pues “ha sido un catalizador para que los jóvenes del Pacífico despierten y se aunaran a las causas sociales que afectan casi que de forma similar a toda la región” (Perea, 2017, párr. 1).

Empero, en la actualidad, se contempla la indiferencia y el rechazo por parte de los niños y jóvenes hacia la música tradicional chocona, sintiéndose fomentados y seducidos por los ritmos musicales contemporáneos que son emitidos en los diferentes medios de comunicación. Estos géneros y ritmos les permiten tener un comportamiento libre e independiente, que los invita a “cantarla, bailarla, componerla, escucharla, sentirla y vivirla. Algunos se dejan llevar por sus letras románticas y otros por sus ritmos de fiesta que invitan a permanecer activos gran parte de la jornada” (Vega, 2017, párr. 1).

Esta situación es un problema crítico según la generación de músicos adultos, al ver que cada día que pasa, los niños y jóvenes se olvidan de la música tradicional de sus ancestros, lo que ocasiona que se establezca una tensión generacional entre ambos grupos. Para afrontar esta situación y desvelar el papel relevante que tienen las instituciones y los mayores en esta

transmisión de conocimientos, se hace indispensable apoyar el encuentro cultural entre estas dos generaciones.

En este orden de ideas, es fundamental incorporar la educación de la música tradicional chochoana en otras áreas académicas que posibiliten la formación cultural de nuevos individuos. Lo que requiere que estas organizaciones establezcan nuevos programas académicos encaminados a desarrollar y potenciar los saberes sobre la música tradicional en los niños y adolescentes, sobre todo:

Disponer de los recursos económicos necesarios para que la Universidad Tecnológica del Chocó. UTCH, las casas de la cultura, los festivales departamentales y locales, y academias de música y danza crezcan en calidad y cobertura en la potenciación de estas artes. (Meneses, 2019, párr. 18)

Este panorama se debe a que el Quibdó no cuenta con el apoyo ni la transmisión de las políticas pública culturales por parte de los gobernantes (departamentales y municipales); políticas públicas emanadas por el gobierno nacional para ser tramitadas a través de la Secretaría de Educación y Cultura departamental, con el fin cumplir con su publicación. En este sentido:

Es increíble que una de las reclamaciones del gremio sea la inclusión de la chirimía, música autóctona, en los conciertos. Entonces, tendríamos que preguntarnos ¿Qué es lo que hace que San Pacho sea un patrimonio? No puede ser posible que el corazón de las fiestas, de la música, nosotros los músicos, ocupemos tan bajo nivel de reconocimiento y valoración. Es decir, la exclusión de los grupos autóctonos de chirimía en los conciertos. (Meneses, 2019, párr. 11)

Frente a este problema, como estudiante de psicología, se considera la necesidad de explorar diferentes recintos que impulsen la recuperación de la música tradicional, a través de

conferencias, actividades y encuentros culturales que promuevan y mantengan por muchos periodos de tiempo, no solo el vínculo y la conciliación generacional, sino también la conservación de la memoria musical; donde se lleve a una reflexión y sensibilización, no solo a los niños y jóvenes, sino de las instituciones y adultos por igual. Estas representaciones y vivencias quedarían plasmadas en los recuerdos de sus residentes, como un testimonio de su historia y esfuerzos por reafirmar su reconocimiento al territorio y sus prácticas culturales.

### **3.2. Pregunta que orienta la propuesta**

¿De qué manera, la organización de un encuentro cultural en Quibdó, Chocó, entre adultos y jóvenes, en donde se intercambien conocimientos sobre la música tradicional y moderna, contribuiría a la conservación y preservación de la memoria musical a través de sus vivencias experienciales?

## **IV. Objetivos**

### **4.1. General**

Organizar un encuentro y acercamiento cultural entre adultos y jóvenes, en coordinación y consultoría con representantes de las Secretarías de Educación de Cultura y del Deporte de Quibdó, Chocó, para la construcción y reflexión de ideas, estrategias, planteamientos y actividades en defensa del porvenir, la conservación y preservación de las tradiciones musicales.

## **V. Marco legal**

El marco legal que soporta el desarrollo de la presente propuesta se encuentra estipulado en la Constitución Política de Colombia (1991): Ley 397 de 1997:

Por la cual se despliegan los artículos 70, 71 y 72 y demás artículos concertados de la Constitución Política, y se dictaminan normas sobre el patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura, se crea el Ministerio de la Cultura y se trasladan algunas dependencias.

Artículo 18: De los estímulos: el Estado, a través del Ministerio de Cultura y las entidades territoriales, establecerá estímulos especiales y promocionará la creación, la actividad artística y cultural, la investigación y el fortalecimiento de las expresiones culturales: la formación y la investigación a nivel individual y colectivo en cada una de las expresiones culturales en las artes musicales. Apoyo a personas y grupos dedicados a actividades culturales, unidades móviles de divulgación cultural, y otorgará incentivos y créditos especiales para artistas sobresalientes.

Que de conformidad **con el artículo 71** de la Constitución Política de Colombia, se estableció **en la Ley 397 de 1997, artículo 17** que el Ministerio de Cultura promoverá el fomento y los estímulos a la creación, investigación y a la actividad artística y cultural; como elementos de dialogo, intercambio, participación y como expresión libre y primordial del pensamiento del ser humano.

**Artículo 22: Infraestructura cultural:** El Estado, a través del Ministerio de Cultura y las entidades territoriales, definirá y aplicará medidas concretas conducentes a estimular la creación, funcionamiento y mejoramiento de espacios públicos, aptos para la realización de actividades culturales y, en general propiciará la infraestructura que las expresiones culturales requieran.

## **VI. Metodología**

La metodología que se utilizará es la acción participativa (IAP), la cual es un método de investigación y aprendizaje colectivo que se encuentra fundamentado en un aspecto esencial que es la participación de los distintos agentes comunitarios. Este tipo de estudio se basa en la reflexión y en las prácticas que los distintos miembros de la colectividad se proponen para la construcción de un conocimiento nuevo (Guzmán, 2019) . Dicho en otras palabras:

La finalidad de la IAP es cambiar la realidad y afrontar los problemas de una población a partir de sus recursos y participación, lo cual se plasma en los siguientes objetivos concretos: a) Generar un conocimiento liberador a partir del propio conocimiento popular, que va explicitándose, creciendo y estructurándose mediante el proceso de investigación llevado por la propia población y que los investigadores simplemente facilitan aportando herramientas metodológicas. b) Como consecuencia de ese conocimiento, dar lugar a un proceso de empoderamiento o incremento del poder político (en un sentido amplio) y al inicio o consolidación de una estrategia de acción para el cambio. c) Conectar todo este proceso de conocimiento, empoderamiento y acción a nivel local con otros similares en otros lugares, de tal forma que se genere un entramado horizontal y vertical que permita la ampliación del proceso y la transformación de la realidad social. (Eizagirre y Zabala, s.f., párr. 4)

## **VII. Delimitación del estudio**

### **7.1. Delimitación de la población**

Para la organización y el desarrollo de la presente propuesta investigativa, se contemplarán:

- Jóvenes solistas.
- Adultos solistas.
- Representantes de grupos musicales.
- Representante de la Secretaría de Educación y Cultura Departamental.
- Representante de la Secretaría de Educación y Cultura Municipal.
- Se espera la participación de delegados de las instituciones educativas y de la festividad del San Pacho.

### **7.2. Delimitación geográfica**

El encuentro cultural musical entre jóvenes y adultos se realizará en Quibdó, Chocó, y se desarrollará en la Universidad Tecnológica del Chocó, con Diego Luis Córdoba, en su Auditorio Jesús Lozano Asprilla (dirección: carrera 22 No. 18B-10 B/ Nicolás Medrano, Ciudadela Universitaria).

### **7.3. Delimitación de tiempo**

La fecha del desarrollo de la presente propuesta quedará abierta, dependiendo de la instrucción de la universidad y el diálogo previo con los participantes y representantes de dichas instituciones educativas y culturales.

### VIII. Estimación presupuestal

**Tabla 3**

*Participantes al encuentro cultural en Quibdó, 2021*

<b>Participantes al encuentro cultural en Quibdó-2021</b>		
<b>Músicos</b>		Total
	Grupos musicales	12
	Cantantes	16
	Total	28
<b>Entidades municipales y departamentales</b>	Total	3
<b>Planteles educativos</b>	Total	21
<b>Presentador del evento</b>	Total	1
<b>Meseros</b>	Total	2
<b>Gran total</b>	-	55

**Tabla 4**

*Presupuesto*

<b>Presupuesto</b>			
<b>Producto</b>	<b>Cantidad</b>	<b>Costo unitario (pesos)</b>	<b>Costo total (pesos)</b>
Tarjeta y sobres de invitación	70	3500	245 000
Presentador del evento	1	100 000	500 000
Costo del mesero del encuentro	1 hora: 50 000 (por cinco horas)	50 000	250 000
(Dos refrigerios por persona)	140	10 000	1 400 000
Almuerzo	70	15 000	1 050 000
Porta escarapelas	70	-	20 000
Lapiceros	70	4719	169 900
Libretas de apuntes	70 libretas de apuntes tamaño 20.8 x 14 cm, 80 hojas	5000	413 000
Servilletas	Dos paquetes de servilletas por 40 unidades	3315	232 050
Carpetas	70	1.350	94 500

Tarjetas de invitación	1 Paquete de 100 tarjetas.	-	88 990
Vasos desechables	70 vasos plásticos de 7 onzas x 2000 unidades	-	291 480
Gaseosas	20 gaseosas de 3 litros.	6500 (1 gaseosa de 3 litros	97 500
Agua	5 botellas de 6 litros	Agua brisa sin gas potable x 6l brisa. Costo unitario litro \$ 7390 x 5	36 950
Papel higiénico institucional	2 rollos de 250 m x 4	2 rollos \$32 900	65 800
Alquiler auditorio	-	-	200 000
Imprevistos	-	-	300 000
Gran total	-	-	5 455 170

## IX. IMPORTANCIA Y ALCANCE

El propósito y la importancia de esta propuesta cultural consiste en consolidar y afianzar los encuentros culturales de los cantantes y grupos musicales chocoanos de la vieja y nueva generación, con el fin de fortalecer las enseñanzas a través del diálogo y del intercambio de experiencias.

En este sentido, los resultados que ofrecerán estos encuentros servirán para ayudar al reconocimiento de los problemas que presentan en la práctica estos grupos poblacionales y las instituciones correspondientes a la transmisión y construcción de conocimientos; esto en la búsqueda de soluciones y compromisos para su crecimiento y mejora, aumentando en ellos el sentido de la participación colectiva.

## Anexo 5. Transcripciones

**Nombre:** Alexis Play.

**Edad:** 30 años.

**Procedencia:** chocoano.

**Profesión:** cantante, compositor y productor.

### Alexis Play, músico #1

**Alexis:** Hola, Naomi, ¿cómo estás?

**Yo:** Hola, bien, ¿y tú?

**Alexis:** bien, dime, ¿en qué te puedo ayudar?

**Yo:** Gracias, quería saber si me podrías colaborar con unas preguntas referente a mi trabajo investigativo de la universidad, si no es mucha molestia.

**Alexis:** bueno, dale, con gusto.

**Yo:** quería saber cómo fue el proceso de convertirte en músico, influencias por tu familia y tu entorno.

**Alexis:** pues, mira, yo empecé a hacer música en la adolescencia; toda la vida estuve rodeado de música. Empecé hacer música cuando estaba en el colegio, en la catedra de música del colegio. Luego, conocí el hiphop y empecé a ser música hiphop cuando tenía catorce y quince años, más o menos; y bueno, tenía más que influencias puntuales, pues me hice en un lugar donde había mucha música, que es Quibdó.

**Yo:** y digamos, ¿qué te inspira a ti para componer?

**Alexis:** todo, todo lo que pasa en mi vida, lo que veo en el mundo, lo que veo en el entorno o veo lo que le sucede a otros. Ehhh, cada una de esas cosas que suceden en mi mundo, que hoy cada una de esas cosas son, ehhh, son como un motivo para escribir.

**Yo:** ¿y qué piensas de la música tradicional, la implementas en tu repertorio musical?

**Alexis:** la música tradicional es fundamental para lo que uno hace. Yo soy muy respetuoso con la tradición, utilizo mucho de ello en lo que hago, en mis fusiones, en mis conceptos y es muy importante la música tradicional. En cada paso, para mí, que uno pueda dar como músico, sobre todo buscando una mira hacia la autenticidad.

**Yo:** sí, por su puesto, ¿y tú consideras que los jóvenes actualmente tienen un acercamiento a ella o la han dejado?

**Alexis:** depende, pues el joven que no se cría o que no crece en un entorno de tradición, eh, no lo conoce, no les amigable, no le es cercano, pero los jóvenes que crecen en los territorios siguen el legado; otros no, pero son muchos los que siguen. Eso depende... También, no es un secreto que la difusión de las nuevas músicas también permite que... que la tradición tome otro espacio, porque no goza de la misma difusión de otras músicas. Pero creo que, como te digo, es un equilibrio y depende en qué lugar se formen o crezcan los jóvenes.

**Yo:** y digamos, en el caso de Quibdó, ¿qué piensas?

**Alexis:** Quibdó es una ciudad capital donde llega de todo, llega el ballenato, llega la música, llega la salsa, llega el reguetón, llega el hiphop, llega la champeta, y Quibdó está en el medio de todo, sí; es como algunos que están muy cerca de la tradición por medio de las fiestas tradicionales, pero la música tradicional no tiene tanta difusión en Quibdó, entonces el tema de cercanía hacia la tradición y hacia las músicas tradicionales no es tan alta como en otros pueblos, como Guapi, como sería Condoto; quizás con las músicas de cuerda, como sería Bojayá en otros municipios más pequeñas.

**Alexis:** ¿y tú qué consideras que serían las consecuencias de que se deje a un lado esa tradición?

**Alexis:** mira, las consecuencias son garrafales. Es como que a vos te quitaron de tu árbol genealógico a tus abuelos y que solamente tuvieras como una influencia netamente directa de tu mamá, sin saber por qué tu mamá es como es y cómo tu papá es como es, y por qué ellos son como son. Entonces, la tradición no se puede permitir desplazarla y que se pierda, porque es netamente importante para poder escribir como, eh, poder tener un equilibrio sobre la historia y lo que llega después de eso.

**Yo:** ¿y cuál sería tu aporte en ese caso, como quibdoseño y cantante?

**Alexis:** pues, mi aporte es que yo, dentro de mi música, conservo formas de la música tradicional, sonidos, parte de esa historia y, dentro de mis composiciones, guardo un estilo que aporta, quizás, desde el léxico, trato de utilizar el léxico de la calle, de lo urbano, de lo urbano rural que es Quibdó. Hacer que eso se preserve, que eso este allí. Mi aporte es desde ahí, que eso este allí todo el tiempo, que eso este vivo.

Ehh, poder apoyar grupos de música tradicional, y poder grabar música tradicional, y hacer que esa música tradicional se preserve, y hacer que esa música ande y que esa música circule, que esa música esté presente por ahí.

**Yo:** entonces, ¿cuál sería tu opinión de que algunos cantantes, músicos, eh, tradicionales se vuelvan al ámbito comercial?

**Alexis:** ¿por ejemplo, cuáles músicos han hecho eso?

**Yo:** mmmm, pues no sé si es el caso de ChocQuibTown.

**Alexis:** nunca han sido una agrupación tradicional, ChocQuibTown no es... Cuando hablamos de formatos tradicionales, hablamos de formatos como la Chirimía. ChocQuibTown no es un grupo tradicional, nunca lo ha sido y lo ha pretendido ser. Y yo no lo soy tampoco, no soy un artista tradicional, soy un artista moderno, al igual que ChocQuibTown. Somos un formato

moderno de muisca urbana alternativa, que tiene algunas bases en el folclore, unas cosas de la tierra, pero no nos dedicamos a la música tradicional, no ha sido nuestro objetivo. Yo no soy músico tradicional, pero he apoyado mucho el folclore, la chirimía, eh, mucho, pero no soy músico tradicional.

Eh, ¿cómo te digo? Cuando hablamos de eso, tenemos que ver qué grupos tradicionales lo ha hecho. Ahí está el grupo Rancho Aparte con la Chirimía, Rancho Aparte es un grupo tradicional, de música tradicional, con formato moderno, que más giras internacionales ha hecho todo desde la música tradicional. No han pasado a la música moderna, pese a tener un formato moderno y un sonido moderno dentro de la tradición. Hay otras agrupaciones, como Esteban Copete y su Quinteto Pacífico que han hecho mucha música tradicional y están en un proceso de transición hacia otras narrativas, pero dentro de la música tradicional, ¿sí? Pero yo, particularmente, no conozco agrupaciones tradicionales que hayan dado un salto a lo comercial y, cuando hablamos de lo comercial, hablamos de cambiar de formato o de vender, porque la música es comercial finalmente, ¿sí? Y venden nidia Góngora, Canalopete, hacen giras internacionales con su formato y con Río Mira, eh, Grupo Bahía hace giras internacionales con Bahía en formato moderno de música tradicional, ¿sí? Es eso.

**Yo:** sí, gracias. O sea, ¿pasar a ese ámbito comercial que me decías, es por cuestiones económicas?

**Alexis:** claro, todo el mundo necesita vender, es nuestra trabajo, nosotros no hacemos música solo por el amor al arte, es nuestra fuente de ingresos y es lo que nos da de comer, paga nuestros servicios, impuestos, nos vestimos, comemos, compramos cosas, pagamos salud. Y todo tiene que ser rentable. Para mucha gente, la gente de afuera lo ve: hay es por plata. Obvio que es por plata, porque finalmente tiene que ser rentable, pero el hecho de que sea por rentabilidad, no

quiere decir que todos este en el camino de hacer, porque los demás hacen esto, o porque la tendencia es esta.

Una cosa es la tendencia, pero otra cosa es que vos, hagamos música para vivir de ella. El que va detrás de la tendencia ya es una cosa diferente y muchas veces necesitan, y siempre necesitan. En el caso de ChocQuibTown, por qué la gente dice: “¡ay! Es que ChocQuibTown antes cantaba esto y ahora”. Sí lo sigue haciendo, pero de otra forma, con otro sonido y no se puede ver como un formato tradicional, porque no lo es.

La Herencia Timbiquí no es un formato tradicional, pese a que toca música tradicional en formato moderno. Entonces, es una combinación de cosas. La música no es para nosotros tema de “hago música por alegría, pero trabajo en un supermercado; hago música, pero trabajo en una oficina como secretario, como médico”. No, no, los que vivimos y trabajamos de la música tenemos que hacer que sea rentable. Y hacer que sea rentable es que esta se pueda consumir, que se pueda comprar, que se pueda vender en plataformas, que la gente pueda pagar *tickets* o boletas, ¿sí me entiendes? Que tú puedas comercializar es un producto finalmente, ¿sí? Ehhh, y entendemos que, a veces, la gente se acostumbra a unas cosas y a mí me pasa. Hace unos días, algunas personas preguntándome dónde podían conseguir unas canciones mías que tenían como quince años. Yo les decía que no están en plataforma, porque hace quince años no existían las plataformas y yo no tengo los archivos originales para hacer que suene óptimo para que estén en esas plataformas. Entonces, así mismo, la gente te pregunta: “pero tú no volviste a hacer más música así...” (Comunicación personal). Claro que sí, pero la gente se queda escuchando la música de hace quince años.

Como te digo, es una evolución a otros sonidos, a otros espacios, que no se puede confundir con hacer la música por el dinero, sino que también que hay gente que lo hace como

una evolución de su trabajo. Sí hay gente que lo hace por tendencia, pero otros no. Entonces, eso es lo que sucede.

**Yo:** y ya para terminar, ¿qué piensas sobre los jóvenes y lo tradicional?

**Alexis:** Quibdó tiene una deuda con la cultura en general y, en especial, con las músicas tradicionales, y es porque Quibdó no consume músicas tradicionales, sino en San Pacho y son dos canciones que están en formato moderno; tú escuchas música moderna por medio del folclore, pero no necesariamente es chirimía. Hay espacios de conservación de la chirimía, como las cumbachas de los domingos. Solo son los domingos, pero tú... no hay un espacio donde tú, en semana, puedas irte a escuchar folclore, y en ningún restaurante, ni en un bar o discoteca y las emisoras las pocas, ponen folclore a las seis de la mañana, cuando todo el mundo está durmiendo o se va para el trabajo. Pero en un día no hay un programa fuerte de folclore y la gente no lo entiende. Los colegios en sus cátedras, dentro de la necesidad de la cátedra de etnoeducación, deben incluirlo y que la gente lo entienda, los muchachos lo sepan, sepan que existe. Porque las generaciones de hoy no entienden la música folclórica como que es una música de verdad y a muchos de ellos les causa gracia. Y no es una cuestión de gracia, es una cuestión de que hace parte de la idiosincrasia del pueblo de nosotros y que los pelaos deben entender que eso es identidad y que les pertenece a ellos también.

Cuando salen a la gran ciudad, formados, donde la gente valora realmente la música de nosotros, donde la gente está pendiente de... Mira, yo en Quibdó, hace unos años, traje una botella de viche a la discoteca y la gente me miraba como loco, y el tema de complejo de inferioridad que padece la sociedad chocoana es parte de que la gente te mide por lo que tomas; el que toma wiski es el más, que toma guarara... Pero el que toma viche, está llevado del putas, pues... No tiene cómo comprar y compra un viche... La gente no entiende eso. Yo prefiero

tomar viche, tomo mucho viche por hábito, tomo bebidas artesanales; hacia unos ocho años empecé a hacerlo y mira todo el mundo por fuera de la sociedad chocoano, fuera de la frontera, todo el mundo valora eso.

Yo una vez recuerdo a un griego en una fiesta aquí, en Cali, se acabó la botella de viche y puse mi botella que costó 300 euros... Entonces, yo digo: “yo en Quibdó compro una botella de viche de 8 mil pesos y mal empacado” (Comunicación personal), ¿por qué? Porque la gente no lo entiende, no entiende que eso es la tradición y que hace parte de ellos, para la gente eso es denigrante. Es burlesco, “¡ay!, pero el Fulaito tomando biche y él no es el doctor, no es esto”... Es denigrante, ¿sí? Y muchas de las cosas de la cultura para la gente es penoso. Entonces, eso va a seguir sucediendo, sino se educa a la gente, sino se educa a la gente con respecto a los temas de cultura; entonces, es urgente. Y no es hacerlo solo con los adultos, los adultos ya están como están y seguramente ,algunos querrán aprenderlo y aceptarlo, pero los otros van a morir así. Pero lo importante es que los niños, los jóvenes, adolescentes lo sepan y lo entiendan, lo asimilen para que esto pueda llegar mucho más adelante y tener unos temas y poder limpiar todo esto.

Esto aporta también a la limpieza del racismo, eso aporta a todas esas cosas, porque si nuestra misma gente no entiende qué significa ser o qué somos, entonces, ¿a quién se lo vas a explicar? Entonces, eso hace parte de eso. La tradición, por eso, no se puede echar a un lado, porque sí, la tradición tiene que prevalecer y arranca desde la formación, desde las casas, de la calle, de los programas, de que las discotecas lo pongan. Eso no es obligación, porque son establecimientos públicos, pero que las estaciones radiales, que haya una estrategia de la Secretaría Departamental de Cultura y las municipales para que eso este allí circulando. Eso es lo que pienso.

**Yo:** muchas gracias, es interesante lo que dices, y pienso un poco igual. Aprecio mucho tu ayuda.

**Alexis:** con mucho gusto, gracias a ti.

**Alexis:** a la orden, cualquier cosa me cuentas.

**Yo:** dale, muchas gracias, hasta luego.

**Alexis:** chao

**Nombre:** Rancho Aparte.

**Ocupación:** agrupación musical chocoana.

**Dino:** cuéntame, en lo que te pueda ayudar.

**Yo:** bueno, yo soy Naomi Mosquera, estudiante de psicología de noveno semestre, de la Universidad Externado, y estoy haciendo mi tesis sobre la música tradicional chocoana y, pues, quisiera que me contaras cómo fue el proceso en que ustedes se hicieron músicos... Ehhh, digamos, cómo se inspiran, los elementos que utilizan de la música tradicional, más o menos eso.

**Dino:** vale, perfecto. Pues, yo te cuento un poquito cómo ha sido mi trayectoria en la música. Yo empecé en la música por ahí a los catorce años, criado en Medellín. Empiezo a hacer música *rock*, música alternativa, hacia punk, ehhh, con amigos del barrio donde vivía. Luego, entro a estudiar música en la escuela popular de música EPA, es una escuela que ya no existe, que la privatizaron y la convirtieron en una facultad del ITM, que hoy día es más de producción musical que de música como tal. En esa búsqueda de aprendizaje de música, yo termino... Una vez, una profesora me dijo que muy bonito lo que yo componía, que muy chévere lo que yo hacía, pero por qué no incluía música chocoana en mis cosas. Yo... le dije que no sabía música chocoana. Entonces, me dijo: “pero tú vas a tener que hacer una tesis, y tu tesis debe ser sobre música chocoana y tú no me puedes venir a hacer una tesis de punk” (Comunicación personal). Entonces, yo le dije: “listo, yo me comprometo a estudiar” y me vine. Y me vine a investigar, y me empecé a meter en el mundo de la chirimía y me empezó a gustar demasiado ese mundo.

En ese entonces, ya había comenzado a producir música urbana. Yo comencé a hacer reguetón, porque, realmente por plata. Porque era lo más fácil de acceder económicamente y lo que más rápido se podía pegar y podía uno... pero realmente era más un *hobby*, y me voy metiendo en el tema de la chirimía, y es cuando conformo Rancho Aparte, y comenzamos a

participar al festival Petronio Álvarez y yo seguía en esa búsqueda, reuniéndome con maestros. Yo era, era como una especie de... El rolito de la grabadora y todo lo grababa..., conversaciones con los maestros, a los ensayos a los que iba, todo lo grababa y, cuando participamos en Petronio, empecé a tomar en serio eso. Realmente me gustaba eso, esta música me gusta, me gusta la chirimía, siento que puedo encontrar un espacio. Entonces, creamos Rancho Aparte y empezamos a crear el proyecto de Rancho Aparte, que es un proyecto con el que he recorrido muchísimos lugares del mundo. Hemos estado trabajando fuertemente nuestro proyecto como organización social, como vocación musical. Y es como ha sido mi trayectoria y mi llegada al mundo de la chirimía como tal.

**Yo:** ¿ustedes continúan con la chirimía o hay otras mezclas?

**Dino:** nosotros trabajamos chirimía, sino que nosotros lo trabajamos de una manera particular. Nuestro proyecto es música tradicional chocoana, especialmente chirimía, solo que utilizamos elementos del *jazz*, del hip-hop, de muchas cosas dentro del formato de chirimía, pero no hacemos realmente fusión. Lo de nosotros no es una fusión, lo de nosotros es música tradicional.

**Yo:** ¿pero mezclando los instrumentos por fuera de los tradicionales?

**Dino:** no, que los instrumentos musicales chocoanos... tú sabes que la chirimía es un formato que se basa con instrumentos europeos, que prácticamente los dos instrumentos que quedan de africanía, como tal, es la tambora y los platillos de latón, porque el bombardino, el clarinete, el saxofón son instrumentos europeos. En estos días, tuvimos una discusión sobre la tradicionalidad de la chirimía, ¿verdad?, y qué instrumentos conforman una chirimía tradicional, y es una discusión que todavía no está bien definida entre nosotros, porque si bien, si tu metes saxofón, sigue siendo chirimía; si tú le metes tuba, sigue siendo chirimía; si le metes violín, sigue

siendo chirimía, porque la chirimía y la tradicionalidad de la chirimía lo hace es la manera cómo nosotros interpretamos esos instrumentos.

Entonces, esa discusión la teníamos: ¿qué conforma una chirimía tradicional? Resulta que cuando hicieron el festival de Petronio Álvarez, para poder definir las categorías, se llegó al acuerdo que una chirimía estaba compuesto por uno o dos clarinetes, un bombardino, el redoblante, la tambora y puede que haya cantantes o puede que no. Eso fue lo que se definió de chirimía tradicional desde el festival Petronio Álvarez, pero la discusión de hoy día se abre precisamente, porque hay unos que pensamos que si le meto bajo, sigue siendo chirimía, que si le meto guitarra, sigue siendo chirimía. Entonces, es como que la chirimía no es... la tradicionalidad de la chirimía no la da con qué se interpreta, sino con el aire que se interpreta con ese instrumento y la manera cómo se ejecuta.

Hay que tener en cuenta el tema de los instrumentos, porque hubo un instrumento que se llamó chirimía, un instrumento musical que se llamó chirimía y adoptaron el nombre de ese instrumento para este formato musical. Hay dos cosas: esto, a lo que nosotros llamamos chirimía, se llama *fanfarree*, a nivel mundial la chirimía es una fanfarrea; entonces, eso es las cosas que uno trae de estos viajes. Si tu pones en internet chirimía, te salimos nosotros, los chocoanos, pero si tu pones fanfarrea... y mira, se escribe de la misma manera en todos los idiomas, *fanfarree fanfel*, pero tu pones fanfarrea y te sale de Estados Unidos, de África, de Europa, de todos lados, y son chirimías, pues a lo que nosotros llamamos chirimía. Claro, interpretan otros aires, porque hay fanfarreas gitanas de árabes. Entonces, decía yo, que lo que no nos ha permitido mucho universalizar la chirimía es que nosotros no estamos ganando el reconocimiento que tiene esta música, porque estamos partiendo por otra vertiente; me explico, si nosotros nos llamáramos fanfarrea, el mundo sabría qué hacemos nosotros; pero cuando nosotros viajamos y nos

preguntan qué tocan y decimos chirimía, ellos preguntan “¿Qué es chirimía?”, y entonces, la gente busca, y la gente busca –y me pasa–, y dicen “¿no es un instrumento?”. “Pero la chirimía es un instrumento y la chirimía son ustedes”, dijo el maestro Ichao.

El maestro me dijo un día que la chirimía es el formato más pequeño de una banda, el formato más elemental, la mínima expresión de una banda. O sea, todavía nosotros no estamos claro en el concepto; o sea, todavía estamos deconstruyendo el concepto tanto de qué es chirimía como de cómo se va a llamar. Es como si tú pones un *hashtag* y pones amor, tú vas a ver todo lo que hay de amor en el mundo, y si pones un *hashtag* de Diego Manuel, solo saldré yo y eso es lo que nos está pasando con la manera de lo difícil, que se ha vuelto de universalizar la música de nosotros que se ha quedado en nosotros, en Colombia. Tú vas al Tolima y preguntas qué es una chirimía, no saben, y yo les digo “la chirimía es la ‘Vamo a tumbar’” y ellos dicen “ah, ya”. Entonces, es eso, eso en cuanto a la tradición o la tradicionalidad de la música.

Yo siento que aún no tenemos claro ese concepto de qué es una chirimía tradicional, porque también entra la discusión de qué es la chirimía, de que si es un género o es un formato. Estamos de acuerdo la mayoría de que es un formato, porque dicen que género es lo que le da origen a algo y la chirimía es una música de *covers*, es un formato que... Tú, por ejemplo, escuchas “La gota fría”. Si tú la tocas con una tambora, un clarinete..., es “La gota fría”, pero es una chirimía. Y así fue como esta música se dio, es una música de repetición o de ambientación de otras músicas. Por eso, no decimos que no es un género, porque no da origen, sino que se nutre de otras músicas y lo que lo hace tradicional es la manera cómo se interpreta.

Cada quien, cada agrupación da su propio concepto de la música y de cómo la sienten ellos que debe sonar. Es que, insisto, al ser la chirría un formato, queda supremamente amplia la posibilidad de que tú toques música de ChocQuibTown y siga siendo chirimía; entonces, es más

que todo eso. Porque un vallenato es un vallenato y está totalmente definido, y acá no pasa eso. Acá tocamos un vallenato en chirimía y es chirimía.

Nosotros antes decíamos que éramos una chirimía cien por ciento tradicional, porque cumplimos con el formato tradicional que se definió en Petronio. Por ejemplo, el redoblante chocoano tiene varios accesorios que nosotros le llamamos pata de gallina, y se llama pata de gallina porque su forma es la de una pata de gallina y así es de sencilla la explicación. Entonces, tiene unos tamborcitos, tiene un *janblock* tiene un campana. Lo que trataron nuestros mayores fue lo similar a una batería, entonces lo hicieron como una batería pequeña y dice el concepto de chirimía tradicional de Petronio Álvarez que para que sea tradicional no debe tener esos accesorios el redoblante, concepto que estamos totalmente en desacuerdo. Insistimos, no tiene nada que ver es que ese instrumento, ¿qué más tradicional que un instrumento que nos inventamos nosotros mismos?

**Yo:** claro.

**Dino:** entonces, ese tipo de cosas, nuestra mentalidad de crear instrumentos no es la misma, varía dependiendo de cada lugar. Ese concepto de tradicionalidad, por ejemplo, para mí, la requinta chocoana puede ser uno de los instrumentos más tradicionales que tengamos. Por ejemplo, la tambora que tenemos tiene una discusión, pues dicen que tiene más indígena que africano. Ese tipo de cosas pasa mucho en los conceptos. Lo que yo sí invito es no caer en purismos, es que el purismo es lo que nos aleja de lo comercial que podamos llegar a ser. Esos purismo que habla Petronio, yo digo que... Insisto, usted a la chirimía le puede meter cincuenta. Nosotros un día hicimos una presentación en Bogotá, con un formato *big band*, le metimos tres trombones, trompetas y era Rancho Aparte; y usted se fija la banda de San Francisco de Asís es

una banda que interpreta la música tradicional chocoana. Y encontramos que en la música tradicional chocoana, por ejemplo jotas, pasillos, piezas europeas.

**Yo:** y con eso que dices, ¿qué tanto uno puede ser tradicional sin volverse a lo comercial?, ¿tú qué piensas que es lo tradicional?

**Dino:** insisto que la música chocoana es comercial por excelencia, es una música comercial; donde usted llegue y la toque, la gente la entienda, la interpreta. Para mí, la chirimía es inminentemente comercial, que nació comercial. Lo que pasa es que nosotros no hemos recorrido el camino en pro de buscar que esta música sea una música que haga parte de todo lo que es el mundo de lo comercial. Es que si yo me pongo a hacer, hay discos de chirimía, acetatos, CD antiguos de agrupaciones de la contundencia que tenemos, tenían casas disqueras; o sea, no es nuevo, no es que ahora nosotros somos los que vamos a lograr que una disquera invierta en nosotros, ya lo hacían antes, ellos estuvieron con Codiscos, FM, con muchos otros, con muchas casas disqueras que creían y le apostaron a la música tradicional. Precisamente, porque esa música es cien por ciento comercial. Lo que pasa es que fuimos dejando a un lado el tema de producir en pro de mantenernos dentro del mercado y nos volvimos una música de animación, de fiesta, y entonces, nos fuimos quedando allá, y este es el camino donde tenemos que rescatar; o sea, cómo traer nosotros otra vez y ponérselo al mundo ahí en la mano y decirle “no, es que no solo servimos pa’ tocar cuando llega una reina. No, es una música que tiene una estructura sólida”.

Yo creo totalmente en la solidaridad de la chirimía. ¿Qué pasa?, tenemos que ponernos de acuerdo, porque para mí sigue siendo como si yo hiciera una canción de Rancho Aparte y le meto un estribillo de rap y, para mí, no es una fusión con rap, mientras yo no toque el ritmo, yo no intervenga o manosee el ritmo, no lo siento que sea una fusión. Si yo hago un corte de

chirimía y le meto una pista de hiphop, ahhh, sí se pudiera hablar de una fusión y pudiera decir “ve, esto ya no es tradicional, es otra cosa”. Pero, mientras se siga interpretando los aires como son, porque la tradicionalidad está en la interpretación los aires como son, conservando los patrones rítmicos que son, porque un pasillo siempre se va a tocar los requintos, la tambora de la misma manera, siempre, sea el pasillo que sea o sea un pasillo. Por ejemplo, un tamborito siempre será un tamborito y si cumplís los patrones rítmicos, es tamborito tradicional.

**Yo:** claro, ahora te entiendo perfectamente.

**Dino:** sí, lo que quiero que entiendas es que siempre hemos grabado. Es que llegó un momento en que se rompió como esa relación entre las disqueras y la chirimía, entonces, no sé si las disqueras sintieron que la música no trascendía y se rompió esa relación, y nosotros nos hemos seguido resistiendo, haciendo música, grabando; cada día aparecen más grupos y graban, participamos en festivales. Nosotros hemos roto los esquemas, porque nos tenían allá como que, primero, “ay, qué curioso, qué bonito como tocan, como bailen, chévere en este teatro”... Lo que llamamos al folclore, esa muestra ahí en escena, que lindo el folclore... Pero eso no siempre fue así, los mayores, insisto, tenían casas disqueras, tenían contratos con disqueras. Entonces, qué pasó que la música no trascendió; qué nos dejó atrás el bullarengue, el mismo currulao, que hoy día tenemos grupos como herencia que hacen currulao todo tipo de cosas; qué paso que nos dejaron atrás Toto y todas esas señoras. ¿Qué pasó, entonces, con eso?, y ¿Por qué se rompió la relación?, y ¿Cómo vamos a volver ahí? Y esa es una de las grandes tareas que tenemos. Lo primero que vamos a hacer es que a lo que llamamos chirimía es *fanfarree* y entramos ahí, entramos al mundo. Y empieza uno a buscar, y eso nos dimos cuenta, porque a nosotros nos toca alternar con un grupo en Polonia que se llama la Fanfarrea, ellos son gitanos, son árabes y tocamos juntos interactuamos y ellos me decían:

Hermano, nosotros hacemos lo mismo y nunca nos habíamos visto, nunca hemos conversado y no sabemos que existimos ¿y qué pasa?

En estos días, subí una foto de una fanfarrea en África, eh, y puse “no nos hemos inventado nada” (risas). (Comunicación personal)

**Yo:** ¿o sea que son las casas disqueras las que estigmatizan la música y lo que les conviene a ellos eso tocan?

**Dino:** claro, nosotros hemos estado en festivales. Por ejemplo, el año pasado estuvimos en Tokio, en el Fulli Rock, hemos estado en Estero Picnic, hemos estado en casi todos esos festivales alternativos, hindi, hemos estado en festivales que a nadie le pasó por la cabeza que nuestra música podía llegar. ¿Qué ha logrado eso? Sacarnos la idea de la camisita de flores, de lo meramente folclórico, que es el embache de lo que nos sumerge en el folclore, en lo eminentemente folclórico, en la idea de que eso es lo tradicional. Y la idea de lo que es tradicional es lo folclore, esa es la idea y ahí es donde no nos hemos podido poner de acuerdo y salir todos los que estamos ahí; porque es que hay mucha música represada.

**Yo:** entiendo.

**Dino:** son las casas disqueras y nosotros los que estamos equivocados. Primero, porque nosotros no hemos buscado los caminos indicados. Nosotros también tenemos en parte la culpa, porque, insisto, seguimos llamando chirimía a algo que comercialmente nunca nos va a dar resultados. No nos va a dar resultado; si pones chirimía, no encontrarás resultados, pones salsa y sí encuentras. Y ¿qué es salsa? Es un ritmo y cualquiera te lo explica. Del vallenato igual, cualquiera explica la historia del vallenato.

(La chirimía no son los instrumentos es lo que interpretas con ellos), en una chirimía no tiene clarinete y tiene saxofón soprano está tocando, chirimía es una chirimía. Nuestra postura ha

definido que no existe tal grupo tradicional. En cambio, el vallenato dice, en el Festival de Vallenato dice, que a fin de cuentas son los festivales son los que terminan definiendo muchas veces, que un conjunto vallenato se compone de caja, guaca racha y guitarra, que el acordeón es una inmersión posterior que tuvo el vallenato.

Entonces, uno se pone a ver, usted, imagínese un conjunto vallenato sin acordeón. Entonces, en cambio, la chirimía sí, usted; una chirimía y no hay clarinete no hay bombardino, se lleva dos saxofón, y un trombón y la persecución, y es una chirimía. Entonces, nuestra discusión va de que lo tradicional son los aires que se interpretan. Lo tradicional es la música que hacemos, porque esta música nuestra da la posibilidad de hacerse con cualquier instrumento.

**Yo:** ¿tú, piensas que los jóvenes están interesados en la chirimía?

**Dino:** la chirimía es tan bonita que muy poca gente lo está enseñando, muy poca gente hay, muy pocas academias. Nosotros estamos en una lucha hace muchos años, ehh, tratando de que apoyen un proyecto que se llama Chirimía sin barreras... Ehhh y otro que nace, Bunde sin barreras. Y Chirimía sin barreras lo hacemos cuando contamos apoyo del ICBF, ellos se interesaron en el proyecto.

Si usted sale el 20 de septiembre, usted se va a encontrar que hay más de 200 jóvenes tocando chirimía; todos los días sale un músico nuevo, todos los días, todos los días. Es decir, esta es una tradición que los chicos se conectan, los chicos siguen sosteniendo la tradición de la chirimía. Y uno dice “¿de dónde salen?”.

Por ejemplo, ellos llegan y uno les enseña dos cositas, y a los quince días los ves tocando en la calle. Entonces, es eso, que la juventud va tomando. Ahora está el bum de los remixes, pero hace tiempo con nuestro lanzamiento estuvo el bum de la chirimía. Nosotros, un sábado, teníamos la casa que no nos cabía de muchachos. Realmente, nosotros no tenemos la estructura

para recibir más. Además, es el tiempo que te sobra y las ayudas que recibes. Entonces, yo les decía que no podíamos sostener más esas enseñanzas que traíamos de la música, pero los jóvenes se conectan solos.

**Integrante 2:** y es triste la situación del departamento y no haya cómo sostener a jóvenes tan pilosos.

**Dino:** es que el Estado, muchas veces, y las organizaciones internacionales con el asistencialismo, ehhhh, han procedido también mal. Yo le decía a la ministra de cultura, cuando estaba Zulia de viceministra, y yo les decía a ellos que ese cuentico de que quien empuña un instrumento jamás tendrá un arma. Déjeme decirle que ese cuentico es mentira. Con ese cuentico, tiene a todos los pueblos llenos de instrumentos tirados y, entonces, un niño o joven que empuñe un instrumento y no tenga la suficiente cultura mental, el acompañamiento psicosocial, familiar, va a empuñar el arma tarde o temprano.

**Integrante 2:** ¿de qué sirve de que tenga un instrumento, si en mi casa no hay comida? Eso debe ir acompañado de muchas cosas.

**Dino:** a nosotros, nos han matado a muchos pelaos integrantes de nosotros, muertes tristes. Y también, muchos que han empezado con nosotros, que le han dado un giro a sus vidas y, otra vez, atracando, metidos en vicios y uno dice “¿Cómo?”. Entonces, ese proyecto de nosotros, que intenta demostrarle a la juventud y a la niñez que la música es una opción que puede resolver ese arroz que no hay en la casa, pero que necesita entrega, dedicación, esfuerzo y todo ese tipo de cosas. Mi mamá nunca apoyó mi carrera musical y, hasta el son de hoy, nunca le ha parecido que yo nunca me dediqué al derecho y lo hice por ella. Y a mí me gusta el derecho, me encanta eso, pero yo no me veo trabajando en eso.

Entonces, es cómo conectar uno con todas esas cosas, esas energías de esos pelaos, y esas son las cosas que son mi materia de estudio: ¿cómo dejarle eso a ellos que hemos olvidado y que nuestros viejos nos lo dieron con todo el cariño del mundo y cómo lo vamos a sostener? Yo viajo pasado mañana a Bogotá, a un encuentro con jazzista colombianos y otros músicos para hacer un laboratorio de prueba de ocho días; hay guitarristas, marimberos, cantantes, eso van a hacer en el Festival de Jazz y cómo nosotros nos vamos a meter ahí. Tenemos que ir buscando, porque por el *jazz* nosotros tenemos más espacio. Hemos tratado de meternos en la conversación musical del mundo, de no quedarnos por allá alejados.

Ehhhh, y como te decía con el tema de los chicos, es enseñar habilidades para la vida. Habían chicos que estaban con nosotros que, por ejemplo, por eso este año no seguimos con el ICBF, por el cambio del nuevo Gobierno, cambiaron las condiciones y realmente, para nosotros es muy difícil. Habían chicos que la comida de ellos era el refrigerio que nosotros dábamos, era un pesar muy grande. Y es triste, porque nosotros no tenemos todos los medios para ayudarlos.

Estamos en esa lucha con nuestro proyecto: yo paso propuestas, miren, un proyecto de 300 millones de pesos en un año es muy poquito y no los invierten. Nosotros hemos hecho proyectos financiados por nosotros mismos y nos hemos gastado con apoyos de amigos del uno, del otro, que nos ayuda, pero también la gente se desgasta, porque para una empresa comercial tener un apoyo constante para los proyectos también es desgastante. Pero es mucho proyecto muy bonito, pero con poca plata. Por ejemplo, ahora tengo, para diciembre del año pasado, teníamos un proyecto con unas flautas... Que yo amo las flautas, pues es un instrumento que suena inmediatamente, que no genera frustraciones; porque el clarinete, el saxofón son instrumentos que necesitan mucha técnica y muchas veces, los chicos no le cogen el tiro y caen en frustración rápido, por eso me gusta la flauta, porque es un instrumento que suena

inmediatamente. Y la idea era regalar 500 flautas, eso es como un piloto. Ahí te lo pongo, tú verás, es como sacar una melodía y con esa melodía ellos se encarretan. Pero es eso, ese experimento lo quiero hacer, a ver qué hacen con una flauta.

Nosotros les vamos a enseñar y vamos a hacer unas cartillas, pero con el tiempo, lo hicieron muy técnico, pero nosotros hicimos parte de eso. ¿Una flauta qué vale? Treinta mil pesos, o sea, que lo que tiene que tener un alcalde o un presidente es disposición. En las cartillas, ponemos músicas tradicionales, esto es... Mire, por ejemplo, acá. ¡Velo, qué bonito!, eso es chirimía, vea, dice “canción tradicional del Pacífico colombiano”. Mire, “Tamarindo seco” también está acá. Entonces, es como eso, hacer ese tipo de cosas que nosotros hemos querido hacer, cómo sostener este proceso, cómo hacerlo que tenga mucho futuro.

Uno ve y los chicos se emocionan, uno les dice” vamos a tocar chirimía” y ellos están ahí, firmes. Mira, yo en estos días me he reunido con algunos candidatos, pero a mí se me acabó de ocurrir una idea y que no es tan mía, sino de unos amigos que, en las elecciones anteriores, ellos pusieron a los candidatos de las elecciones, a los gobernadores, a firmar un pacto llamado “Todos por la educación”; o sea, a todos los candidatos y decir “vea, ¿usted está comprometido en ayudar a la educación?, ¿Sí? Entonces, firme este pacto”. Yo quiero, entonces, entrevistarme con estos candidatos, porque me gustaría llegar a ellos con algo similar. Vea, pacto (o como le llamemos) por la cultura o por la juventud y fírmeme. Y como yo le dije a la señora Zulia, “¿usted cree que es idónea para ser viceministra de cultura?, ¿Si usted siendo alcaldesa no tenía Secretaría de Cultura?”. Entonces, yo digo a los concejales vamos a ponerlos a firmar; me firma que se compromete que apenas lleguen van a crear la Secretaría de Cultura Municipal de Quibdó. Es que, ¿cómo no va a haber?

**Integrante 2:** es que eso es para que la gente olvide sus tradiciones, deberían difundir eso, haber un acompañamiento.

**Yo:** pero hay que ver también qué pasa en los ámbitos familiares.

**Integrante 2:** no, Naomi, la cuestión es la siguiente: que los padres... muchas veces, a nosotros nos enseñaron a estar con los amiguitos, en los barrios, y ahora, los niños paran es en la calle y la cuestión ahora es de que haya la posibilidad de arrastrar a esos niños en una actividad que uno vea las cualidades que tengan los niños, inclusive hay concursos a nivel nacional, pintores, cantantes de todo, pero no ha habido una oficina, un gobernador, nadie que se haya preocupado por la niñez, por el futuro del Chocó. Yo creo que si uno se pone a investigar, esto se puede lograr.

**Dino:** claro que se puede si se apoyan en nosotros como base, de los músicos, de los maestros, de los escultores; es que eso se puede hacer, eso sale barato, es como le decía yo a Ramón una vez, ¿cómo la fiesta de San Francisco no tiene una academia permanente de conservación del patrimonio?

Es que yo insisto, los proyectos están ahí, hasta yo les digo que se los regalo, preséntenlo ustedes al Ministerio. Yo me fui al Ministerio de Cultura la otra vez y salí con la máxima tristeza del mundo, porque me fui a decir qué pasaba, que porque el Ministerio y ellos me mostraron los recursos que se pierden. Son muy poquitos, lo que tiene destinada la Nación para la cultura es muy poquito, pero dentro de ese, hay un poquitico que es nuestro y ese poquitico nuestro se pierde más de la mitad. Y me mostraron “mire, este proyecto llegó hasta aquí, mandamos las correcciones y nunca llegaron, se quedó ahí. Este proyecto lo presentaron y nunca, por ejemplo, mandaron las facturas para girarles” y yo decía “¿Qué es esto?”.

Estamos en un bache generacional y todo se lo queremos echar a la zona norte y nosotros estamos grave. Yo, por ejemplo, soy de los que digo, a mí me dan mis arrebatos y en este momento me quiero ir. Ya como que ya. Y uno mira y vamos pa' tras como sociedad, vamos pa' atrás. Un amigo mío, Iván, me dice “vos no te podés ir, porque sos un referente de Quibdó”. Pero yo digo “uno siente que ya”. Yo siento que lo que quería demostrar, ya lo demostré, pero ya.

**Integrante 2:** no, no lo deje, hay que tocar puertas.

**Dino:** vamos a ver... estamos en la lucha. Porque con los colegios también hay muchos inconvenientes con el tema de los espacios. Porque nosotros necesitamos ir a los barrios y nosotros les decimos “¿Tienen un salón comunal?” Como en Villa España, que tiene su salón que se presta, pero que también hay sus problemas.

El tema con los colegios es duro, pensamos que iba a ser más fácil y se iban a animar, pero no. Mira que hay rectores que nos dicen que si les vamos a dejar los instrumentos y uno dice “no”, cómo va a hacer eso. Hay hasta alcaldes que me han dicho que nosotros no hacíamos nada, que solo llegábamos a dar las clases y nos íbamos y que “¿Los instrumentos qué?”. Yo sí le dije “no, los instrumentos los pones tú”. Yo la capacidad que les dejo es enseñarles... Pero, pues, así son las cosas acá...

**Yo:** sí, eso es verdad.

**Dino:** sí... ¿Qué más necesitas?

**Yo:** no, así está bien, muchas gracias.

**Dino:** no, cualquier cosa que necesitan, aquí estaremos.

**Nombre:** Hansel Camacho.

**Edad:** 60.

**Procedencia:** chocoano.

**Profesión:** Actor, cantante, compositor y poeta.

**Investigadora:** hola, Hansel, buenas tardes, ¿cómo estás?

**Entrevistado:** hola, Naomi, bien, siempre con gusto de poder ayudarte. Cuéntame.

**Investigadora:** cuéntame, ¿cómo fue el proceso que tuviste para llegar a ser músico?

**Entrevistado:** bueno, el proceso fue, Naomi, obligadamente una herencia de mi mamá y mi papá –mi papá era un clarinetero que tocaba en las bandas de San Pacho–, y lo otro que me obligó a ser músico fue, porque yo cuando cumplí quince años, mi mamá murió en esa fecha y me dejó con cuatro hermanos menores. Yo me puse la tarea de saber qué quería hacer en la vida y, desde ese momento, empecé a buscar lo que yo quería hacer. Como te decía ahorita, con las contradicciones y problemas de ese momento, porque el que no estudiaba en Quibdó no era bien visto. Nosotros no tuvimos esa oportunidad de tener papás, para venimos a Bogotá a estudiar; entonces, yo dije “bueno, yo quiero ser músico o futbolista”. Yo no quería más y tomé esa decisión, y me aferre a esa decisión que era lo que yo quería hacer. Por eso, la música la tomé como una herencia que tenía de mi papá y mi mamá, y la verdad que hoy le doy gracias por esa herencia, porque es lo que hoy me hace ser Hansel Camacho.

**Investigadora:** y con lo que me dices, entonces, ¿qué sentido tiene la música para ti, Hansel?

**Entrevistado:** es todo, es todo. Yo vivo de ocho a diez horas en el día con una guitarra en mi casa, haciendo canciones todos los días y todos los días. Angélica, mi esposa, me dice... Hay días que me dice “por favor, para un momentico” (risas), pero yo sigo haciendo canciones,

pensando en el Chocó. Ahora estoy haciendo un tema pensando en el Chocó, estaba mirando que nosotros necesitamos un tema que nos refuerce el autoestima, que nos haga sentir que somos chocoanos. Mi sello musical y artístico ha sido por la tierra, siempre le escribo a la tierra.

**Entrevistador:** y, en este sentido, ¿cómo entiendes sobre la tradicionalidad y lo que se entiende por fusión hoy día?

**Entrevistado:** la tradicionalidad son las bases que uno tiene como identidad de una cultura, esa es la tradicionalidad. Y yo te digo, eso es algo que a veces me preocupa, porque nosotros, Jairo Varela, Alexis Lozano, Richie Valdés, Saboreo, hicimos una muestra de un concepto tradicional que es la salsa ,pero nosotros le anexamos a esas raíces nuestras tanto que el mundo entero vio el concepto de Niche, Guayacán, de Hansel Camacho como un concepto que había evolucionado dentro de sus propias raíces. Hoy, si tú me preguntas, cuando yo veo el músico chocoano de hoy, para mí no se ha evolucionado tanto. Y no se ha evolucionado tanto, porque los chicos saltan muy fácil de un concepto al otro, pero sin autoctonalidad, que son las raíces que yo tengo.

¿Cómo se evoluciona? Cuando uno salta a otro punto, pero llevas tu identidad. Eso me parece a mí. Yo ahorita estoy ayudando a un muchacho que me parece que tiene unas muy buenas condiciones como cantautor y una de las cosas que le he dicho es: “estas dando un salto grande, pero no estás dando un salto con identidad que demuestre tú de dónde vienes” y el gran problema que tienen los... sobre todo en el Chocó es eso; esta generación de ahora borró un concepto que nosotros hemos traído arraigado desde pequeños. Como yo te decía, Jairo, Alexis, Hansel, Saboreo, Richie Valdés; nosotros tenemos unas raíces y, en esas raíces, edificamos el concepto actual, y estamos evolucionando. Pero la generación nueva está dando saltos al vacío, sin tener una identidad y es o lo que nos ha faltado a nosotros.

No los culpo. El comercio que pasa actualmente influencia mucho a los jóvenes de ahora. En la vida, Naomi, el éxito está en la diferencia, en cómo soy yo, cómo me identifico yo, porque es lo único que te hace saber hacia dónde vas a ir con tus propias alas y con tus propias herencias. Ese concepto que yo, a veces digo, esa fusión, esa fusión que me dice a dónde me lleva, porque, por más que queramos negar, los pueblos se identifican por su cultura y cuando eso no está en el músico actual, es un salto al vacío y eso nos está pasando. Los chocoanos somos tan ricos en todo lo que es arte, cultura, música, pero estamos... sobre todo la generación de ahora –vuelvo y te repito, la generación de nosotros, Niche, Jaime, hicimos un concepto al mundo estableciendo unas raíces nuestras en la música–; la generación de ahora les falta ese compromiso, no lo tienen.

Hay un concepto de un filósofo, Bertolt Brecht, que es el que dice, que no importa dónde se nace, sino dónde se lucha. A mí, me parece que esa frase no sé por qué la dijo, porque si yo me voy a Europa como Hansel Camacho, yo tengo que montar un concepto allá de adónde vengo. Yo soy chocoano, de una tierra del Pacífico y ¿Cómo se identifica? Por tus raíces y por tu muestra. Y ¿Cómo lucho? Cuando sé dónde vengo. Ahorita voy a hacer un tema que cantamos todos los chocoanos y lo voy a hacer, ¿Por qué? Por el concepto de identidad que yo siempre he luchado, para que no nos dispersemos y que nos demos cuenta de que somos un solo bloque, los chocoanos y lo voy a hacer. Es valdero saber de dónde se viene, porque si no se sabe de dónde se viene, la lucha no será igual.

Y esa tal fusión de que hablan, me cuestiona mucho, porque si no se evoluciona... Yo no veo la fusión como un simple hecho de hacerla, fusión significa mezclas para crecer. Si no se crece, se estaciona uno en un punto que no tiene salida.

**Entrevistador:** ¿y qué piensan los adultos de tu generación, sobre este tipo de cambios, los valores que se transmite?

**Entrevistado:** mira que ha sido tan valedero lo nuestro, que está vigente, porque la música sigue siendo en un punto Niche, Guayacán, Hansel, Saboreo. Seguimos en un punto de importancia que la gente la escucha. Eso quiere decir que lo que se hizo fue bueno. Nosotros, frente a lo que hemos tenido en el Chocó, es que ha habido mucho talento, demasiado talento. Entonces, uno dice: es la vida, la misma vida, que te va poniendo, en el camino frente a las cosas que tu realmente quieres hacer. Esa es la realidad, entonces, volvemos a lo mismo, si nosotros, ese sendero que marcamos en el Chocó, porque lo heredamos de otros que tu papá conoce, antiguos músicos nuestros que tocaban guitarra en la esquina y nosotros heredamos eso, ellos nos dieron el pie, nosotros seguimos, hicimos un concepto. Entonces, si nosotros no descubrimos realmente lo que queremos hacer en la vida o el músico chocoano no se identifica bien con lo que quiere hacer, estamos como ahora. A mí me dijo una vez este cartagenero que canta muy bien, que fue a hacer una selección de músicos en el Chocó para el concurso de Yo me llamo; me dice: “Hansel, me quedé decepcionado de tus paisanos. Pensé que me iban a mostrar un son, una salsa, todo el mundo haciendo hiphop, reguetón, con un facilismo que yo decía, no es aquí”. Es eso Naomi, ¿cómo se soluciona? Estableciendo unos parámetros de educación que no lo tenemos y que lo padecemos.

Nosotros, en la música, los chocoanos hemos, esta generación de ahora ha desvirtuado, ese ser que traíamos con un hilo bien conducido de atrás, porque los señores, que tu papá conoce, que nos dieron la herencia, me hablaban a mí de otros señores atrás que tocaban guitarra en el Atrato y en un ingenio que hubo por allá hace muchos años, y eso lo trajimos a nosotros y a nosotros acá, se ha detenido un poco.

**Entrevistador:** ¿según con lo que me dices, la educación es un factor importante?

**Entrevistado:** nuestra gente es tan talentosa que, a pesar de no tener esa educación, que son importantes para el desarrollo cultural, estamos ahí. Se necesita eso, que las alcaldías que todo el departamento implemente para la cultura. Nosotros somos lluvia, agua, sol, selva, música y es ahí donde debemos desarrollarnos. No hay otra cosa.

**Entrevistador:** *ok*, Hansel, muchas gracias

**Entrevistado:** a ti, Naomi.

**Nombre:** Grupo Kaoba.

**Ocupación:** agrupación chocoana.

**Integrante 1:** nosotros somos una agrupación chocoana. Kaoba es una agrupación que nace en Bogotá, en el año 2000. Ehhh, yo soy docente. Yo inicié con un proyecto de aula con los estudiantes de grado décimo, donde yo trabajaba y yo siempre he preferido hacer música, y en ese momento, estudiaba música y, entonces, era como mi sitio de práctica y empecé a organizar. Organicé un grupo musical, donde sonábamos en el colegio para los grados, para las fiestas, para los bazares que hacíamos.

Y ya cuando los chicos de décimo y once se graduaron y me dijeron “bueno, ¿qué podemos hacer? Queremos seguir haciendo música”; y yo dije “bueno, entonces hagamos música por fuera”; y yo me los llevaba para mi departamento. Eran chicos de 17-18 años y allá hacíamos música, y un día por casualidad, fuimos para el ensayo, y yo estaba llegando diez minutos tarde y cuando me dice “¡ey!, llegó el negro, el tono 46 de melanina color caoba”.

Entonces, ellos pensaron que yo me iba a disgustar, porque en ese entonces, era un chiste que el negro palomina hacia y, entonces, yo le dije “me gustó”; él “¿qué le gustó?”, y yo le dije “pues el color caoba”. Nosotros somos color caoba y así se va a llamar la orquesta, porque ni siquiera le teníamos nombre y, a partir de ahí, empecé a investigar qué era caoba y cuando busqué, era una especie de madera de acá del Chocó finísima. Entonces, yo dije “si existe Guayacán, existe Caoba”. Y a partir de ahí dije “bueno, vamos a hacer”.

Yo me fui a terminar de salir del país, regresé y cuando regresé al Chocó, empecé a buscar con quién armar la banda; pero estamos acá un poco escasos de músicos y yo dije “mi proyecto tiene que seguir” y en el 2013 me monto con este animal, como le digo quien viene cantando hace mucho rato desde pequeño, desde Esteban Libardo, un gran músico que

desafortunadamente nos dejó y un gran interprete, porque el papá lo hizo un gran interprete desde pequeñito. Y desde ahí empezamos a trabajar y llevamos desde el 2013 haciendo música. Salsita desde la de acá, pero en nuestros eventos no podemos dejar de lado la chirimía. Yo, por ejemplo, el año pasado tuve la oportunidad de participar en el grupo Choibá, que también es una madera de acá, y tuvimos la oportunidad de ganar en el Petronio Álvarez el año pasado, en formato chirimía, en el primer lugar y pues sí, he venido haciendo música y no me alejo de nuestra cultura; y en nuestra salsa siempre está metido de poquitico lo que es cultura tradicional y cultura que siempre nos ha invadido que son muchas; ahí está ese híbrido y, bueno, eso es lo que hemos venido haciendo aquí con el compañero Pedro Esteban.

**Integrando 2:** bueno, como ya escuchaste, soy el hijo de Pedro Esteban Libardo Palacios, eh, una gran persona, músico, maestro... Eh, arreglista, compositor y, sobre ese proceso, aprendí mucho, eh, interpreto de todo, de todito. Entonces, aquí estamos, no sé qué va a preguntar.

**Yo:** eh, muchas gracias. Me gustaría saber para ustedes, ¿qué es tradicional?

**Integrante 1:** bueno, tradicional tiene muchas vertientes. Hablar de tradicional es lo que se quedó atrás, pero estamos equivocados, porque lo tradicional está vigente siempre y tenemos que tener en cuenta que lo tradicional también ha crecido. No podemos dejar las raíces, pero lo tradicional es... Esta forma de hablar aquí es tradicional, pero posiblemente se utilicen términos que son del momento, pero eso no pasa con la música... Eh, danza tradicionales, claro, iniciaron con la jota chozoana; ya después hubo modificaciones, como por ejemplo, se hace una jota chozoana cruzada, se hace una redonda, entonces esas son evoluciones de la misma danza tradicional, pero es la misma y en este contexto del tiempo que estamos hablando, ya empiezan unos nuevos bailes que nacen de ahí mismo.

Entonces, eso viene siendo. Lo tradicional va avanzando, pero de ahí se desprende muchas vertientes, lo que por ejemplo, nosotros conocemos ahora de tradicional, nos preguntamos qué era hace cien años atrás y, posiblemente, era algo completamente diferente de lo que hoy conocemos de tradicional. Entonces, siempre lo tradicional va de la mano de la misma evolución, pero que siempre nos deja las raíces, que están siempre presentes algunos instrumentos; como por ejemplo, en el formato de chirimía, lo tradicional es el formato, no más lo musical que hacen, si entonces, eso es bastante amplio y hay que dejarlo muy claro.

Lo tradicional, ¿qué es lo tradicional en un formato de chirimía? Clarinete, bombardino y redoblante y tambora, pero qué repertorio interpreta, así como hace una jota, hoy también como, decía la canción de la banda: “los aires de moda tocaba a la banda”. Entonces, hoy día toca el Cheque Choco, haciendo chirimía y es una música de acá; entonces, el formato sí es tradicional, pero la música que hacen ya tiende a ser más moderna, de acuerdo a la evolución también del mismo músico en la academia... Ehhh, los intercambios culturales siempre te dejan algo, entonces, cuando tú vas a tocar, no vas a tocar como tocaba el abuelo, sino como tú tocas hoy, con el conocimiento que ya tienes. Entonces... lo tradicional formatos del resto, todo evoluciona.

**Yo:** ¿y tú qué consideras que les gusta hoy día a los jóvenes?

**Integrante 2:** pues vemos muchos cambios en el sentido de la música, los jóvenes se dejan llevar de... Bueno, no se dejan llevar. Siento eso, que hay un cambio de antes, tú escuchabas la chirimía, ahora escuchas la chirimía en fusión con salsa, con esa misma salsa urbana, salsa choque, entonces ellos mismo van conectando con el momento. No podemos decirles que hagan algo que no sienten, porque no se van a sentir bien. Ejemplo, el bum del momento, el salsa choque, eso trae tradición sobre esa misma esencia, porque si escuchas al que canta, tiene un canto particular y tiene su esencia chocoana, su tradición, el habla, así y

cualquiera dice “hey, por qué él habla así y tú lo escuchas hablar y te canta igualito”. Él es de Condoto, entonces imagínate, tú no le puedes decir que cante como un Maluma, porque él tiene su esencia, su tradición, de allá; entonces, los jóvenes de ahora buscan ritmo, eh, palabras de moda y, sobre todo, gozadera.

**Integrante 1:** yo creo que el interés del momento de ellos fue hacer lo mismo que escucharon de sus padres, pero siempre están en la búsqueda de nuevos colores... Eh, de hecho, respuesta a su propia juventud. Respuesta y uno siempre está en la búsqueda de esa respuesta, como bueno, porque yo... por ejemplo, bueno, nosotros no tenemos por qué escuchar eso que ellos escuchaban, no, nosotros podemos hacer algo nuevo. Por eso, siempre están, pero con la base de sus padres, de sus abuelos, pero le interesa otra cosa. Por ejemplo, yo como docente no puedo obligar a una niña a cantar y ponerla a cantar “La quita marido”; entonces, no le puedo imponer, sino que le gusta cantar a ella y a partir de su gusto de su comodidad, le digo “ve, también existe esto”. Entonces, es cómo cambiar el formato. Antes nos decían “primero esto” y luego “ahora sí, lo nuevo”. Pero ahora, eso cambió lo nuevo, pero no te olvides que existe esto. Son muchas dinámicas que se presentan en el diario vivir que a ellos los enriquece.

**Integrante 2:** en mi caso, también me tocó mucho. Tengo la facilidad de interpretar un bolero, chirimía, una salsa, porque no sé si viví esa transición desde pequeño, escuchando villancico chocoano, que de un momento a otro, que las paradas, que la salsa, que la chirimía; entonces, me adapto fácil a diferentes formatos, géneros, entonces no aplica.

**Yo:** tu como docente (Integrante 1), ¿cómo transmites esos procesos de aprendizaje?

**Integrante 1:** bueno, partiendo primero de una necesidad, en el que no solo es lo que yo diga que él necesita, sino es el estudiante que me muestra qué necesita para esa formación. Nosotros no partimos de decir lo que ellos necesitan o deben hacer, sino: “¿qué conocen

ustedes?, cuéntenme”, “vamos a cantar”, entonces uno pregunta “¿Qué quieren cantar?”, y cuando uno menos piensa, te das cuenta de que esta persona que está a tu lado te canta todo lo nuevo y la que está al otro lado te canta todo lo de tus abuelos. Entonces, no puedo imponer, porque ella no te canta como te canta la otra; entonces, empieza uno a hacer esa exploración.

El proceso primero tiene que ser de exploración para, así, llegar a la construcción de un nuevo conocimiento. Y el nuevo conocimiento siempre está sobre el estudiante; no es que yo le imponga. Entonces, en este proceso, los docentes aprendemos de ellos y eso es lo que debemos cambiar mucho, porque siempre creemos que nosotros tenemos la última palabra y no. Y te llega un niño, como Luis Eduardo, y te enseña y te dice el Cheque Choco gusta, y a ti porque no te gusta. Entonces el proceso para siempre es desde el estudiante hacia el conocimiento, que no lo tengo yo, sino que lo construimos conjuntamente. El diario vivir también te da mucha experiencia y siempre hay que romper paradigmas.

**Yo:**¿y qué me puedes decir sobre el contenido de las músicas de antes y las de ahora?

**Integrante 2:** es chistoso, porque del contenido de antes y el de ahora, me fui una vez donde mi padre, porque él era bastante crítico sobre eso. Antes, tú escuchabas mucho contenido en las canciones, enseñanzas, vivencias, anhelos, ahora está variado, digámoslo así. En algunas escuchas contenido y en otras nada, es diverso. Ahorita, está distinto.

**Integrante 1:** con respecto al contenido, yo ahora analizo que se está cantado lo que viven el momento y el momento pasa rapidito. Y por ejemplo, una dicotomía que tengo yo como arreglista de decir “bueno, ¿qué compongo para el momento o que perdure?”; está uno en un problema. Sin embargo, es bueno que nazcan esos interrogantes para decir “hagamos esto”, pero también, porque nosotros también venimos de la vida de la escuela, también podemos ingresar en lo nuevo. Entonces qué dicen los pelaos: “bueno, entonces, títate encima que yo quiero bailar

contigo”. Entonces uno dice como.... “ajá, ¿pero qué es esto?”. Sin embargo, el mismo contexto te lo aprueba y nosotros decimos, cantando quiero decirte lo que me gusta de ti... Pero los muchachos a uno le dicen que eso está anticuado. Entonces, uno tiene que tener alternativas de cómo llevarles ese mensaje de algo que les peque. Y ahora, lo que los mueve es el ritmo y no el contenido. Por ejemplo, el cheque choco no dice nada, pero apenas usted escucha esa música, se mueve, porque está cargado de ritmo, de rítmica.

Entonces, es un fenómeno que está cogiendo mucha fuerza y ya tenemos que empezar a entenderlo nosotros, de una escuela diferente, para no estar fuera de contexto, porque si no vamos a estar siempre allá atrás. Desafortunadamente, es lo que se vende, vender un tema sin contenido.

Nosotros, por ejemplo, sin dejar el contenido, tratamos de meternos, porque tenemos una responsabilidad de no hacer cualquier cosa. Yo tengo un punto de vista de algo y es no dejar morir lo que tenemos, pero no perdernos de lo que nace; si nosotros tuviéramos una responsabilidad política, hablando políticamente de algo tranquilamente, le daríamos luz a ambos, porque crear escenarios para cosas nuevas y crear escenarios para la gente que quiere escuchar lo que era, como ha sido, entonces sería escuchar tertulias musicales, donde hoy se hará lo tradicional y así, porque va a ver niños cantado, porque les gusta eso, escuchar una buena pieza. Son cosas tradicionales...

Aunque son cosas que se escuchaban en aquellas épocas, ahora lo tradicional lo podemos llenar nosotros, una época, lo que se escuchaba en una época, porque si uno se pone a analizar la salsa de hoy día no era la salsa que grabó el Gran Combo hace cincuenta años atrás; no es lo mismo ni en la letra ni musicalmente hablando, porque los músicos van preparándose, adquiriendo unos conocimientos mucho más avanzados. Y ahora es más, la evolución es

sistémica que lleva a la tecnología, pues los sonidos son diferentes, pasó a lo análogo a lo digital y eso es un salto bastante grande y, entonces, son muchas cosas que dejan un mensaje claro.

**Yo:** y, digamos con lo que tú decías, ¿tú crees que el contenido de ahora les deja aspectos positivos a los jóvenes?

**Integrante 1:** tengo dos puntos de vista sobre eso, ¿por qué? Primero, no enseña nada, pero el objetivo de ellos ni siquiera es escuchar la letra, sino sentir el ritmo. El cheque choco no te enseña nada, porque la gente va detrás del ritmo. Y el ritmo no son solo los tambores, sino lo que el canta rítmicamente. Pero hay otro contenido que sí uno debe analizar, porque estamos mirando que ha creció la promiscuidad, los embarazos a temprana edad y que ahora todo se ha vuelto, especialmente, la mujer se ha vuelto sexo; dejó de ser sensualidad para convertirse en sexo. Entonces, hay una variedad que no podemos encerrarla en una misma.

La droga ha crecido, el consumo de alucinógenos, ha crecido el consumo de bebidas. También, se ha perdido la autoridad en casa. A los docentes nos recargan la responsabilidad de sus hijos cuando ellos han perdido la autoridad sobre ellos, y ahora, la política de Estado quiere que los niños estén más tiempo en las escuelas y colegios que en el barrio jugando, en el que se la pasa una jornada larga en los colegios con todo hecho, en el que llega a la casa a descansar y con qué tiempo juega o los padres le ponen cuidado. Nosotros jugábamos. ¿Qué no hacíamos nosotros, que ahora los niños no hacen por cuestiones de inseguridad que se ve? Entonces, son muchas cosas que se han perdido, porque se perdió la familia, se perdieron los valores de la familia.

Hay otra situación muy grande y es que nos hemos vuelto un país consumista, entonces, ¿qué paso? Al padre de familia, no le interesa tener dinero para darles contentillo a los hijos y ¿Cómo obtienen dinero? Se meten en cualquier cosa para ganar plata fácil. Y esa es una

situación que se está viviendo en Quibdó y es horrible, una chica en el colegio con la que tuve dificultad, el papá es pudiente y lo citaron a una reunión al colegio, y a mí citaron y, para resumir, se sentaron al frente de la rectora, la hija y el papá. ¿Sabe qué terminó de hacer la niña? Tenía el último iPhone y le dijo “coja su teléfono, yo se lo devuelvo, yo no necesito teléfono, necesito que se preocupe por mí” (Comunicación personal). La niña ha tenido accidentes en moto y hasta video de grabarse en redes. Entonces, todo ha cambiado, ya los padres de familia no corrigen.

**Yo:** y eso te iba a preguntar sobre el papel de la familia en la trasmisión de conocimientos, de la tradición.

**Integrante 2:** ehh, es difícil, pero es necesario, porque mi hija, aunque no sé de dónde salió que todo lo que escucha, lo baila; tú le pones una chirimía, lo baile. Desde pequeño, hay que darles esa enseñanza, de que sepan de una tradición y que ellos escuchen diversos géneros y épocas. Ella está en la época del bum bum y no sé si en mi casa colocar chirimía tradicional. Creo que eso es parte de los padres, hay que informarles y enseñarles la tradición...

**Integrante 1:** primero, la casa es todo; allá es donde usted... Es que ahora se los llevan desde temprana edad a los colegios, escuelas, párvulos y dejan de darle el seno o de estar con él. Y también, pues por el trabajo de ellos, pero la casa es donde se aprende lo principal, respeto amor unión, todo y nosotros los padres tenemos una gran responsabilidad y hay papás que ahora solo se les escucha le timba. Solo el timba, otros vallenato y vuelven a su salsa y los hijos están ahí. Y yo digo ¿Qué responsabilidad hay frente a qué? La pregunta es qué quiere el papá para sus hijos, si el papa no le interesa tradición, no va a querer tradición para su hijo; entonces, yo creo que tenemos una gran responsabilidad.

Y ahora, no solo es en la casa, ¿usted cree que los papás sacan espacios para ir a museos, teatros? No, entonces son cosas que si acá en Quibdó no hay, se pueden llevar a otros lados, Medellín, Manizales; son cosas que a los niños les sirve y quién quita que los niños le apasionen. Primero, acá no tenemos cosas como esas y, segundo, aquí no valoramos. Yo tuve un concierto en Dubái y me dijeron “negro, vamos a tocar “La vamo a tumbar” y yo dije “¿En serio, acá?”, “sí”, “vamos, listo”. Apenas inicié a cantar “esta casa que yo hice con tanto trabajo...”, se levanta un paisa “¡que viva el Chocó, hijueputa!” y yo me ericé, y la letra se me olvidó, porque me ericé y dije “¡que viva el Chocó!” y tal, y seguí cantando.

Pero mire como allá, un paisa sí se interesa y los árabes bailando chirimía y, como la música de nosotros es un poco similar ellos, bailaban. Entonces, uno empieza a sentir eso. Acá “La vamo a tumbar” no se escucha, pero ponen la de Marc Anthony y ahí sí.

**Integrante 2:** en conclusión, debe ir la tradición en todo eso. O sea, al menos una hora del día o hablarle a los hijos sobre eso, contar historias, eso es una tarea que se debe implementar. Aunque no hay esa cultura mental, no conocemos nuestra historia, es importante conocer nuestra cultura. Pero para eso, no tenemos que ponernos esa ropa llamativa, olorosa ¿Por qué? Eso es dar un mensaje diferente, es quererse como negro, no para que se burlen de nosotros.

**Yo:** ya para terminar, ¿cuál consideran que es su papel como músico, en tu caso, como maestro para la niñez, juventud?

**Integrante 2:** nuestro papel es continuar trabajando para mostrar la cultura y todo lo bonito que tiene el Chocó. Nosotros estamos haciendo salsa, pero somos artistas que podemos hacer diferentes géneros y nos pusimos de tarea hacer algo del Pacífico, que me nace y quiero cantar de corazón, así estilo Grupo Bahía, ChocQuibTown, Herencia Estilo, Alexis Play. Y

queremos mostrar eso y que los jóvenes vean esa tradición; entonces, para eso estamos y nos trajo Dios.

**Integrante 1:** si una de las cosas que queremos dejar de legado es que se plantee quién fue Kaoba, que persistió desde el 2000 hasta donde quiere que llegue y dejar le mensaje de persistir insistir y nunca desistir. Siempre, los sueños lo hace uno es en la cama, pero hay que materializarlos. Si uno considera que son buenos, hay que hacerlos. Siempre uno va a conseguir trabas y dificultades, y la vida es de días y noches, entonces, por tanto, queremos dejar que hay que insistir y que las dificultades siempre van a existir.

**Integrante 2:** y algo muy importante creer en ti, el maestro Hansel me dijo “pero si tú vas a componer una canción, hazlo, que lo que compongas, eso eres tú”.

**Yo:** muchas gracias, así es.

**Integrante 1 y 2:** con gusto, a ustedes. Lo que tú estás haciendo es política, recuerda, porque lo que estás haciendo es que tu pueblo crezca, estas ayudando a la gente; sino que nos han enseñado que hacer política es esta desvergonzada que tenemos acá.

**Nombre:** Jorge Perea.

**Edad:** 62.

**Procedencia:** chocoano.

**Profesión:** cantante, compositor y poeta.

**Entrevistador:** hola, Jorge, ¿cómo estás? Quería que me comentaras cómo fue tu proceso de hacerte músico, me cuentes un poco de ti.

**Entrevistado:** soy Jorge Perea, más conocido como Pito, soy de la loma de Bojayá. Ehhh, llevo haciendo música 35 años, tampoco empecé desde tan muchacho, y el sabor lo lleva uno, ¿no? Me incliné por la música, porque sentí el deseo de hacer música. Mi mamá, en su época, fue bongosera. Me contó ella una vez, yo llevaba a Quibdó, ehhh, Congo, bongo y timbal y tocábamos, y uno vez me pidió el gongo prestado y me dijo “vea, tiene ritmo” y me dijo “vo’ qué crees, yo era bombosera de muchacha, teníamos su timba. Marimbula guacharaca cucharraca, como le llamaban bongo y clave y la conga, por supuesto”. Y tal vez ahí viene el sentimiento por la música, el amor por la música.

Hago percusión. Ahora, me lancé como solista, como cantante y empecé con folclor. De hecho, empecé con folclor de la Costa Atlántica, porque empecé a hacer música acá en Bogotá y, luego, me pasé al folclor chocoano, y trato de mantener las raíces, la chirimía tradicional, el clarinete, el bombardino, los platillos y el bombo. Cuando me piden orquesta, llevo un piano o bajo, pero trato de mantener las raíces siempre, no le meto fusión, nada de esas cuestiones, porque es con lo que yo crecí. La fusión no son malas, ¿no? Pero conmigo no va. Y he hecho, un par de temas, como le digo, estos pelaos de ahora le cambian todos los golpes, el bombo ya no es tradicional, es un bombo de banda de guerra o banda marcial. Hacen unos golpes raros, unos ritmos raros, eso es la evolución, ¿no? Son generaciones... Hagamos esto que parece bueno,

hagamos esto, porque parece chévere. Pero de ahí no pasa, de ahí no trasciende, no sale del entorno chocoano.

**Entrevistador:** ¿tú qué piensas de la música tradicional?

**Entrevistado:** lo tradicional es lo mejor, la música tradicional es lo mejor, porque se mantiene en las raíces. Cuando yo era pequeño, recuerdo que hacían los tambores de balso; ahora, lo hacen en fibra de vidrio; y lo templaban con cabuya, ahora le ponen tornillo y pies – claro, para no estar molestando–; y lo colocaban al fogón hacían la hoguera y ahí lo calentaban, entonces se bajaba por el clima de nosotros, que es un clima húmedo. Entonces, se blanda el cuero y lo colocaban al borde del fogón y otra vez subía, y en el bombillo, cuando había luz. Me acuerdo mucho de eso, y era todo en madera, el redoblante era en madera, ahora es en metal; el entorchado lo hacían de cuerda de guitarra, lo afinaban con bejuco. El bombo era igual, era de un solo tronco de madera. El bombo de tambora ahora lo hacen con tablitas, rinde más, pesa menos y es más rápido de coser.

**Entrevistador:** ¿y tú, cuál consideras que es el papel de los mayores en la construcción de lo tradicional?

**Entrevistado:** como le digo, mi mamá fue a la que yo vi hacer eso, que le toqué el bombo y dijo que ella era bombojera cuando muchacha. Mi papá era ajeno a eso, no sabía ni bailar, a él no le gustaba eso. Que vaya a estudiar, que deje traer borrachines a la casa, que esto, que otro. Mi mamá decía “deja a esos muchachos quietos, que le gustan”. Cuando yo era pelao, estaba el padre Isaac, iba Alexis lozano, Jairo Varela, no somos de la misma gallada, pero me acuerdo, yo era un peladito. Ehhhh... Pacho García, Yamil Torres, César Murillo, yo no entraba a la iglesia, me quedaba en la puerta y veía al padre con su armonio y los pelaos dándole al instrumento, porque yo era un pelado muy tímido, muy pendejo en ese entonces. Esos pelaos

eran más despiertos. La formación de mi casa era muy distinta a la de ellos. Ellos eran más libertinos, yo no, por eso yo no pude hacer música de papel por eso. Lo mío es empírico, yo no leo una nota, conozco los patrones, la negra, la blanca, la redonda, pero no lo interpreto.

**Entrevistador:** mmm... *ok*, que interesante, y con los jóvenes en la actualidad, ¿cómo han cambiado los contextos?, ¿piensas que ellos están interesados en lo tradicional?

**Entrevistado:** reina, no creo, no he visto un grupo de ahora chocoano, sobre todo, siquiera conservar esa línea, siempre le meten una cosa diferente, le hacen. Hay muchos grupos, no los menciono, porque no hay del caso, pa' evitar lio; pero le meten mucha cosa con la que no crecí yo, y es allí donde se pierde la raíz, porque los pelaos escuchan eso y creen que así suena anteriormente y el otro creía que así se hacía, y así es como se pierde la tradición.

**Entrevistador:** ¿y cuál crees que serían esos efectos, como mencionas, al perderse la tradición?

**Entrevistado:** pues ya no somos nosotros, ya no es chirimía tradicional, ya no saben los pelaos que vienen adelante qué es la chirimía, la chirimía auténtica; ya no se escucha Daniel Rodríguez, Salamandra, etc., todos se murieron. Yo los conocí y por eso estoy encaminado, por ese lado, por la música tradicional y hago los temas de antes "Mari alabo", "Maximina", esos son los temas que yo interpreto, "El rey del río". Yo no me meto por ningún tema de esos pelaos, por eso me llaman mucho las personas de edad, las personas me llaman es por eso. "Marucha", todos esos temas me lo sé y me llaman. Yo soy uno de los que ha conservado la tradición musical en la chirimía chocoana.

**Entrevistador:** ¿por qué consideras que los jóvenes usan esas fusiones en la música?

**Entrevistado:** el mercado, por él, todos quieren conseguir dinero facilito, porque si no es así, con la chirimía tradicional tal vez no. La chirimía chocoana, al principio, no era cantada, era

instrumental, eh... Luego se le metió la voz, la contundencia empezó fue con eso, a pesar de que la contundencia le metió otros instrumentos, siempre conserva los instrumentos típicos, que son el platillo, el bombo, el clarinete, el bombardino y redoblante. Le metió piano, bajo, pero conserva la tradición. Entonces, buscan el mercado. Si yo hago esto, “oh, vea, cómo sonó, que bacana”, los contratan, venden, pero están perdiendo las raíces, están buscando únicamente el mercado.

**Entrevistador:** y tú como músico, ¿cómo aportas a ese saber tradicional?

**Entrevistado:** pues, conservando la tradición.

**Entrevistador:** tú me contabas que actualmente aprendían de los maestros, pero en tu caso fue de ensayo y error, ¿cómo crees que aprenden los músicos de ahora?

**Entrevistado:** ahora hay mucha más facilidad para aprender la música, porque está el internet, hay muchas escuelas. En la época mía, solo estaba el padre Isaac, el único que enseñaba allá, todo el mundo aprendía de oído; el único músico era el padre Ayala, todo mundo aprendía de oído el violín, la guitarra; ahora pues, se facilita más por la tecnología, con escuelas de formación. Yo estuve en la nacional y Jorge Tadeo a enseñar música sin aprender a leer, enseñé percusión a muchos, ahí salieron muchos. Unos tocan con la Ttoto, por ejemplo, clarinete y yo le enseñé sin leer, tarareado y lo conseguía. Y la percusión se me facilita más, porque es mi instrumento, pero el oído ya lo tengo adaptado a la melodía y a la armonía; si usted le mete al piano donde no era, me doy cuenta, no sé si es la o si es si, pero está mal tocada.

**Entrevistador:** ¿y tú crees que la difusión de la tecnología ha ocasionado que los jóvenes no se interesen por lo tradicional?

**Entrevistado:** sí, se han dedicado a grabar sonidos, y entonces les parece bonito ese sonido y eso perjudica. No los obliga a crear, sino que todo está ahí y lo meten. Por ejemplo, yo

me siento, hago una letra y me imagino un trombón; sin sacarlo de allá, yo me lo imagino, yo lo cree, no lo saque de una máquina.

**Entrevistador:** con lo que me indicabas que te sentabas a componer, ¿qué te motiva a escribir?

**Entrevistado:** el primer tema de chirimía fue una historia mía, en Tocaima, un pueblito y me pasó una historia, y se la comenté a un amigo que estaba conmigo, y él le dio una letra y era la historia mía. Y empezamos a hacer la música, y yo le decía un currulao no está cruzado, y yo le puse el tiempo y lo hicimos. Y luego la hicimos en chirimía. Y ahí empecé a componer. El otro día iba por la Primera de Mayo, por ejemplo, y la buseta timballe y dijo “esta bueno para un tema”, y empecé a entonar: “yo traje mi timbalalle para que lo goce usted, pero yo traje mi timbalalle”, y así, en mi mente empecé a hacer los arreglos. Y así, cuando estoy en mi casa y empiezo a componer con mi tambor.

**Entrevistador:** y para terminar, ¿qué piensas de músicos como ChocQuibTown, crees que ejercen una influencia a los músicos?

**Entrevistado:** pues, como le decía, ellos hacen fusión, su música... En esos temas, no me gusta entrar... Pero pues, a los jóvenes les gusta.

**Entrevistador:** *ok*, entiendo, muchas gracias por tu ayuda.

**Nombre:** Nicoyembe.

**Edad:** 71.

**Procedencia:** chocoano.

**Profesión:** folclorista, compositor, músico, instrumentalista y arreglista.

**Entrevistador:** hola, buenos días. Mi nombre es Naomi, soy estudiante de psicología de la Universidad Externado y quiero saber si me podrías colaborar con un poco de tu tiempo.

**Entrevistado:** por su puesto, dime.

**Entrevistador:** bueno, dime cómo te llamas y me cuentes un poco cómo fue tu proceso de hacerte músico, qué influencias tuviste.

**Entrevistado:** bueno, mi nombre es Nicolás Emilio Nicoyembe Rodríguez. Nací en el departamento del Chocó, en la ciudad de Quibdó, barrio César Conto, es un barrio que lleva el nombre de unos de los próceres de nuestra región. Desde niño, me incliné hacia la música, por lo que mi papá fue uno de los grandes músicos que dio el Chocó y mi mamá era bailarina organizadora de las fiestas de chirimía, música tradicional de nuestro departamento. Ehhh... Cuando empecé a crecer, el acceso a instrumentos musicales era muy difícil en el departamento del Chocó, yo crecí tocando con las hoyas, con los sartenes, con las tapas, con todos los utensilios de cocina que pudieran emitir un sonido, pues agradable sabiéndolo hacer, fueron como mis primeros instrumentos musicales.

Luego, ehhh, cuando entré a estudiar la primaria, yo tuve la oportunidad de pertenecer a un club infantil llamado Domingo Sabio, donde teníamos una banda marcial. Ehhh...

Posteriormente, empecé como hacer instructor de música marcial para ciertos colegios de bachillerato de ahí, de Quibdó. Más adelante, después de un incidente grande que hubo en Quibdó, un incendio, ehhh, que quemó casi toda la primera zona comercial, la Carrera Primera,

donde hoy día queda el malecón y que hoy a duras penas se conserva la plaza de mercado, pude trasladarme a la ciudad de Bogotá, donde unos amigos que había conocido, ya que eran estudiantes de un colegio llamado Refus y estuvieron en una excursión allá, en Quibdó. Tuve los datos de ellos, teléfonos de ellos, porque fui guía en esa excursión de ellos, eh, pude comunicarme con ellos y me becaron aquí, en Bogotá, en Suba.

Logré terminar el bachillerato, pero siempre la inclinación mía era la música. Entonces, me trasladé a la ciudad de Villa Vivencio y empecé hacer música y a trabajar en colegios como maestro de todas las áreas, pues en ese tiempo uno daba Aritmética, Geometría, Geografía, Religión, de todo y eso lo alternaba como profesor de Deporte; tenía un grupo de maestros de basquetbol, de la ciudad de San José de Guaviare. Estuve trabajando mucho tiempo en la ciudad de Villavicencio, en esa parte musical, hasta que se me dio la oportunidad de regresarme nuevamente a la ciudad de Bogotá, ya que antes de regresarme a Bogotá tuve la oportunidad, la oferta de Jairo Varela y de Alexis Lozano para que viniera a hacer parte de un proyecto que ellos tenían, que era conformar un grupo de chocoanos llamado Niche, posteriormente, se llamó Niche.

Entonces yo, eh, por situaciones muy personales estaba muy enamorado en los Llanos Orientales, no acudí al llamado de Jairo. Ellos fueron allá, me hicieron la oferta “mira, tú vas a grabar un tema que se va a llamar “Buenaventura y Caney” y nos van a dar trabajo en Unicentro”. Entonces, el miedo mío de empezar de nuevo, ya que estaba más o menos organizado y ubicado allá, y la situación de estar enamorado impidió que yo me viniera.

Entonces, en algún momento, un día de estos, yo escuché una canción “Buenaventura y Carey” en la radio. Entonces, me dio mucha nostalgia mucha tristeza, porque era la canción que Jairo me había dicho que yo iba a grabar. Entonces, ahí fue cuando tome esa decisión fuerte y

venirme a Bogotá. Entonces, me vine a Bogotá y Jairo me dijo “hermano, usted no vino cuando yo lo llamé, ya se quedó por fuera”. Entonces, lo que hice fue buscar trabajo como percusionista, yo no era cantante todavía. Y después tuve la oportunidad de conocer la maestra Delia Zapata Olivella y, entonces, ingresé a hacer como mis trabajos de investigación.

Con Delia Zapata estuve en San Jacinto, en Cartagena, investigando sobre folclor de la Costa Norte, pues yo ya conocía nuestro folclor del Pacífico. Ya trabajando con la maestra Delia, tuve la oportunidad de viajar, de hacer mis primeros viajes internacionales. Estuve en Puerto Rico, inicialmente. Después, pasé a Martinica, donde pude también hacer investigaciones sobre qué es percusión afro, sobre esa región de Martinica, sobre esa isla; y luego me fui a vivir a París con Toto la Momposina, la cual estuve aproximadamente diez, doce años.

Regrese de allá y dije “bueno, yo tengo, creo que tengo muy buenos conocimientos”. Ya había empezado a hacer composiciones, de hecho, ya trabajaba como maestro y empecé a hacer arreglos musicales y ya, cuando regresamos a Colombia, yo dije “bueno, ya voy a empezar a hacer mi propio proyecto que se llama Nicoyembe”. Ese nombre provino de mi nombre de pila, mi nombre original era Nicolás Emilio Rodríguez, pero como conocí unos africanos, unos personajes que para mí hicieron un gran aporte de la música de Mali y Senegal, vivíamos en la misma casa, en el mismo edificio, entonces yo dije: “no, pues voy a llegar a Colombia y no quiero ser Nicolás”. Entonces, mezclé la raíz de mi nombre Nicolás, el Nico y yembe de un tambor que conocí por intermedio de estos amigos músicos

Ehhh, ya empecé como a difundir mi nombre, hacerlo conocer como Nicoyembe. Ya no era Nicolás que trabajaba con Delia, con Toto, sino que, como ya empecé a difundir mi propio proyecto, ya empecé a aparecer ante la gente como Nicoyembe. De hecho, como es sonoro el nombre, la gente no me llamaba Nicolás, sino Nico, viejo Nico o Nicoyembe... Y estaba

trabajando, eh, desde entonces, desde la música, para sacar mi proyecto adelante y trabajando con colegios y con universidades como maestro de música tradicional de Colombia, Costa Atlántica, Costa del Pacífico y música del Caribe.

**Entrevistador:** y para ti, ¿qué es la tradición?

**Entrevistado:** bueno, nuestra tradición oral, en todos los sentidos, en el arte, eh, en la cultura, en la música, es algo que llevamos arraigado y que nace directamente en nuestras regiones, de nuestro lugar, sea cual sea el pueblo que fuese o la ciudad que fuese, donde nacimos; son nuestras costumbres, nuestras vivencias, eh, que se han transmitido de manera oral y a través de todos los tiempos. Pero, para ser honesto, es algo que se está perdiendo, entonces, eh, quizás un legado de nuestros ancestros, de nuestros padres, es tratar de conservar esa tradición y no dejar que se muera. Entonces, yo en el momento, la misión que tengo y que me propuse desde que escogí el folclor de nuestras regiones es tratar de hacer conservar al máximo nuestras tradiciones culturales, porque se están perdiendo...

Eh, toda esa tecnología ha influido, lo que es el internet, toda la nueva técnica de comercialidad, como el internet, toda las nuevas tendencias, eh, lo que han hecho es tratar de desfasar nuestras tradiciones culturales y hacer que se pierda, poco a poco, porque las nuevas generaciones no les interesa conservar ni conocer sus raíces, de dónde vienen y por qué somos como somos. Entonces yo, al máximo, le digo a los jóvenes y los invito cuando hago un concierto a que compren, eh, no comprar económicamente, sino que consuman folclor, consuman tradición oral, que es lo que nosotros vivimos y lo que tratamos de difundir a través de nuestro tiempo en esta generación.

**Entrevistador:** sí, eso es a lo que precisamente iba, ¿por qué consideras que las nuevas generaciones de los jóvenes musicales estén realizando estas fusiones?

**Entrevistado:** bueno, entre las nuevas generaciones de los jóvenes de ahora, quizá, no ha tenido un enrutamiento por parte de sus padres, porque ya sabemos que los padres trabajan y se dedican a sus trabajos para sostener a su familia, para poder educar a sus hijos; pero no han tenido el detalle de incentivar a sus hijos de decirles: “mira, cuando yo era niño, mi papá y mis abuelos vivían esta y estas cosas”. Si entonces, como no han tenido realmente una orientación, lo que pasa es que la radio y la televisión y todos los medios de comunicación, de tanto insistir y de colocar estas músicas, estas costumbres, estas nuevas... Ehh, tendencias modernas, hacen de que el joven no se incline y no investigue de nuestras tradiciones, sino que se deja llevar por todo lo que le entra al oído, a través de la radio y la comunicación.

**Entrevistador:** en la época de los Castro Torrijos, el contenido poético, musical se centraba en lo cotidiano, ¿tú qué crees que pasó con ese legado poético que dejaron, en qué momento se rompió esa identidad cultural que transmitían ellos?

**Entrevistado:** bueno, el maestro Rubén Castro fue de esos grandes compositores que tuvo el departamento del Chocó y, de hecho, yo todavía sigo cantando sus canciones y haciéndolas conocer ante los medios, porque, si bien sabemos, ehh, otros compositores chocoanos, poetas como el maestro Caicedo, ehh, trato de incentivar en su tiempo, ehh, todo lo cotidiano, todo lo tradicional de nuestra tierra; por ende, yo soy un compositor tradicional, ehh, le canto a la cotidianidad y compongo a la cotidianidad a las vivencias de mi infancia, ¿sí? Allá, en el Chocó, porque yo le he hecho composiciones al caraño a al quebrada que queda al pie del aeropuerto, donde mi mamá iba a lavar y atender la ropa; yo a aguapango a cierto sector del Quibdó.

Entonces, yo soy uno de esos compositores tradicionales que no he perdido la costumbre de hacer recordaciones de nuestros barrios, de la yesquita, de las fiestas de San Pacho, de los

disfraz, de lo que vivíamos, porque esa era nuestra esencia culturales. Todavía no se ha perdido, gracias a Dios, porque se sigue motivando con nuestras festividades, la de San Pacho, el Retorno de los chocoanos que se han venido al interior del país, que viven por acá, pero que siempre quieren tener esa vivencia nuevamente; entonces, van a San Pacho y si no van a San Pacho, van a las fiestas de Retorno, que son las que se reviven tradicionalmente con la celebraciones San Pachito. Entonces, nuestras nuevas generaciones choconas... Ehh, yo considero que no todas han escogido el camino de la innovación, de lo moderno o de lo nuevo, pero yo, a través de lo que he visto, siento que aún no se ha perdido nuestra identidad chocoana tradicional.

Quizá, los que viven acá un poco, porque no tuvieron ese incentivo musical tradicional, ¿sí? Ehh... lo han perdido o lo han ido perdiendo, pero nuestra gente de allá lo vive todavía, fabrica las tamboras, hacen canoas, hacen champa, botes y cosas de esas que no lo viven los de acá, pero sí lo viven los de allá, porque han tratado de conservar esas costumbres. Tenemos a la maestra Sully Morillo, tenemos el Grupo la Contundencia, el maestro Octavio Paneso, que ellos no dejan que nuestro folclor, nuestra tradición culturales se pierdan, porque en cada composición están resaltando toda esas vivencias de infancia y de niño.

**Entrevistador:** ¿y qué piensas de esas nuevas tendencias que mencionas, esas fusiones?

**Entrevistador:** bueno, yo considero que las nuevas tendencias musicales sí, hay que aceptarlas, pero en el caso personal no las censuro, pues en su forma de expresarse y sentir lo que hacen, pero no inducen a nada, porque no son temáticas de enseñanza, no son temáticas costumbristas, sino temáticas producto de medio; de lo que nos mete la radio, la comunicación y la nueva tecnología. Por eso, como te decía anteriormente, yo siempre y aún continúo haciendo rondas infantiles, para que eso no se pierda, todo lo que vivíamos de niño, cuando jugábamos...

Ehh, tanto los hombres como las mujeres, eh, sin ningún prejuicio, sin ninguna malicia, nos cogíamos de la mano y jugábamos y cantábamos, ¿sí?

Eso se ha ido perdiendo, entonces, yo cuando hago conciertos acá, en Bogotá, didácticos es impulsar a estas nuevas generaciones a que conozcan estas vivencias que yo tuve, ¿sí?, en mi infancia, de lo que son las rondas infantiles tradicionales heredadas de los españoles, ¿sí? Eh, en parte, porque todo lo que fue nuestras danzas originales, como la danza, contradanza, la ajota, de una u otra manera fueron manifestaciones españolas que llegaron a nuestro medio y lo que hicimos fue adaptarlas a nuestra cultura, a nuestra manera y sentir. Y lo que yo hago, cuando me contratan a conciertos y presentaciones, lo que hago es hablarles de eso, porque no quiero que se pierda esa vivencia cultural que yo tengo todavía.

**Entrevistador:** gracias, ¿tú que consideras que ha sido el papel de las escuelas, con respecto al aprendizaje musical tradicional?

**Entrevistado:** bueno, yo considero que sí tienen un papel nuestros maestros, nuestros gestores culturales de Quibdó al máximo; han querido conservar esas tradiciones musicales, esas tradiciones oral. Lo que sí siento es que esa ramificación cultural, que son los alabaos, eso sí se ha ido perdiendo un poco, porque ya casi no hay cantadoras o expositores de los alabaos chocoanos, porque ya lo de los velorios se ha ido perdiendo, porque ahorita si un paisano fallece, lo llevan a la funeraria, lo tienen hasta las nueve, diez de la mañana y al otro día pa' el cementerio. Por eso, esa vivencia se ha ido perdiendo, porque, precisamente, por el contexto nuevo moderno, ya no velan en las casas, como hacían anteriormente nuestros ancestros, que velaban el familiar que fallecía, nuestro amigo, nuestro conocido, se le rezaban, se le cantaban alabaos, se vivía una tradición muy cultural; entonces, ya se ha ido perdiendo, gracias a lo moderno, a la funeraria. A las nueve de la noche ya todo el mundo pa' su casa y el muerto se

queda ahí, solo, en la funeraria; lo recogen a las diez, lo meten a la iglesia, le hacen una misa y pa' el cementerio.

Entonces, eso sí se ha ido perdiendo, pero en el contexto musical y dancístico tradicional aún se conserva. Yo tengo grandes amigos, Leónidas Valencia, el Ichao, el que es maestro y él ayuda a la conservación de todas nuestras tradiciones, al igual que otros grandes músicos, como Yesith, que viven allá y todavía existen las guitarreadas, que llama uno, donde uno se sentaba anteriormente, ehh, nuestros padres al frente de la casa con la guitarrita, a cantar las canciones, ehhh, sanamente, todavía existen y se conserva un poco eso.

**Entrevistador:** bueno, y ya para terminar, desde tu trayecto, ¿qué aspectos positivos y negativos has encontrado al ejercer tu labor como músico?

**Entrevistado:** ehhh, quizá los aspectos positivos que existen en mí, como gestor cultural, como músico tradicional, es de que no me he dejado contagiar de esas nuevas tendencias, porque sí me han dicho como “hey, mira a esa canción, que tú hiciste del viejo Daniel, que cantaba con sus amigos en el barrio César Conto, por qué no le metemos un pum pum pum”, y yo al máximo peleo y digo “yo no soy eso”. Yo canto lo mío, lo que yo siento que viví de niño. Entonces, esa parte para mí ha sido bastante gratificante, porque no me he dejado contagiar y sé que muchos chocoanos tampoco se han dejado contagiar de la radio, del golpe, que para que le guste al jovencito de 12 a 18 a 20 tenga uno que cambiar su esencia por ende

Ehh, la energía que yo proyecto en el escenario contagia, porque tanto niños, jóvenes adultos, hombres y mujeres me solicitan “maestro, regáleme una foto” o “fírmeme aquí”. Entonces, es por lo que realmente yo hago, le llega de una u otra manera, le llegan de tal manera que quieren tomarse una foto conmigo. Entonces, de una u otra manera, le llegue lo que yo proyecto en el escenario en público y en vivo para la generación. Y yo sigo con mi lucha,

tratando de impulsar nuestro folclor chocoano, que la ventaja que yo tengo, perdón, es que yo manejo ambas costas, porque como tuve la oportunidad de estar con Zapata Olivella, ehh, con los gaiteros de San Jacinto, la primera generación; entonces, yo aprendí mucho de ellos, entonces, yo manejo los dos sectores, Costa Atlántica y Costa del Pacífico.

También, manejo un poco lo del Caribe, la música de San Andrés y, como viví mucho tiempo allá, aprendí a cantar calipso y soca con los isleños, porque mucho de los maestros chocoanos que migraron en su época fueron a dar a San Andrés; entonces, el chocoano fue muy bien acogido en San Andrés, es como un sanandresano más, entonces esas dos mezclas, la música del Chocó y San Andrés compactaron mucho. Entonces, yo seguiré en mi lucha, exponiendo a donde voy mi música chocoana, mi música tradicional y seguiré ahí, por siempre.

**Entrevistador:** vale, muchas gracias.

**Entrevistado:** *ok.*

**Nombre:** Emerson Murillo Mosquera.

**Edad:** 38.

**Procedencia:** chocoano.

**Profesión:** Músico, instrumentalista y director de grupo.

**Entrevistador:** hola, buenas tardes. Mi nombre es Naomi, soy estudiante de la Universidad Externado de Colombia y me gustaría que me contaras un poco de ti y cómo fue el proceso que tuviste para volverte músico.

**Entrevistado:** bueno, mi nombre es Emerson Murillo Mosquera, pero artísticamente todo el mundo me conoce como Capitán. Capitán, ya desde los cinco años de edad me dicen Capitán, no me incomodó nunca que me digan Capitán. Soy sobrino de Zully Morillo. Ehhh... El tema de la música lo he heredado a través de mis padres, que toda su vida también fue músico. El instrumento que él ejecutó fue la requinta o el redoblante, que se conoce más profesionalmente el término, y de ahí nace las raíces musicales. Ehh... Me dediqué a hacer música cuando llegué aquí, a Bogotá, en el año 99, porque, pues, siempre he tenido la vena artística y, antes de dedicarme a la música, hacía era fútbol.

Yo terminé mis estudios de bachillerato en Buenaventura y es, porque ya vi que el fútbol no, y me vine a radicar aquí en Bogotá, como te acabo de repetir... Y vi la opción de que la música nos podía dar ingresos y, a través de unos compañeros, amigos de Andagoya, porque yo soy de Andagoya, Chocó, nos reunimos y yo tomé la iniciativa de que hiciéramos un grupo de chirimía y ponerle la razón social Bareque Star Chirimía. ¿El bareque por qué? Porque mi mama toda la vida trabajó la mina, entonces, ir a buscar el oro a través de una abatea, un albocafre, cachos, esa acción es barecrear, entonces de ahí me nació la idea de poner bareque y el *star* de estrellas, ¿sí? A raíz de esa etapa laboral que tuvo mi madre y de ahí nació eso. Y bueno, desde

esa época se construyó la razón social Bareque y sí, ahí estamos en Bogotá desde esa época, trabajándole a la música del Pacífico y especialmente a la chirimía.

Con el grupo, hemos estado en varios festivales, Petronio Álvarez, en el primero, fue por allá en el 2001, quedamos de terceros; de segundos en el 2005 y ganándonos el premio a la mejor voz, y ahora en el 2018 y 2019, donde también estuvimos participando. En el 2018, ganamos como el mejor arreglo musical y pues, el año pasado, no sé qué fue lo que pasó para los jurados, que fuimos con más fortaleza, y no, no ganamos nada, pero nos quedó la satisfacción de que ya pasamos por esa etapa del Petronio y dimos a conocer el grupo. Y pues este año, a raíz de tantas cosas, ehh, yo decidí que no, que le diéramos un aire al grupo. Pues acá, acompañamos fiestas privadas, de todo tipo de eventos que nos contratan. Trabajo a la vez en un Can, en la Secretaría de Integración Social, yo soy el auxiliar administrativo de ese jardín.

**Entrevistador:** *ok*, y con toda esta experiencia que has tenido, para ti, ¿qué es la música tradicional?

**Entrevistado:** bueno, la verdad, a mí personalmente, cuando me hablan de música, es como cuando te dijeran “ven aquí, tienes el desayuno, tienes el almuerzo, tienes la cena”; es como el diario vivir mío, me apasiona eso, pues no puedo decir que de lleno vivimos de eso, vivo de la música, porque es muy complicado y más por el género, pero siempre soy agradecido de que, a través de la música, nos entra recursos para ayudar con el sustento de la familia; tanto para mí, como para los compañeros que hacemos parte del grupo.

Y sobre el tema de la tradicional, siempre la tenemos que tener ahí, pero para comercializarla un poco, se están haciendo, ehh, fusiones, ¿sí? Nosotros, el grupo, la manejamos en varios formatos: el formato tradicional, que acabaste de decir, que es de cinco, el clarinete, bombardino, tambora, requinta, platillo; y tenemos otro, que es de siete, donde le incrementamos

a esos mismo instrumentos una voz y un bajo; y el más grande, donde somos ya trece músicos, que ahí sí, para comercializar un poquito, se me ocurrió la idea de hacerla con trombón, bombardino, clarinete, saxo, piano, bajo, las voces y la percusión folclórica que te acabo de mencionar.

**Entrevistador:** ¿y tú crees que las fusiones que mencionas le quita algo de lo tradicional?

**Entrevistado:** no, yo no creo. Por el contrario, se le está dando como que una vida más comercial, por llamarlo así, a nuestra música, porque eso es lo que queremos. Yo creo que no soy yo solamente que puede pensar así, sino el gremio de la música, tanto como los que viven en el Chocó, como los que están en cualquier rincón de Colombia y el mundo que quieran hacer este tipo de música.

**Entrevistador:** ¿y has tenido algún tipo de inconveniente con Petronio, con respecto a lo que ellos consideran que es lo tradicional, cuando ustedes van a tocar?

**Entrevistado:** no, como el festival lo hacen por categorías, nosotros hemos ido con una categoría que es agrupación libre, que, para mí, para mi concepto, es la categoría más, digamos, más dura para uno concursar, ¿sí? Porque, por ejemplo, la categoría que es chirimía, van solos, si porque apenas es la chirimía, y lo único que hacen la chirimía, como tal, son los chocoanos; pero en esa modalidad van solos, porque son ellos, no tienen otra competencia, como en la agrupación libre que es más duro, porque en libre tú puedes hacer las fusiones que te dé. Tú ganas, digamos así, digamos que respetando unos parámetros que ellos exigen dentro de la modalidad, porque por ejemplo, no puede pasarse de más de ocho compases que no lleve algo del Pacífico, ¿sí me hago entender? Porque si va uno a hacer chirimía con reguetón, no puede pasarse lo que se va a hacer de reguetón más de ocho compases, porque si no te descalifican. Pero pues, de mi

concepto, el libre es lo más duro, más complejo en el festival. Pero siempre me gustan los retos fuertes, no me gustan que digan se ganó algo porque es lo más fácil, ¿no? Por eso, siempre participamos de esa categoría.

**Entrevistador:** y a ti, ¿qué te motiva para realizar esas composiciones?

**Entrevistado:** bueno, yo la verdad, como compositor, nunca he sido, por ahí se me ha dado la chispa como así, de aportar con una letra, con una composición, que la hemos hecho entre Einer Rentería, que hoy en día pasó en el grupo y es una de las voces del grupo Guayacán y otro amigo que se llama Joselyn Mosquera Castillo, que con ellos dos he participado, en dos letras diferentes, una ya la grabamos y la otra con Einer fue la que se llevó el año pasado al festival Petronio Álvarez, pero decir que yo como compositor, que escribo, compongo como tal, no, eso sí no. Mi pasión siempre ha sido el redoblante, la parte de la percusión, lo que siempre me apasiona en el tema de la música es la chirimía, pero como compositor, no.

**Entrevistador:** y en tu carrera como músico, ¿qué aspectos positivos y negativos han encontrado?

**Entrevistado:** bueno, en lo positivo es de que la música, hablo más que todo aquí en Bogotá, de la chirimía se le han abierto mucho las puertas, hemos llegado a ciertas localidades, llamémosle así, a ciertos barrios, donde ya uno se asombra que la gente de acá, del interior, del rolo, ya sabe de la chirimía; y cuando uno está en eventos, le piden canciones que le sorprenden, porque son canciones que hace rato no las interpretamos, pero es muy bueno, porque la gente las tiene presente y es gente de acá, del interior, es rolo. Eso creo que es una parte muy positiva, y da la posibilidad que la música chirimía se vuelva como cualquier género musical, como el reguetón, como la champeta, la salsa, etc.

Y en lo negativo, la gente que tiene el dinero, los de los medios, no han creído en esta música, no han creído en esta música, han creído que esta es una música no más pa' hacerla local, al departamento, no han creído y por eso, no le han invertido. Y eso es lo negativo que yo le he visto a que la música del Pacífico y, especialmente, la chirimía todavía no se ha deportado como debería deportarse, como cualquier género musical.

**Entrevistado:** ¿y por qué crees que los medios piensen eso?

**Entrevistado:** pues yo pensaría que hay dos cosas, para mí, que lo uno es también, porque, ya que tú me tocaste el tema, me haces acordar de algo que yo como músico, como director del grupo y como yo me visualizo y visualizo el grupo, creo que también tenemos un error, que las letras que se hacen en la chirimía, que los compositores como tal, escriben cosas y hacen letras muy locales; o sea, que solamente las entendemos nosotros, los chocoanos o la comunidad afro que sabe del tema. Entonces, yo creo que, por ahí, ha sido el error, que hemos cometido los que componen, porque yo, personalmente, no he cometido el error, porque yo sí la tengo clara.

Mira, yo te pongo a escuchar lo que hemos grabado, las canciones que hay pa' futuro, pa' grabarse, tú dices “no, esto tiene un contenido totalmente diferente”, porque yo siempre digo que hay que escribir canciones comerciales. Que estamos haciendo una música del Pacífico, pero algo que narre de una historia de amor, de una historia que pase cotidiana. Entonces, yo creo que por ahí hemos fallado, en esa parte, para que los medios digan “no, esto es una música folclórica, pero la letra tiene un contenido de la vida, de cosas que pasan”, para que cualquiera persona nacional e internacional lo entienda, entienda los mensajes; por ahí es la falla, porque se han hecho canciones que no más la hemos entendido nosotros, los que estamos en el medio y la gente que conoce la chirimía.

Es que mira, yo hablo mucho de eso y, por ejemplo, yo un día le dije a Alex Pichi “la cosa suena sabrosa”, pero yo le dije “vení, qué significa ‘se co, se ca, sangala aquí, sangala ya’, o sea, ¿qué significa eso?”. Él se enredó y no me supo decir. Entonces, yo le hice la pregunta, porque él es el que escribe sus canciones que él graba, pero yo creo que si a ti te van a entrevistar en un medio que sea y te van a preguntar qué significa tal cosa de una letra, tú tienes que tener claro qué significa y que sea un respuesta contundente, que tenga un argumento. Ah, no, nosotros no sabíamos que significaba eso, ¿si me entiendes?

Pero si tú no sabes qué vas a responder, yo no puedo hacer canciones y grabar como yo, como compositor, no sepa qué significa lo que yo estoy diciendo ahí. Y que ustedes como público, o como cliente, o como receptores de esa música tampoco entiendan. Si suena bacana, sabroso, porque uno va con el corrincheé y la vaina, ¿pero ajá, qué significa lo que tú me estás diciendo? Entonces, viene un europeo, viene otra persona o un mismo colombiano y no entiende, y “ve, ¿eso qué significa?”, y puede que tenga un significado para el que la escribió, pero lo entendemos a lo mejor nosotros, pero yo mismo, que soy del gremio, no entiendo qué significa eso, y entonces, el compositor no me explica, ¿sí me entiendes?

**Entrevistador:** sí, claro.

**Entrevistado:** tú no puedes costear en estas cosas ya, porque yo digo “a mí me gusta la cosa, porque llevo un ritmo y la gente se pega a esas cosas”, pero resulta que queremos también nos pongan a sonar una música que vengan y nos pongan a invertir, tenemos que hacer un contenido que signifique algo, ¿sí?

Por ejemplo, a mí una persona me dijo “hey, Capitán, aquí tengo una letra”, me dijo un amigo que toqué, que el hermano había hecho una letra y yo le dije “¿Cómo titula la canción?”, “Puro embuste”. Pero desde el título me gustó, porque si a ti de una vez te dicen “puro embuste”,

mucha gente no sabe qué significa embuste para nosotros los chocoanos, embuste es mentira.

Pero resulta que, si a mí en el título me preguntan qué significa puro embuste, “ah, es que es una mentira; ah, es que a mentira también le dicen embuste”; fuera que también es mentira es embuste. Entonces, yo le dije “decidle a tu hermano que me la haga llegar”, y el tipo me manda la canción y narra la historia que se le está dando al sexo femenino, pero con respeto.

A mí me dicen que en las canciones le estamos dando duro al sexo femenino, pero no es eso, son cosas que pasan en la vida real, entonces la canción narra la historia de un compadre que le está diciendo al otro en su dolor, porque no tiene a otro quien decirle todo lo que le está pasando en el hogar y se lo va a contar a él, y le está contando que la esposa ya en la intimidad, ya no está, y que él la busca en cierta forma y ella siempre le está sacando el cuerpo, entonces el compadre en la historia le está diciendo puro embuste. En la primera estrofa dice:

Anoche hablando con mi compa Toño, sobre la situación del matrimonio, estoy muy triste y solo y entonces le dije esto es cosa del demonio, llevaba tres meses sin nada de nada no me parece normal esa jugada, le dije va compadre aquí entre nosotros, a esa situación tiene que abrirle el ojo, ay, porque la mujer que no come en su casa, seguramente come en casa de otro, por eso se cuentecito, que me siento mal, que me duele la espalda, ay me duele la cabeza, que esta fastidiada, que le duele el alma, puro embuste[...]. (Comunicación personal)

Esa eran las mentiras, se dice puro embuste por las mentiras, él le está diciendo, insinuándole que ella está montándole infidelidad. Yo le dije que me gusta la canción, pero que le voy a cambiar unas cosas, porque eso suena muy fuerte y aquí no se puede hacer cosas que se salgan del contexto, muy vulgar. Él dijo que no había problema y la grabamos, y en cierta forma gustó mucho. Y el título llama la atención, y hubo otra con Joselyn que, en el Chocó, hubo un

bum y titula “El palo de mi abuelo”. Yo le comienzo a narrar la historia de mi abuelo paterno Rómulo, mi abuelo entre seis mujeres, tuvo hijo entonces, yo le decía “mi abuelo esto”, y yo le dije “ah, y lo completamos con esta”, y lo hicimos con ritmo de bunde, porque a la gente le gusta mucho. Va:

Mi abuelo tenía sus mañas eso pa’ enamorar, tenía un palo rezado que las hacia brincar entre más dura la negra más fácil pa’ conquistar, aunque dijera que no, con mi abuelo iba a parar, gritaban viejito, ah, dame más, dame con el palo que quiero vacilar, cuando se estaba muriendo, me mando a llamar pa’ darme de herencia el palo pa’ enamorar eso me dio resultado como les voy a contar si la negra está muy dura con el palo caerá. El palo de mi abuelo que bueno es, es un palo rezao para mansa mujer. (Comunicación personal)

Entonces, usted entenderá el mensaje del palo y el ritmo para que la gente se pegara de la vaina jocosa, y le pusimos “El palo de mi abuelo”. Cosas así, que hemos hecho, por ejemplo, del amor, dedicada a los jóvenes que se casan a temprana edad, la canción titula “Duermen”:

Los matrimonios en este tiempo, no están funcionado, se casan acelerao y pronto, se van separando y que estará pasando, debajo de la cobija, que no se hablan y espalda con espalda duermen, coge tu lado de la cama veee, no me toques dame mi almohada, toda la noche roncan ni un beso ni nada, de nada, se enamoran, se casan, se quieren y luego se dejan, se alejan, ay mi mujer, ella le dice que no me quería, que conmigo ya estaba aburrida, y en la cama no me toca ni lo pie, toda la noche duermen[...].(Comunicación personal)

Letras así es que hemos hecho, pero esto es duro. Uno con dinero pone a sonar lo que sea, porque aquí los medios no le ponen a sonar a uno así de chévere, aquí a las emisoras toca darles dinero.

**Entrevistador:** claro, entiendo.

**Entrevistado:** pero bueno, ahí vamos en la lucha, ¿y tú has visto el Petronio? Ese tema se ha vuelto para mí como de negocio, aquí si su papá es jurado y somos amigos y está de jurado, entonces, me va a poner a ganar. “Ya cuadramos que yo le di una plata”, así se ha vuelto esa vaina por allá. Hay unos reglamentos que no se cumplen musicalmente, entonces ya nos cansamos de eso, no vamos más pa’ esa vaina, así que ese Petronio verlo por televisión.

**Entrevistador:** que feo eso, pero bueno, siguen con una labor muy bonita

**Entrevistado:** claro, ahí seguimos. Gracias por la entrevista.

**Entrevistador:** a ti por el tiempo, gracias.

## GRUPO FOCAL

**Entrevistadora:** Hola, buenas tardes, muchas gracias por estar aquí brindándome un poco de su tiempo y salir de sus casas, aun con la situación en la que nos encontramos. La idea es poder conversar entre todos entorno a unas preguntas que iré realizando y podamos discutir frente la idea del otro.

**Hansel Camacho:** siempre es un gusto estar aquí, Naomi.

**Jorge Perea:** con gusto, Naomi

**Franklin Orlando:** claro que sí.

**Peruchito Perea:** empecemos, hija.

**Entrevistadora:** bueno, entonces, como les dije, la idea es discutir un poco en torno a esto. Entonces, la primera pregunta, ¿qué es la tradición para ustedes?

**Jorge Perea:** ¿Qué es la tradición?, bueno, si hablamos de folclore, de música.

**Peruchito Perea:** sí, pero la tradición de la música.

**Jorge Perea:** sí, pues mi concepto de la tradición musical depende de la región, pero en cualquier región tradición es tradición. Ehhh... Para nosotros, es el folclore, es la chirimía.

**Hansel Camacho:** definámoslo como un concepto cultural que define a los pueblos.

**Jorge Perea:** ah, sí, está bien, ahí resume.

**Peruchito Perea:** sí, así es.

**Hansel Camacho:** tradición, tradición es un concepto cultural que define características de los pueblos.

**Peruchito Perea:** y que viene de muy atrás.

**Hansel Camacho:** sí, y que se identifican a través de esa cultura.

**Entrevistadora:** *ok, ¿ustedes qué piensan sobre las opiniones diversas que existen sobre que la tradición es solo lo heredado o es una evolución del pasado?*

**Jorge Perea:** yo creo que la tradición se hereda.

**Peruchito Perea:** yo también creo que se hereda, la tradición se hereda, porque la tradición va ligada a la cultura, a las costumbres, ligada a la vida.

**Hansel Camacho:** claro, define y le da carácter e identidad a un grupo, bien puede ser obligadamente cultural o étnico. Yo sí creo que es más bien una herencia. porque define en sí misma a los pueblos.

**Entrevistadora:** y con lo que me decían que la tradición es algo ligado a la vida, ¿cómo creen que se inserta ella en lo cotidiano?

**Hansel Camacho:** a través del relato, a través de las historias, a través de las anécdotas que se han tenido; es que la tradición es una característica.

**Jorge Perea:** de las vivencias, también.

**Hansel Camacho:** sí, de las vivencias; es que una característica que define los pueblos y esas mismas características son la que le dan identidad, básicamente, a la cultura.

**Entrevistadora:** entiendo, ¿y ustedes consideran que la concepción de lo tradicional puede imposibilitar a los músicos innovar?

**Jorge Perea:** es decir, desde mi punto de vista, los músicos sí pueden innovar desde lo tradicional, se hacen las fusiones, que no estoy muy de acuerdo, por supuesto.

**Hansel Camacho:** somos dos.

**Jorge Perea:** muchas veces se salen, toman pedacitos de la música tradicional y la meten acá, entonces se sale de lo tradicional. Por decir algo, en una chirimía, que le metan ritmos de chirimía, pero no lleva redoblante, el bombo ni los platillos, ya no es tradicional.

**Hansel Camacho:** estamos de acuerdo, la chirimía de nosotros fue requinta, requinta no redoblante, platillo, cobre y clarinete y tambora.

**Jorge Perea:** bueno, a la tambora se le llama bombo.

**Hansel Camacho:** bueno, hoy le metieron, veo unos redoblantes dándole a esa vaina, dos trombones, una fusión mala de la chirimía.

**Jorge Perea:** sí, sí, de acuerdo.

**Peruchito Perea:** y se pierde la tradición, porque, como tú dices, es más, yo me atrevo a decir, que ni siquiera el cobre era chirimía, requinta, tambora y platillo.

**Hansel Camacho:** no, y el cobre, el que le daba “pupupupu”, que usaba Juan Nacho hermano, el Juan Nacho era cobrista; el cobre es el bajo de la chirimía, hoy mal utilizada, porque hoy el cobrista hace un solo de cobre no “pupupupu”.

**Peruchito Perea:** y son los que priman, el cobre es que prima y ellos eran acompañantes.

**Hansel Camacho:** son acompañantes. Eso era el bajo de la chirimía, era el cobre, la chirimía nuestra, la antigua era, requinto, platillo, eh, clarinete y cobre. Lo que pasa era que era un poquito escaso, no había mucho cobrista allá, la gente era más clarinetero, pero el cobre era el bajo de la chirimía.

**Jorge Perea:** era acompañante, siempre.

**Hansel Camacho:** sí, lo que pasa es que hoy, esta fusión, nos mató.

**Peruchito Perea:** y el nombre de chirimía, si lo ves, es el famoso clarinete, porque el verdadero nombre del clarinete es chirimía, de ahí viene el nombre.

**Hansel Camacho:** es una heredada.

**Peruchito Perea:** es que a lo que se le llama chirimía es el clarinete.

**Jorge Perea:** eso viene de allá de Egipto, el aparatito que usan para encantar las cobras, eso se llama chirimía.

**Hansel Camacho:** es que eso es europeo.

**Jorge Perea:** sí, exacto, algún europeo vino acá con la discusión del clarinete y dijo “ve, esto suena como una chirimía”.

**Peruchito Perea:** vea, usted la tiene clara, “ah, entonces esto suena como una chirimía”; entonces, era el nombre que le daban los egipcios al encantador de serpientes.

**Jorge Perea:** ahí viene.

**Entrevistadora:** y qué me dicen del papel que han tenido los mayores en esta transmisión de conocimientos, de saberes. ¿Creen que los jóvenes han tenido un papel importante?

**Hansel Camacho:** pues yo te diría que si lo aplicamos a nosotros, los chocoanos, creo que a nosotros los mayores han sido un referente y nosotros tomamos el ejemplo. Pero no ha habido didáctica, no ha habido enseñanza claro sobre eso. ¿Qué paso con la guitarrada de Oorduñas, de Allaido, de Chagualo? Era que lo que nosotros veíamos y cada quien copiaba y a cada quien imitaba, a mí me regalaron un método de guitarra y sobre eso, yo mismo con unas lecciones que me daba mi padrino Ramón Gómez.

**Franklin:** autodidacta.

**Hansel Camacho:** yo ahí, empecé, que es la gran falencia que hemos tenido en el Chocó, que no hemos tenido academia, nosotros hemos sido músicos por talento y por ver.

**Peruchito Perea:** de oído, ¿no?

**Hansel Camacho:** sí, y por ver, porque nos gusta, porque cuando veía a Víctor Dueñas o a Chigualo haciendo cositas, yo decía “hermano, mirá esto, metámonos por ahí”, pero muy poca

enseñanza. La única que yo vi visible fue la del padre Isaac. Pero hubo, otra que fue la del padre Ernesto Arias que fue empírica, que de ahí salió Jairo Várela, Pacho García, el mismo Macabí.

**Franklin:** y tú.

**Hansel Camacho:** y yo, ¿cómo era? Perucho fue parte de ese club. El padre tenía música, guitarras, acordeones, violones y uno entraba a estudiar lo que quería a oído.

**Franklin:** y bandolas.

**Hansel Camacho:** y bandolas. Esta es la que nosotros de pronto no hemos tenido, porque hemos usado más el talento.

**Peruchito Perea:** exacto, y la referencia que de pronto sí la estudiaron fue la del padre Isaac Rodríguez.

**Hansel Camacho:** por eso te digo, que había dos corrientes.

**Peruchito Perea:** donde estuvo Alexis Lozano.

**Hansel Camacho:** una que enseñaba, que se aprendía y otra empírica. La que era didáctica fue el padre Isaac, pero el padre Ernesto Arias era, yo tocaba armonio en la iglesia y yo cantaba en la iglesia con armonio, hermano. Todas esas tendencias eran de querer, de hacer las cosas.

**Jorge Perea:** de sentimiento.

**Hansel Camacho:** la labor del padre Ernesto no la podemos negar, fue un inicio hacia la música en el Chocó.

**Entrevistadora:** ¿y los jóvenes?

**Peruchito Perea:** es que decir joven hoy día es decir como persona de sesenta años pero, en su momento, cuando el padre Isaac Rodríguez, tanto el padre Ernesto Arias tenían, digamos cincuenta-sesenta años, ustedes tenían 16, 17, y ya cogieron esa herencia y la continuaron.

**Hansel Camacho:** sí, pero ella habla es de su trascendencia de la juventud de ahora, actual; pero, para mí, nosotros los chocoanos hemos desvirtuado el legado musical, esta generación no sabe qué es el son chocoano.

**Jorge Perea:** se han salido mucho.

**Hansel Camacho:** sí, no saben qué es el son chocoano.

**Jorge Perea:** el porro, el aguabajo.

**Hansel Camacho:** el porro y el aguabajo que... El porro que tenemos nosotros, que también tenemos el porro, el chocano sobre el Atlántico, tenemos porro, esta generación facilista de hoy, no... Por eso todo se diluye, no hay seriedad en los conceptos musicales. ¿Qué es un levanta polvo? Jamás escuche eso en mi vida (risas).

**Hansel Camacho:** ¿qué es eso?, y hoy día eso.

**Franklin:** claro.

**Peruchito Perea:** estamos de acuerdo, Hansel y yo diría más allá, sin querer desmeritar ni que se me interprete mal, pero por ejemplo el tema de San Pacho, que es anual cada año en Quibdó, le ha hecho mucho mal a la música. Ahora cualquier persona supe el sonido cultural, ya monta un conjunto y ya es músico.

**Hansel Camacho:** estamos de acuerdo.

**Peruchito Perea:** eso le está haciendo un daño. Cualquier que haga un sonido, hay que montarlo, ya no se escuchan los vientos, lo que oye es el bum-bum-bum. Eso le ha hecho mucho daño.

**Jorge Perea:** otra cosa, en vez de ir con chirimía, en los carros, porque anteriormente era todo el mundo a pie, ahora contratan carros con reguetón. Todo eso, los pelaos cambiaron el

pensamiento, buscan el facilismo, buscan un computador y todo lo consiguen allí. En sus tiempos, uno tenía que pensar.

**Hansel Camacho:** y había gusto. Es que cuando yo veía a Víctor Dueñas o veía Agustico con ese saxo, yo decía “Dios mío, yo cómo llego ahí”. O sea, nosotros teníamos una preocupación por eso y nos gustaba, aunque decirlo es utópico. Cuando hablo con Óscar, me dice “yo siempre, a pesar de las circunstancias tan adversas en ese momento, siempre creí que podía ser músico, siempre creí que podía ser músico, futbolista, no hay otra forma, opción”. Yo cómo sufría, a mí, los papas de las novias me decían “eso no sirve, ese es un vago, no sirve pa’ nada. Mírelo, mírelo”.

Yo tengo una anécdota de Pacho Días. Yo andaba enamorado de la hija, Luci, y yo voy y le hago una serenata y me decían “no vengas muy temprano, porque está tomado, deja que llegue y se duerma”. Vos cree que llegue a la una de la mañana. “Chocoanita encantadora”, Nicolás Cristancho, Víctor Dueñas, y yo con las maracas “Chocoanita encantadora” y aparece Pacho Días borracho, “no es encantador a una mierda, se va de aquí, velo, velo, no sirve, es un vago”, y Víctor ve “Pacho, no fregués”, “usted no se meta, que usted es igual que él”, pero estábamos porfiados.

**Peruchito Perea:** sí, es que los muchachos desdibujaron la música.

**Hansel Camacho:** sí, es que ese legado no está, se fue.

**Jorge Perea:** hacen las cosas por hacerla, por ejemplo.

**Peruchito Perea:** hay un grupo, por ejemplo, que sacaron un grupo sereno, esos de pronto le dieron donde eran, Clinje.

**Hansel Camacho:** ¿pero sabes la historia?

**Peruchito Perea:** no, perate, lo que quiero decir, es que son los poquitos que de pronto continuaron con una música con son, con boleros.

**Hansel Camacho.** Es que decía yo que era Niche 2.

**Peruchito Perea:** venía muy bien, Amelia, esa voz.

**Hansel Camacho:** hicieron un trabajo espectacular. Pregúntale a Ember la historia. Ember tuvo muchas relaciones en la salsa, pudo haber sido el máximo empresario de este país con todo lo que conoció, con los empresarios que conoció. Un mafioso del Salvador se enamoró de Sereno y les compró las cinta, se los llevó a Panamá. Los pelaos le vendieron los derechos al tipo, al tipo lo mataron y allá acabó Sereno. Eso lo hizo Ember.

**Peruchito Perea:** ellos eran muy buenos.

**Franklin:** bueno, Naomi, sigue.

**Entrevistadora:** y ustedes, entonces, ¿consideran que puede haber un choque generacional con respecto a los géneros y ritmos?

**Jorge Perea:** sí, claro, se encuentra mucho. Mire, yo le contaba el otro día que los pelaos que vienen ahora, en diez, quince años van a creer que esa era la música tradicional, eso que están haciendo ahoritica, ya no se escucha la música tradicional. La chirimía típica ya no se escucha. La chirimía típica era instrumental, nadie cantaba.

**Hansel Camacho:** sí, hace rato, eso era música pa' bailar.

**Jorge Perea:** toda la santa noche.

**Hansel Camacho:** la chirimía típica era para bailar.

**Peruchito Perea:** una jota, un pasillo,

**Jorge Perea:** y era pesetero. El pesetero consistía, yo estaba aquí y sacaba a una señora a bailar y pasaba un tipo o una señora cobrando, “quiubo la moneita”. Cada pieza que yo bailaba tenía que pagar. Cada pieza una moneda.

**Peruchito Perea:** usted no ha ido la canción de Ida Caicedo, era un baile pesetero “allá donde amaiyalu quise serruchar una vieja que tenía la pata en cruz”. Era un rastrillo. Esa fue la primera canción de meterlo voz a la chirimía. Fue de la primera, hija de uno de los poetas más grandes que ha tenido el Chocó, Miguel A. Caicedo.

**Entrevistadora:** ¿creen que esta fusión es una necesidad de la época?

**Hansel Camacho:** no creo, no es una necesidad de la época, sino que a la gente le gusta experimentar nuevos sonidos y como hay una libertad hoy de que cada uno puede hacer lo que quiere, entonces... A mí las fusiones no me gustan, porque desvirtúan la esencia de la música en sí, de los géneros. A mí, las fusiones nunca me han llamado la atención, no le veo resultado positivo a eso.

**Peruchito Perea:** ¿y no crees que eso puede obedecer también a que la tecnología hace que los muchachos experimenten mucha cosa?

**Hansel Camacho:** claro.

**Peruchito Perea:** lo que tu decías ahoritica, Jorge, ustedes antes pensaban en ejecutar un instrumento; ahoritica en un computador, en un portátil, se hace música.

**Hansel Camacho:** es que antes para grabar había que hacer cola, yo estaba haciendo “Azúcar”, hermano, estaba en el punto y fui AFM y me dijeron “no, aquí no hay cupo, porque mire”... Entonces, la piratería le abrió las puertas a todo mundo. Entonces, todo el mundo en un computador en su casa puede hacer lo que quiere, por eso hoy día, ya casi no hay composición, porque cualquiera hace una estrofa y la guarda. Entonces, esas cosas que parecen contradictorias,

que la piratería llegó y trajo una facilidad a todo el mundo, pero el trabajo de la música, ay, la composición como tal se vivieron abajo.

**Peruchito Perea:** ya no se ejecutan los instrumentos, todo está en un programa, en un computador

**Hansel Camacho:** el reguetón y la salsa choque es un producto de estudios, de máquina.

**Jorge Perea:** todo eso es virtual, sonido virtual, apenas ponen la voz y ya.

**Entrevistadora:** y con lo que me han mencionado, ¿consideran entonces que puede haber definiciones distintas de lo tradicional, que las emisoras, los festivales manejen?

**Hansel Camacho:** no creo, yo creo que lo tradicional seguirá siendo lo tradicional, porque obligadamente es un punto de partida. O sea esas, cosas que identifican y dan un nombre son siempre punto de partida... O sea, pueden tener un concepto distinto, pero la tradición es tradición y tradición es una identidad. Pero sí se innova mucho, la radio innova mucho.

**Jorge Perea:** y hay otra cosa, la emisora no coloca música tradicional en ningún lado. Yo cuando era pelao escuchaba una emisora del Llano, ya no me acuerdo y era bambuco pasillo, y otra emisora de los paisas, ahora ninguna emisora coloca eso. Es comercial. Solo escuchan esas emisoras de joropo, solo los llaneros y nadie más, porque ellos buscan atrapar a la gente con eso, con las fusiones y la música que viene de afuera.

**Entrevistadora:** y el hecho de que no se cultive esa música, ¿tiene que ver con los procesos de aprendizaje que se ha cultivado?

**Hansel Camacho:** yo sí creo.

**Peruchito Perea:** sí, es que la palabra tradición digamos, que tradición es lo que se transmite de tiempo atrás y de generación a generación y esa transmisión de ese modo de vivir de esa cultura, eso se vuelve costumbre y cuando llega un momento, cuando esa tradición se

irrumpe, porque tiene cosas externas que van difundiendo los muchachos, ya empiezan las fusiones y se pierde lo tradicional. Por ejemplo, cuando acá se bailaba el vals, en Boyacá, los pueblos, se baila la charranga, eso era tradicional, eso se rompió. Por ejemplo, uno oye la salsa hoy día, que escuchábamos de pequeños, le meten reguetón, un salsero de tradición y le meten cosas. Salsa con rap, con reguetón, esas cosas externas rompen la tradición, esa cultura que viene de generación a generación.

**Jorge Perea:** ellos buscan mercado, los pelaos de ahora, a nosotros no nos atrapan con eso.

**Hansel Camacho:** es por eso, a mí, más de uno me ha dicho “Hansel, ¿por qué no hacemos un tema?”. La verdad que no me gusta. A mí ninguna de esas cosas han sido victoriosas.

**Jorge Perea:** Eso es buscando comercio y eso es la discusión.