



SONIDOS Y MÚSICA ANCESTRAL DEL PACIFICO COMO FORMAS DE EXPRESIÓN DE LA AFRO-GEOGRAFICIDAD.¹

Jesica Wendy Beltrán Chasqui²

RESUMEN

Esta investigación parte del concepto de *Geograficidad* elaborada por Éric Dardel, para exponer las relaciones y experiencias que las comunidades afrodescendientes del Pacífico colombiano tejen con el espacio acuático que habitan, las cuales son comprensibles a través de la musicalidad, sonoridad y poesía emanadas de instrumentos musicales tradicionales como la marimba de chonta, bombos, cununos, guasas, y de las voces de las cantadoras de *arrullos* y *alabaos*, los cuales constituyen expresiones festivas y rituales como las ‘*Balsadas del río Guapi*’ en Guapi-Cauca y el ritual del alumbramiento a ‘San Pacho’ en Quibdó- Chocó. Como resultado, se aprecia que las experiencias con el espacio acuático que habitan los hombres y mujeres del Pacífico son diferenciados, revelando *geograficidades* femeninas y masculinas, que develan simbolismos, lugares religiosos, metafísicos, sociales, ecológicos y una diversidad de paisajes sonoro acuáticos.

Palabras clave: Pacífico, música, sonido, geograficidad, afrodescendientes.

RESUMO

Esta pesquisa parte do conceito de Geograficidade elaborada por Éric Dardel, com a finalidade de apresentar as relações e experiências que as comunidades afrodescendentes do Pacífico colombiano tecem com o espaço aquático que habitam, as quais, são compreensíveis através da musicalidade, sonoridade e poesia procedentes de instrumentos musicais tradicionais como a marimba de chonta, bombos, cununos, guasas e das vozes das cantoras de arrullos e alabaos, os quais constituem expressões festivas e rituais como as ‘*Balsadas do rio Guapi*’ em Guapi-Cauca e o ritual de alumbramento a ‘San Pacho’ em Quibdó- Chocó. Como resultado, se aprecia que as experiências com o espaço aquático que habitam homens e mulheres do Pacífico são diferenciados, aparecendo geograficidades femininas e masculinas, que revelam simbolismos, lugares religioso, metafísicos, sociais, ecológicos e uma diversidade de paisagens sonoro aquáticas.

Palavras chave: Pacífico, música, som, geograficidade, afrodescendentes.

¹ Esta investigación es uno de los resultados de la tesis doctoral en Geografía titulada “Paisajes Culturales Acuáticos del Pacífico colombiano: memoria, patrimonio y arte de las comunidades afrodescendientes”, financiado por la Coordinación de la Formación del personal de nivel superior-CAPES.

² Estudiante de doctorado en Geografía, Universidad Federal de Ceará; jessi120bel@hotmail.com.



1. INTRODUCCIÓN.

Esta investigación sobre sonidos y música en el Pacífico colombiano, hace parte de los resultados preliminares de la tesis doctoral titulada *“Paisajes Culturales Acuáticos del Pacífico colombiano: memoria, patrimonio y arte de las comunidades afrodescendientes”*. Anclado al Observatorio de Paisajes Patrimoniales e Arte en Latino América -OPPALA, Laboratorio de Estudios Geo educativos y Espacio Simbólico-LEGES y bajo el proyecto sobre teatralidades carnalescas: *“Paisajes patrimoniales del carnaval latino, mapeamiento simbólico de urbes turísticas sur americanas”*.

En este marco, las discusiones sobre sonido y música en Geografía se hacen pertinentes y necesarios, en una investigación que aborda las expresiones artísticas, donde la música tradicional de los afrodescendientes de la Costa del Pacífico Colombiano se hace presente, siendo una característica de estas comunidades, por presentarse con fuerza en sus ritos y festividades, guardando particularidades únicas, fruto de la diáspora africana que se quedó en esta región localizada al occidente de Colombia. Caracterizada por la presencia de exuberantes selvas rodeadas por una inmensa red hídrica y el océano Pacífico, siendo una peculiaridad central de esta región la constante presencia del agua, ya que se considera como la única selva lluviosa tropical continua en el Pacífico americano que registra las tasas más altas de pluviosidad del mundo.

Los sonidos y la música del Pacífico como son conocidos a nivel nacional, nace gracias al bricolaje étnico que se desarrolló en esta región costera, propiciando toda una musicalidad propia que la distingue y hace única. Los conocimientos venidos de indígenas, así como españoles enriquecieron los sonidos, músicas y cantos tradiciones de las actuales comunidades afrodescendientes, así como también, algunos instrumentos musicales se repensaron y reinventaron. La invención creativa de los afrodescendientes implicó la creación de un instrumento parecido a un xilófono que hoy se conoce como marimba de chonta, de la misma forma, crearon los bombos, cununos (recreando los tambores africanos) y los guasas, (algunos le atribuyen ser de origen africano y otros, indígena).

Para la reinención de estos instrumentos musicales, se tomaron prestado las



maderas de la de la selva, los cueros de los animales como el venado y el tatabro³ y los sonidos del agua, creando así, sonidos únicos, los cuales son acompañados de cantos de *arrullos* y *alabaos*; que en su conjunto dibujan paisajes culturales, pues estos están cargados de significados, conocimientos ancestrales e identidades. Para abordar este tema se tomó como referencia “Las *balsadas* del Río Guapi” en el municipio de Guapi y el ritual del alumbramiento en las “Fiestas de San Pacho” en Quibdó, por presentarse con fuerza durante estas festividades la musicalidad que proviene de estas expresiones patrimoniales.

Estas expresiones sonoro-musicales de orden patrimonial además de ser demarcadores territoriales, que identifican regiones, territorios y lugares, desde una lectura simbólica que huye de la imagen descubren paisajes que van más allá de lo que los ojos pueden percibir, “revelando la experiencia geográfica, tan profunda y tan simple” (DARDEL, 2015 p. 6) que es vivir rodeado por agua, y que a su vez, conceden identidades a los lugares, siendo influenciados directamente y de forma constante en sus gustos musicales, acentos, así como, en la evocación de paisajes del pasado; creando sentimientos de pertenencia por el lugar (TORRES; KOZEL, 2010).

2. PAISAJES SONORO ACUÁTICOS.

El paisaje sonoro, destaca el elemento sonoro del paisaje cultural, como la música, los ruidos, las voces, los sonidos producidos por el hombre y los fenómenos de la naturaleza, constituyendo el paisaje sonoro de un determinado lugar (FURLANETTO, 2016, p. 363). Según Torres y Kozel (2010) el paisaje sonoro también concede identidades a los lugares y es clave para recordarlos, ya que al incorporar los sonidos de un determinado lugar también vincula la memoria y a la cultura de sus habitantes.

En este sentido el paisaje va considerar la música del Pacífico: los cantos de *arrullos* y *alabaos*; y los sonidos producidos por la marimba de chonta, bombos, cununos y guasas, como marcas del paisaje, que vinculan el agua, en sus usos y sonidos, así como también, de forma metafórica y metafísica, valiéndose del lenguaje y símbolos, que en su totalidad da cuenta de las realidades del lugar donde se producen.

La música de marimba como es conocida en Colombia, va acompañada de

³ Mamífero parecido al jabalí y propio de América, su piel es usada en el Pacífico colombiano para la construcción de tambores, llamados cununos.



otros instrumentos (cununos, bombo y guasa) y las voces femeninas que interpretan *arrullos* o *alabaos*; estos son muestra de la tradición musical del Pacífico sur. Estas músicas nacen para acompañar ritos religiosos, como en el caso de las “*Balsadas* del río Guapi” en el que la musicalidad proveniente de estos instrumentos acompaña los *arrullos* hacia la virgen “Purísima” durante las procesiones y las misas. Los *alabaos*, por su parte, son usados tradicionalmente en el ritual del alumbramiento a “San Pacho”, realizado un día antes de la conmemoración del día del Santo; con una procesión en la madrugada en la cual las mujeres entonan cantos de *alabaos* y con velas alumbran el santo.

Estos cantos también son tradicionalmente usados para acompañar los ritos fúnebres significando un canto de lamento o tristeza, y los *arrullos* o *chigualos* también se usan para el rito fúnebre de los infantes. La interpretación de estos instrumentos y los cantos, todos en su conjunto constituyen la música del Pacífico, pero para fines del estudio, se analizarán los instrumentos y cantos por separado, al ser los intérpretes de los instrumentos por lo general hombres y las cantadoras mujeres.

2.1. Geograficidades sonoro masculinas:

La marimba de chonta, también conocida como el piano de la selva, es un instrumento que como ya se describió en el transcurrir del documento, está hecho a base de palma de chonta y guadua por artesanos de la región, que de forma empírica han acumulado valiosos conocimientos para su fabricación, afinamiento e interpretación, que obedecen a una cosmovisión acuática, es decir la forma en que interpretan su experiencia de vivir en la selva. Como afirma Torres y Kozel (2010) “la construcción de un instrumento, su sonoridad es pensada con base en el lugar donde el será tocado (...) [unido] con sus valores sociales y culturales” (p. 128-129).

De este modo, el sonido de una marimba tiene que ver con los poderes que le otorgue la selva, así, desde escoger el árbol con el que se va a construir hasta el estado de las mareas para cortar el árbol y el afinado, son fundamentales:

La chonta tiene que cortarse en luna menguante, si es en otro estado, no sirve porque le cae gorgojo rápido, se daña la chonta y no dura. Pero si es en menguante la chonta le dura tiempo, se dañan primero las tablas y la madera, pero la chonta no (Elkin Mina, Artesano de Guapi-Cauca, entrevista realizada por Radio Nacional de Colombia, 20 de agosto de 2018).

Ello, tiene que ver con la fuerza de gravedad que es ejercida por la luna sobre



el agua en las plantas, que hace que cortar los árboles de guadua y chonta con que se construye la marimba en luna creciente prolongue el proceso de secado y haga que se pudra (BIRENBAUM, 2010).

Por otra parte, los instrumentos como los bombos y cununos que acompañan la marimba, para su construcción requiere de las habilidades del cazador para la obtención de pieles, que generalmente proviene del venado para los cununos y un parche para el bombo por el lado que se golpea y por el otro de tatabro (BIRENBAUM, 2010), para el caso de los bombos, se diferencia el bombo macho que es más grande y se llama golpeador, del bombo hembra que es arrullador, de la misma forma, los cununos se diferencian entre hembra y macho:

Los cununos igualmente, en su tamaño y el color del sonido, si es más grave es un macho, si el sonido es más agudo es una hembra. Se fábrica con la misma madera (cedro o balsa), con el mismo cuero, en ese caso como es un único parche con venado, que es más grueso que el de tatabra, entonces se hace combinado, para que dé un sonido y sea más resistente. La hembra es también con cuero de venado, pero eso ya depende del templado y del tamaño del instrumento. No importan si es con venado o con vaca, si es un cununo con boca pequeña va sonar muchísimo más agudo, va tener un color diferente a un cununo de boca ancha. ¿Como diferenciar uno de macho y hembra?, con el sonido, pero por el sonido de cada cununo, eso va ser lo que diferencia el uno del otro, la hembra del macho y ambos se usan al mismo tiempo. El uno que es el macho pueden ir como repicando, no, el macho puede ir como apagando el tiempo, él dice ¿por qué?, ¿por qué?, ¿por qué? Y la hembra: que te pasa a vo, que te pasa a vo, que te pasa a vo, le responde. Son preguntas y respuestas. Pueden cambiar dependiendo de los cununeros que estén tocando, ósea, los cununeros siempre se miran cuando uno ve que está apagando, el otro está repicando y si el otro pasa a apagar, el otro pasa a repicar. Igualmente, en el bombo, también hay macho y hembra, se pueden tocar los cuatro instrumentos al mismo tiempo, la hembra se puede decir es la que lleva..., lo mismo, ¿por qué? ¿por qué? ¿por qué?, y el macho es el que va repicando. (Luis Quiñonez, constructor de bombos y cununos en la Fundación Tumac, integrante de la agrupación Plu con Pla, entrevista realizada 4 de mayo de 2021).

Esta forma de onomatopeya usada en el aprendizaje de la música tradicional, sobre todo en la interpretación de bombos y cununos, varia de un lugar a otro, según Anderson Stiven Obregón (musicista y percusionista de Guapi) en este juego de preguntas y respuesta, en Guapi el cununo hembra que repica, pregunta ¿Qué te pasa a vo? y el macho responde ¿Por qué?, así mismo el bombo arrullador imita en su golpe la palabra 'cununo' y el bombo golpeador: 'viva Guapi'. Esta forma de aprendizaje para el percusionista, también es reflejo de las relaciones sociales entre hombres y mujeres, pudiendo representar las peleas de parejas.



Por otro lado, los sonidos de estos instrumentos de percusión imitan los sonidos de la marea y su sonido dependerá de cómo esté la marea en el momento que se está templando el cuero. Luis Quiñonez percusionista y constructor de bombos y cununos en Tumaco se refiere a ello, al hacer una diferencia entre el uso de cuero de vaca al de tatabro para la construcción de un instrumento de percusión:

El cuero, nosotros ahora estamos trabajando con cuero de vaca, pero tradicionalmente, tradicionalmente, se trabajaba con cuero de venado y de tatabra, pero como esos animales están en vía de extinción entonces un señor de Pasto nos procesa el cuero de la vaca y los manda ya procesados acá, no más cortamos y ponemos. Cuando es alguien que trae su piel de venado pues se le trabaja, y el sonido también es diferente al cuero de vaca y al cuero de tatabra, es muy diferente también. El color del sonido es diferente. Un instrumento hecho tradicionalmente, con cuero de venado y tatabra, el sonido es más como de la marea y también depende de la marea en el momento en que lo tiemplan, en el momento del secado del templado, de la elaboración del instrumento. Si la marea está bajando, va tener un sonido bajo, si la marea está subiendo va tener un sonido super alto. El sonido del cuero de vaca es más como a lo occidental, es un sonido mucho más brillante y no da un color realmente tradicional, pero más sin embargo si suena, suenan bien, es decir es adaptable. (constructor de bombos y cununos en Fundación Tumac e integrante de la agrupación Plu con Pla, entrevista realizada 4 de mayo de 2021).

Vale pena resalta, que, para la interpretación de estos instrumentos de percusión, el río o el mar llevan el pulso de cada golpe, Según Anderson Stiven Obregón esto dependerá de donde haya nacido el músico, “así los músicos costeros como los tumaqueños, se caracterizan por tener un pulso más acelerado, porque la ola golpea más, los grupos de río tocamos más lento, porque la ola que azota el río no es muy fuerte, entonces es más pausado, el río es más calmado y el mar más acelerado. Depende el pulso con el que usted nace” (percusionista de Guapi, entrevista realizada 7 de julio de 2021).

Al igual que los bombos y cununos, el agua también cumple un rol fundamental en la forma cómo se afinan la marimba de chonta, así lo afirma Édison Cuero:

Para afinar una marimba debe estar en pleamar, ósea cuando la marea sube y se queda estática un tiempo, o para cortar debe estar en luna menguante porque el instrumento sea duradero, sino se apolilla” (...) la marimba se afina con agua, a partir del oído, se limpia el canuto de la caja de resonancia, el agua es la medida y se va afinando, así se tiene la marimba tradicional, empírica del oído. Tanto su estructura de construcción, afinamiento y ejecución tienen que ver con el agua (Édison Cuero, cultor y presidente de la fundación artística Paquecelele, entrevista realizada 2/03/2019).

El aprendizaje e interpretación de la marimba, al igual que con los otros instrumentos es empírico, al oído y es transmitido de generación en generación. Estos



instrumentos son la representación de una cosmovisión propia, donde las características morfológicas, rítmicas y sonoras reflejan el mundo y paisaje selvático, la variedad árboles, palmas, animales endémicos y sonidos del agua como la de los ríos, el mar, de las olas que viene y van, del agua que cae en una cascada, de la lluvia, etc; por tanto, la marimba de chonta, “es agua que entra a través del cuerpo y oídos” (Aura Helena Gonzales, Cultora del municipio de Guapi, Conversatorio red de manifestaciones patrimoniales de Colombia, 21 de julio de 2020). Enrique Riazó afirma lo siguiente al referirse al sonido producido por la marimba:

El sonido de la marimba de chonta es como el sonido del agua, como gotas de agua. La diferencia de esta marimba [marimba de chonta tradicional], es que, en su forma de amplificar, la guadua es la encargada de amplificar ese sonido y como la guadua se alimenta de mucha agua, entonces esa sensación de amplificación es como sonidos de agua dulce (Enrique Riazó, marimbero del grupo musical Herencia de Timbiquí, entrevista 21/08/2012, revista Shock).

El sonido de este instrumento ha sido estudiado por músicos y expertos, considerándolo como pentatónico o que corresponde a una escala de cinco tonos, a diferencia de la escala de música occidental que está compuesta por doce tonos (do, re, mi, fa sol, la, si, y sus tonos intermedios o semitonos). Pero para los marimberos tradicionales como el reconocido José Torres, también conocido como ‘Gualajo’, considera lo siguiente: “Esta marimba para la música de nosotros, no es pentatónica, sino *pensatonica*, que quiere decir que usted piensa para a finar su marimba, y que le pone el tono que usted quiere, que usted piensa” (entrevista del 21/08/2012, revista Shock), o como diría Fals Borda (2000), está compuesto por una lógica *sentí-pensante*, que vincula los pensamientos y sentimientos de estas comunidades con las artes, que expresan mucho de sus *geograficidades*.

Lo que plantea José Torres, es que las sonoridades provenientes de estos instrumentos son reflejo de una riqueza sonora y musical única en el mundo. La cual es muestra de una diversidad de sonidos que resultan desconocidos para quien no es de la región, llegando a ser considerada “la marimba de chonta tradicional, usada en el Pacífico sur como un instrumento que no cumple con los requisitos de construcción y afinación que se requieren para producir música armónicamente válida para los oídos occidentales” (HERNÁNDEZ, 2009, p.38):

[La marimba de chonta] Es un instrumento de percusión que tiene entre 18 y 32 placas hechas de palma de chonta y con resonadores de guadua. Hasta hace muy pocos años la marimba se afinaba y se construía a oído, dando como resultado una escala que se aproxima a la diatónica, pero que mostraba



inconsistencias, por ejemplo, entre las notas de una octava y la siguiente. En general en la marimba afinada a oído, lo semitonos tienden a ser más grandes y los tonos más pequeños que en un piano, al punto que el investigador Carlos Miñana llegó a proponer que las marimbas seguían una afinación equiheptatónica. Como resultado la sonoridad de la marimba es percibida como una desviación de la norma a la que están acostumbrados nuestros oídos, que es la de la escala diatónica con afinación temperada. En otras palabras, en un medio que acepta como universal y normal la afirmación de una escala diatónica- y esto está conectado con las marcaciones históricas de la música y de la armonía como ciencias- el sonido de la marimba se percibe fácilmente como una mala aproximación (HERNÁNDEZ, 2009, p.38).

Al contrario de los expertos en música, que han clasificado este instrumento en escalas de tonos reducidas como la pentatónica o que reducen su sonoridad a una afinación incorrecta; La marimba de chonta, así como los otros instrumentos usados en el conjunto, son poseedores de una diversidad sonora tal vez mayor a la escala diatónica, a la cual los oídos occidentales no están acostumbrados, orientados en un saber occidental que define que es la música y que no.

El estudio de Jorge Eduardo Useche (2019), sobre el complejo uso tonal en la música, en el que investigó la música de marimba tradicional y las líneas melódicas de la música occidental; tuvo como resultado, primero, que la música de marimba no sigue ninguna progresión matemática; y segundo, los sonidos de la marimba sugieren la presencia de escalas equi-heptatónicas, lo cual significa que los sonidos de la marimbas de chonta tradicional presenta “distancias entre pares de barras sucesivas que serpentean alrededor de valores promedios consistentes con escalas equi-heptatónicas: desviaciones en la afinación con respecto a sucesiones matemáticas” (USECHE, 2019, p. 24), o de otra forma, se refiere a que los intervalos musicales son equivalentes (léase no iguales) a 171.4 cents (o semitonos), en escalas siete notas por octava:

Se utilizan afinaciones tanto equidistantes como no equidistantes, aunque la tendencia hacia una especie de afinación equidistantes aparentemente generalizada. Equidistancia en este contexto no significa que los intervalos son absolutamente iguales; se encontrarán disparidades entre ellos, en parte porque los intervalos no están calibrados, y en parte porque lo que se pretende es una afinación gruesa, aproximada, dentro del patrón, más que tonos absolutos. Una afinación equidistante, en el contexto africano, es un sistema desafinación que no se basa en un concepto de intervalos pequeños y grandes, sino en el reconocimiento de pasos que se asemejan el uno al otro. Cuando una tabla no se ajusta a este sistema de pasos, pero se mantiene en el instrumento como algo tolerable, se dice que es una “mala tabla” (MIÑANA, 2010, p. 308 apud Nketia, 1974)

Estas afinaciones se pueden encontrar en xilófonos de algunas culturas musicales de África como los Malinké en Guinea y Chopi de Mozambique, coincidiendo



en la afinación de las marimbas de chonta tradicionales del sur del Pacífico (MIÑANA, 2010).

Estas aproximaciones pueden develar la existencia de una memoria musical, que como afirma Miñana: “aunque los esclavos africanos no pudieron traer sus instrumentos, sí trajeron su memoria y su saber hacer musical que tallaron y fijaron de alguna forma en las marimbas y tambores del Pacífico” (2010, p. 338); instrumentos musicales tradicionales, que se caracterizan por poseer una diversidad sonora-musical, que no seguía por un esquema común de afinación; y sí, por elementos *sentí-pensantes* (FALS, 2002) y *Geograficidades* (DARDEL, 2015), fruto de la relación sonora-musical-espacial que los afrodescendientes mantienen con sus entornos y lógicas acuáticas.

Estas sonoridades únicas, derivan en una diversidad sonora tal vez más rica que las sonoridades establecidas por la música occidental. Consideración a la que también, llegaron músicos y físicos de la Universidad Nacional de Colombia, durante sus viajes por el Pacífico, retratado en el documental titulado: ‘*Expedición Marimba: Un viaje al Pacífico sur colombiano*’, en la que construyeron un modelo teórico de afinaciones de marimba tradicional, a través de análisis físicos, con la que se demostró que las afinaciones tradicionales de la marimba de chonta, enriquecen la sonoridad del instrumento, así como también se encontraron con una diversidad de marimbas, de sonidos y de afinaciones de este instrumento. Ello, derivado de una apropiación singular del territorio, que obedece a las características del ambiente y la sensibilidad musical de los intérpretes. Se podría decir, que esta diversidad sonora, también alude a una diversidad paisajística o sonoro-paisajística que aún se mantiene en el Pacífico, la cual crea imágenes de los lugares que pasan por paisajes (DOZENA, 2016), pues al escuchar un conjunto de marimba es fácil imaginar las casas en palafito en medio del verdor de la selva, los niños, hombres y mujeres sobre los potrillos (canoas) navegando los ríos, las largas noches de lluvias, la humedad del ambiente etc.

Estos instrumentos además de sus sonoridades acuáticas, guardan significados de cómo se relaciona las comunidades negras con lo desconocido, con el mundo mítico y sobrenatural. Así, la marimba de chonta como los cununos y bombos son un encuentro metafísico con entidades sobre naturales como el diablo, el duende y la tunda.

Según Birenbaum (2010), estos instrumentos tejen vínculos entre el hombre y los seres sobrenaturales. De esta forma, sí un hombre desea ser un marimbero virtuoso



va al ‘monte’ o selva a pedirle ayuda al diablo o al duende; también la marimba recrea el combate ritual entre un marimbero y el diablo, pues cuenta la leyenda que el diablo es vencido cuando el marimbero toca un tema religioso en la marimba, canta el credo, o toca el himno nacional que en sus letras nombra a Cristo. O como la famosa leyenda que corre por el río Guapi sobre los Torres, que cuenta que aprendieron con el duende la marimba, de ahí nacen grandes marimberos como Pacho Torres o el recordado Jose Torres ‘Gualajo’ conocido como el marimbero mayor.

De la misma manera, los bombos y cununos cumplen una función ritual, de combate y de protección ante seres diabólicos, así, el bombo cumple la función de ser un instrumento de protección; cuando el hombre va a la selva a cazar y al mar abierto a pescar lleva el bombo y lo toca para ahuyentar mostros como la tunda. Por ello, su construcción con las pieles y maderas indicadas es importante, así lo señala Birenbaum (2010), en una de sus anécdotas por el río Guapi:

Escuche una vez de un señor en el río Guapi que, al no encontrar tatabro (ahora escaso en la zona) mató un ‘tigre’ o jaguar para hacer el parche resonador de un bombo. Un amigo le advirtió que no lo hiciera, basado su precaución, en su saber místico y sobrenatural- la piel de un animal tan arisco haría que cualquier baile donde se tocara un bombo así construido seguramente terminaría en violencia porque el bombo haría que se metiera el diablo en los asistentes” (BIRENBAUM, 2010, p. 196).

Estas características que vincula el bombo con seres diabólicos, también se pueden encontrar en el diálogo que se entabla entre el bombo macho y hembra, como lo señala el marimbero José Antonio Torres ‘Gualajo’:

Existe una manera de vocalizar las partes entrelazadas de los bombos en forma de una conversación entre el bombo *arrullador* y el bombo *golpeador*, en la cual el arrullador ‘dice’ que ‘vengan los diablos, que vengan los diablos’ en imitación al patrón rítmico del instrumento y el golpeador ‘dice’ ‘en el quinto pulso voy’ (entrevista abril de 2003, en BIRENBAUM, 2010, pg. 194).

Estas relaciones del hombre con los instrumentos crean su identidad masculina, pues son ellos los que pueden combatir con entidades sobrenaturales como el diablo, la tunda, el duende, entre otros, así como son ellos los que pueden ingresar a espacios como la selva y el mar abierto, lugares peligrosos para las mujeres y donde habitan estos seres. El combate y la protección que le otorgan estos instrumentos son las características de su masculinidad, que también describe mundos mágicos de paisajes invisibles a los ojos y ricos en significados.



Estos paisajes tanto visibles como invisibles que se crean en la mente remitiendo al Pacífico, son posibles gracias a la música que se genera a través de sus instrumentos musicales, los cuales son necesarios salvaguardar; al respecto Yeiner Orobio, intérprete de la marimba del municipio de Guapi afirma lo siguiente:

Nosotros podíamos decir que la influencia y la llegada de otros ritmos, géneros de música y de medios reproductores de música como equipos de sonido y todo eso, han generado la pérdida de esa marimba, porque el oído se ha adaptado más a occidente y se y se ha desadaptado al oído tradicional (...) no todo mundo hace marimbas tradicional, no todo mundo hace marimba, precisamente por lo que ha dicho el profesor rafa aquí y como lo han dicho los demás, eso está en el territorio, en ese pensamiento, en esa memoria del constructor y de ese recuerdo del constructor, como una señora cantadora tradicional, como es posible que yo, que mantengo escuchando el día entero música occidental, sí, y escuchando baladas, salsas y cualquier otra música occidental, voy a decir después, voy hacer una marimba tradicional, cuando el oído mío de alguna manera está más que temperado, eso es una mentira, para que nos quede a nosotros claro, es necesario que si la tenemos que preservar, para conservar precisamente el territorio (Entrevista extraída del documental: Expedición Marimba, 2018).

Esa relación de la música con el espacio geográfico que Yeiner relata, significa que el patrimonio cultural musical es esencial para la conservación del Pacífico ambiental, el cual proporciona en forma física los recursos naturales para la construcción de instrumentos y de forma sonora, proporciona los sonidos de la selva y del agua, a los cuales el hombre los ha dotado de una red de símbolos y significados. Permitiendo que este gran ecosistema húmedo tropical del que se compone el Pacífico se conserve ambientalmente para que se puedan salvaguardar los patrimonios inmateriales, las memorias y conocimientos ancestrales. De este modo, en un movimiento contrario, salvaguardar estos patrimonios inmateriales implicaría la conservación del Pacífico físico-ambiental.

Esta preocupación por salvaguardar el patrimonio musical, se debe en gran parte por la influencia de la música occidental en la región, que como lo relató Yeiner Orobio, se da a través de la tecnología con equipos reproductores de música. Pero que no ha sido la única forma en que este patrimonio ha sido amenazado, ya que desde la época de las migraciones de evangelizadores hacia el Pacífico la marimba había sido marginalizada, por sus músicas ser consideradas del 'diablo', que produjo que casi desaparecieran en zonas como Tumaco en el departamento de Nariño, así lo señala Agustín Francisco Tenorio, después de visitar Barbacoas-Nariño:



Para acá todo eso para Barbacoas, ahí nos dimos cuenta que el padre Mera había tirado todas las marimbas al agua en todo el Patía, el Telembí, todo el río Telembí todo eso había tirado la marimba el padre Mera, la marimba no estaba, entonces uno no encontraba marimba, uno encontraba los cantos, algunos bailes y cambié la investigación y empecé a ver quién era el padre Mera, ya empezaron a decir que el Padre Mera era un santo, yo dije un santo en la tierra, caminando. Pues empecé a investigar para montar una danza al santo, que había aparecido como nada y así mismo se había ido. Él era padre de Barbacoas, entonces llego a Barbacoas, entonces en los bailaderos de marimba, era una corrupción bailar marimba porque se tomaba charuco, tomaba de todo, entonces era una corrupción bailar marimba, entonces el que va a un bailadero de marimba no se puede confesar, entonces todo el que quería confesarse tenía que botar la marimba al agua, bombo al agua. Entonces ya empezaron a tocar que el piano, empezaron a botar las bandas de iglesia, empezaron hacer bandas municipales como en el Choco, como la chirimía toda esa cosa. (Gestor cultural y licenciado en etnoeducación, fundador de la Escuela Tumac, entrevista realizada 4 de mayo de 2021).

Estos pensamientos medievales, que predominaron durante las misiones evangelizadoras, en la actualidad se reflejan en la negación y marginalización de los conocimientos musicales provenientes de unos conocimientos ancestrales que siguen una lógica acuática, tanto para su confección como para la interpretación y afinación; llevando al surgimiento de las marimbas de chonta temperadas, que se caracterizan por tener una afinación diatónica, que obedece las reglas de la música occidental:

La marimba temperada – solfatecida se afina con la matemática de la música, pero no suena igual a la marimba tradicional. Se rompe con el paradigma de lo científico, el compás, tiempo, métrica etc. dentro de lo tradicional también lo tiene, tan científico es lo tradicional como el otro saber” (Édison Cuero Cultor y presidente de la fundación artística Paquecelele, entrevista realizada 2/03/2019).

Estas modificaciones en elementos como la afinación, se realizan para que este instrumento pueda tocarse con instrumentos convencionales, como guitarras, bajos, baterías etc. con la finalidad de “mostrar esta música a públicos no conocedores, a los cuales la música afropacífica a menudo les parece “plana” o “monótona”” (BIRENBAUM, 2006, p. 17). Birenbaum (2006), también afirma que las transformaciones en la lógica musical del afropacífico se debe al nuevo contexto de los festivales como el ‘Petronio Álvarez’, donde comúnmente se presentan estas músicas, que pretenden “resaltar ciertos tipos de virtuosismos como el solo instrumental, o arreglos musicales que mezclan géneros (típicamente bunde y juga o alabado y juga) o estructuran los cambios de intensidad del tema. Como resultado, los músicos en el momento de tocar se encuentran contando compases para poder ejecutar los cortes exigidos por los nuevos arreglos” (idem, 2006, p. 17).



Al igual que la marimba, los instrumentos de percusión que acompañan el conjunto también han tenido que adaptarse, según Hernández (2009), los cununos, bombos y guasas son elaborados de forma tradicional y por tanto su afinación varía de un instrumento a otro, ya que al igual que la marimba, las comunidades dependiendo de su experiencia con el espacio en el que se envuelve poseen una diversidad de formas de afinación, timbres y construcción.

Estos cambios o adaptaciones a las que los músicos e intérpretes de música tradicional de pacífico ha tenido que someterse, implica un retroceso en la conservación de patrimonio inmaterial, en la medida que el desconocimiento de unas lógicas acuáticas en la musicalidad afropacífica implica:

Un cambio en la experiencia fenomenológica de tocar esta música inclusive cuando estos elementos siguen practicándose, además de los nuevos arreglos, como en los mejores grupos, ya que contar compases y ejecutar solos instrumentales segmentados es muy diferente a dinámicas tradicionales en que los repiques son simultáneos y en diálogo, y en que se llega a los momentos de intensificación dinámica y rítmica por procesos espontáneos y colectivos. Cabe decir que el auge de los arreglos también cambia la estructura de poder dentro del conjunto, de los miembros mayores (muchas veces las mujeres cantadoras) a la nueva figura del director musical (quien también suele ser no solamente el que mantiene el orden musical sino también el que maneja la plata.) (BIRENBAUM, 2006, p.17)

Estas nuevas prácticas sonoras, que en escenarios como los del Festival de Petronio Álvarez se presenta con gran éxito, causan una homogenización de las prácticas musicales de estas comunidades, invisibilizando prácticas rituales de orden religioso y festivo para lo cual nacieron, creando “conflictos que se dan en la construcción del sentido musical, o las diferencias que se producen por el hecho de que una música significa algo para algunos y puede no decir nada, absolutamente nada para otros” (HERNÁNDEZ, 2009, p.8). Estos conflictos, también apaga la diversidad de paisajística que estas pueden transmitir de contextos locales, por ejemplo: durante una fiesta a los santos patronos como en las ‘Balsadas del río Guapi’, los alumbramientos a “San Pacho”, en rituales fúnebres o mientras se boga por los ríos, perdiendo significados valiosos que dan cuenta de una heterogeneidad espacial.

2.2. Geografías sonoras femeninas.

Los cantos de *arrullos* y *alabaos* que acompañan el conjunto de marimba, es una tradición que sigue viva, especialmente en algunas zonas del Pacífico sur durante las



fiestas religiosas de las ‘*Balsadas* del río Guapi’ “donde todavía se escuchan la marimba, el bombo, y los cununos, acompañados por las voces femeninas de las cantoras, que con sus voces transmiten la sabiduría ancestral” (ROMERO, et. al. 2009 p. 73). Por el contrario, en el Pacífico norte (departamento del Chocó), los cantos de *arrullos* también conocidos como *chigualos* y los *alabaos*, se entonan sin la compañía de instrumentos musicales, solo las voces de las mujeres acompañan el ritual del alumbramiento a ‘San Pacho’.

Estos cantos nacen en la colonia española, como “resultado de un proceso de sincretismo musical practicado por las primeras generaciones de esclavos que llegaron al pacífico colombiano en el siglo XVI” (PINILLA, 2017, p.156), que tenían como función conducir el alma a África representando un canto de libertad.

En la actualidad, los *alabaos* son usados para ritos fúnebres, es un canto que hace soportable el dolor producido por la muerte de un ser querido, y en el Chocó también es usado para adorar a los santos patronos y pedirles que interceda ante un favor. A diferencia de los *arrullos*, que en el Pacífico sur son usados para acompañar las festividades, adorar a los santos o como canciones de cuna que celebran la vida. Estos cantos tienen un formato responsorial, donde se destaca la voz de una líder y el coro responde, manteniendo una estructura básica de los romances y cantos litúrgicos propios de la iglesia cristiana, los cuales han sido enriquecidos y resignificados con elementos propios de las comunidades afrodescendientes (PINILLA, 2017, p. 154), honrando tanto la vida como la muerte a través de ellos: “Lo que nosotros transmitimos a través de estas manifestaciones es nuestra cotidianidad desde que se nace hasta que se muere” (Aura Helena Gonzalez, Conversatorio red de manifestaciones patrimoniales de Colombia, realizado 21 de julio de 2020).

Por otra parte, es importante destacar que en el Pacífico sur, las voces femeninas son el complemento necesario e inseparable de conjunto de marimba, ya que, juegan un papel importante en la medida que estas siguen los ritmos de los instrumentos que las acompañan y viceversa, siendo a través del canto de un *arrullo* o *alabado* una de las formas comunes de afinar una marimba tradicional. Además, las cantoras dimensionan un papel mucho más importante:

Ser la cantora significa ser productora de la memoria y las costumbres de un pueblo. El canto en tiempos de esclavitud era el escape, no solo de las mujeres, sino también de los hombres, del yugo del amo. En los plantíos, en los ríos, en la cocina, en cada labor que desempeña el negro esclavizado, la música estaba presente: pero casi siempre las mujeres eran las cantoras. Actualmente alguna



de las letras recopiladas está ligadas a momentos específicos de la cotidianidad, velorios y entierros o matrimonios de un miembro de la comunidad, en algunas ocasiones se celebra las fiestas religiosas con procesiones acompañadas de cantos al santo, en otras se improvisan los cantos a lo largo de la travesía por los ríos y mares (ROMERO, et. al. 2009, p. 73)

Si bien, como lo afirma Romero en la cita anterior, el canto tradicional del Pacífico, es reflejo de la *Geograficidad* de las mujeres afro del Pacífico, pues en sus interpretaciones cuentan las historias de su vida cotidiana, de sus ancestros, su relación con los santos, de su experiencia con el espacio geográfico, que tienen lugar principalmente entre los ríos y los manglares, lavando ropas a sus orillas o colectando moluscos en medio de las raíces de los manglares, siendo los espacios de colinas y montañas, donde se presentan con más fuerza la selva espesa y profunda, donde habitan los seres míticos, el lugar que le corresponde al hombre.

Este patrimonio inmaterial, compuesto por voces femeninas e instrumentos contruidos e interpretados por hombres, también son acompañados por danzas, las cuales ante la mirada occidental podría ser inapropiada, ya que transforman el dolor en un símbolo complejo de festejo (ARANGO, 2014). De la misma forma, los *arrullos* usados para la adoración de los santos, acompañado por música de marimba y la danza son características fundamentales de estas ceremonias religiosas, que en ocasiones son vistas como actos profanos, que muestra un escenario donde la comunidad se reúne para cantar, bailar e ingerir bebidas alcohólicas ya sea para despedir un alma o para adorar un santo, pero es la forma en la que los afrodescendientes vivencian su mundo religioso.

Por ejemplo, y según Birenbaum (2010) para ganar un favor de un santo en el Pacífico sur, se usan los *arrullos*, que cumple la función de ‘calentar’ el santo, pues se considera que los santos al provenir del cielo que es frío, debe ser calentando con la alegría humana, que implica el consumo de alcohol, la buena ejecución de los músicos y cantoras, que sirven para darle energía al santo, sacándolo por un momento de su divina acción y recordándole su humanidad, contrarrestando el frío con el calor, siendo así una forma de hacer más efectivo, que el santo interceda por el hombre ante el favor pedido.

Por otra parte, y al igual que con los instrumentos musicales, el canto en las mujeres vincula los sonidos del agua para su afinación e inspiración melódica, por ejemplo, Doña Pastora Riascos, afirma que los mejores sonidos son cuando el río esta caudaloso:



Porque todas las aguas que van pa' dentro van caudalosas, van con golpe, pero ya las que van pa' bajo no. Esas van sin fuerza y eso es lo que es. Son las melodías mejores. Yo tengo todos los golpes de las olas en mis cantos, en mis alrededores, donde ando. (Gestora cultural de Tumaco, entrevista extraída del documento: Sonidos del Agua, músicas de marimba y cantos tradicionales del Pacífico sur, 2013).

La *geograficidad* que se puede encontrar en las palabras de Doña Pastora, es muestra de la importancia del medio acuático en el que esta mujer y muchas mujeres del Pacífico viven, experimenta y perciben, vinculando los ríos y sus sonidos a la forma particular de sus cantos, siendo el río el lugar donde se encuentran con sus comadres, donde bogan con sus hijos, donde nadan, donde extraen el agua para bañarse y cocinar (esto aún se ve en muchos parajes del extenso Pacífico). Es de ahí, del río, donde los cantos se producen, como lo manifiesta Elana Valencia:

Los cantos se utilizan para enamoramientos, para echar sátiras, para enviar razones, y los cantos de las mujeres por lo general cuando bajamos por el río, pues no llevamos un instrumento más que nuestra voz y nuestros canaletes (Gestora cultural Buenaventura, entrevista extraída del documento: Sonidos del Agua, músicas de marimba y cantos tradicionales del Pacífico sur, 2013).

Los cantos provenientes de las cantadoras, transmiten los golpes del agua, aprendidos con la experiencia de navegar los ríos, bogando con sus canaletes (remos), que a su vez dibujan paisajes en la medida que cuentan a través de los cantos y letras sobre la riqueza natural, social y cultural afropacífica, como producto de esa experiencia ambiental. Un ejemplo de ello son los cantos de Boga aún presentes en el municipio de Guapi, los cuales van al ritmo del canaleta mientras se está bogando por el río:

A la velocidad que iba mandando el canaleta, así mismo iban cantando, entonces lo que hacían ellas era cantar lo que vivían, lo que pasaba en la casa lo iban cantando, o cuando tenían una pelea con alguna vecina aprovechaban para irse tirando entre las dos mientras iban bajando el río, entonces comenzaba una a tirarle, y la otra le respondía y así peleaban, se iban peleando en el potrillo, se iban así y cuando llegaban acá otra vez ya eran amigas, ósea todo lo que tenían que decirse lo decían cantando y como no era una manera que uno normalmente alega, sino una manera más calmada entonces empezaban a discutir ellas dos, que ¿por qué me dejaste de hablar?, que ¿por qué hiciste esto?, esto y eso es así, pero lo decían cantando, ya a lo último empezaban a reflexionar, y yo sé que me equivoque y vainas así, y de ahí se iban bien, y el ritmo más o menos dice, uno de los que le enseñan a uno: *ay ya va panguito, voy subiendo y voy bajando*, ese es el ritmo del Boga, y todos los versos son así. Van lento, como te digo, ellas van cantando como van mandando el canaleta, entonces van al ritmo del canaleta; cuando uno anda en el río las ve, pero ellas que venían bajando normalmente ellas venían muy suave, ellas venían cantando, cuando venían metiendo el canaleta, ese el ritmo de ellas, el canaleta es el que le da el pulso del canto de boga, aunque ya



poquito, para no decir que no se ve, se ve poquito, ya eso no se hace mucho, y uno trata en lo grupos de rescatar eso. (Anderson Stiven Obregón, músico y percusionista de Guapi, entrevista realizada 9 de julio de 2021).

De este modo, “un compositor escribe sus músicas inspirado muchas veces en las experiencias individuales o colectiva de su comunidad o su pueblo” (CASTRO, 2009, p. 7), como se puede apreciar en los cantos de boga, o en la poesía de *alabaos* y *arrullos*. Uno de los poemas a resaltar, es el de la poetisa, escritora y catadora Mary Grueso, oriunda del municipio de Guapi y una de las primeras mujeres negras en llevar la poesía negra al escenario nacional e internacional.

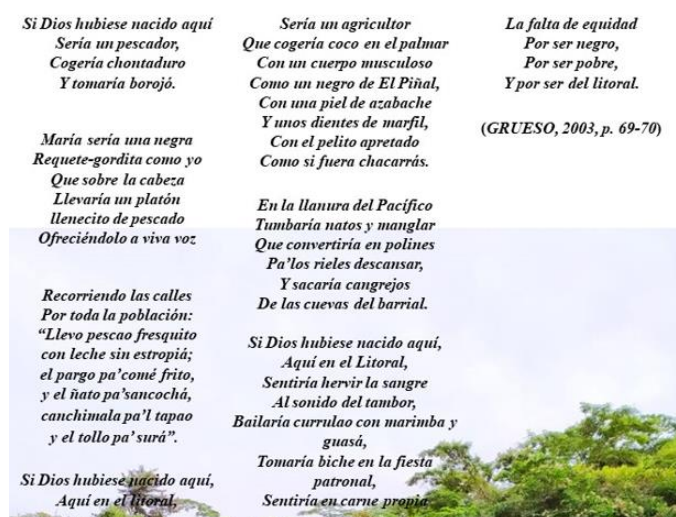
Uno de sus poemas más famosos es el titulado: Si Dios hubiese nacido aquí. En el que hace una desconstrucción de Dios, y lo describe como un pescador (ver figura 1). Este poema, es el reflejo del paisaje cultural del Pacífico, que cuenta como es la experiencia del hombre al vivir en el Pacífico, al cual la poetisa relaciona con Dios, un hombre como muchos en este lugar de piel negra, ‘*con un cuerpo musculoso*’ de tanto bogar por los ríos y de su trabajo como pescador en las faenas en altamar, hombre que ‘*cogería chontaduro y tomaría borojó*’, frutas típicas y comúnmente consumidas en el Pacífico, hombre que ‘*sentiría hervir la sangre, al sonido del tambor, bailarían currulao con marimba y guasá*’, como los tantos y talentosos músicos que ya hemos descrito en el transcurso del texto. Así mismo, hace alusión a la mujer afro, como ‘*una negra Requete-gordita como yo, que sobre la cabeza llevaría un platón llenecito de pescado ofreciéndolo a viva voz*’, esta descripción no son más que escenas que se pueden observar en lugares como Guapi o Quibdó, donde es común ver las mujeres en los mercados vendiendo pescado fresco o en las cocinas de estos mercados cocinando y vendiendo platos de mar. Este poema es una descripción de esas escenas cotidianas, de esos paisajes que se pueden observar cuando se recorre algún paraje en el Pacífico.

El canto y la poética del mismo, inscrito en las voces femeninas, describe paisajes desde la visión de la experiencia femenina con el espacio geográfico, donde los lugares y actividades que realizan son diferentes a las de los hombres; dándose la experiencia de la mujeres en contextos de las orillas de los ríos, en los mangles, en la vivienda, en la cocina o en los mercados, lugares “donde la feminidad está controlada y la mujer puede desarrollar su papel como generadora de vida a través de la producción de alimentos cocinados” (CAMACHO, 2004, p. 89), por ello se prohíbe a las mujeres habitar o visitar el ‘monte’, la selva o la montaña alta, ya que ahí es donde la domesticación del



espacio por el hombre termina y se da lugar al espacio donde habitan los seres sobrenaturales, en su mayoría de naturaleza femenina, vegetal, salvaje, fría, como la madre monte (CAMANCHO, 2004). De esta forma, lo femenino se encuentra controlado en los espacios domesticados, donde las mujeres adquieren su experiencia con el espacio geográfico o *geograficidad*, el cual se refleja en los cantos que aluden a estas.

Figura 1. Poema Si Dios hubiese nacido aquí.



Organización: Autor.

Estos espacios que se le han concedido a la mujer afropacífica, por estar representada en el arquetipo de la madre (NEUMANN, 1999) en el inconsciente colectivo de la comunidad, ha determinado el ordenamiento espacial de los lugares que habitan, así como los cantos que las mujeres interpretan. Según Neumann (1999) lo femenino enmarcado en la madre se puede interpretar a través de imágenes simbólicas que envuelven varias figuras y que se pueden difundir a través de hábitos, ritos, leyendas y religiones. De esta forma la figura de madre bondadosa, protectora y fértil, se puede encontrar en los cantos de *arrullos* usados para los ritos de la vida, como las ombligadas; la figura mística ‘mana’ en los cantos de *alabaos* que acompañan el rito de la muerte; y la figura destructora, oscura y demoniaca en las imágenes de entidades míticas y sobre naturales que habitan las partes altas de las montañas, como la madre monte y la tunda.

Esta riqueza musical femenina, determina paisajes rituales practicados en los espacios domesticados; así como moldea paisajes físico-naturales que vincula lo femenino demoniaco, a la montaña, a la selva y a lo no domesticado por el hombre.



Reivindicando a través de elementos patrimoniales, como los cantos tradicionales y su vínculo con los ritos religiosos hacia sus divinidades, un dialogo con la riqueza existencial de la tierra con la condición femenina de la humanidad (OLIVEIRA, 2012).

En ese sentido, lo femenino de la humanidad no es más que una parte fundamental de la construcción Dardeliana del ‘Hombre y la Tierra’ con lo que Oliveira (2012) llama de ‘Las mujeres y las Aguas’, dimensión que compone este mundo afropacífico, cargado de simbolismos e imaginarios, que le dan sentido y significados al agua, al río, a las divinidades de naturaleza femenina, como ‘*La Purísima*’, protectora, quien lava los pecados, generadora de vida, la que cura, calma las tormentas e inundaciones, que concede milagros etc; así como de demoniaca, torrentosa, turbia e indómita, tomando forma en el imaginario de los afro como seres míticos, con los cuales también se convive, realizan rituales, se les canta, piden favores y se les respeta; por ejemplo la madre agua, una doncella que habita los ríos cristalinos del Pacífico, que ahoga pescadores e infantes.

‘Las mujeres y la Aguas’, por tanto, parte de comprender que el espacio geográfico del Pacífico se completa con una interpretación de sus paisajes y significados, desde la diversidad de experiencias que ligan a las mujeres con las aguas que las rodean, y al hombre con la naturaleza femenina destinada para él.

3. CONSIDERACIONES FINALES.

En suma, los instrumentos, cantos y danzas tradicionales, en su conjunto constituyen Paisajes Sonoro-Musicales Acuáticos, en la medida que las músicas del conjunto de marimba, los *arrullos* y *alabaos* vinculan el espacio geográfico donde se crean elementos religiosos, metafísicos, así como sociales y ecológicos, impresos en las metáforas de los poemas y letras de las canciones, en los significados de los rituales e instrumentos musicales o en los sonidos del agua que reproducen, como resultado de la experiencia y conocimientos sobre el lugar: *Geograficidad*; y estos a su vez, crean imágenes que nos transporta a paisajes de exuberantes selvas, bañadas por una inmensa red de drenajes y habitados por gente afrodescendiente, apareciendo como un fijador de adhesiones territoriales, siendo la música el soporte sensible de los lazos que los identifica (RAIBAUD, 2009), que permite relacionar tipos de músicas a los territorios, siendo la



música de marimba asociada comúnmente al Pacífico sur y la música de chirimía al Pacífico norte, convirtiéndose en un soporte de identificación (DOZENA, 2016).

La música tradicional, también muestra como elementos psicológicos y simbólicos se conjugan para determinar los lugares de tránsito de lo femenino y lo masculino, “moldando las características de los lugares, la imagen del lugar, el sentido del lugar y la percepción del lugar” (CASTRO, 2009, p.6) como la montaña, el río, el bosque, relacionándolos a lo que domesticado por el hombre o los lugares que son habitados por seres mitológicos. De esta forma, los procesos sonoro-musicales que van desde la construcción, afinación de los instrumentos, hasta la interpretación, acciona elementos del inconsciente colectivo que permiten vislumbrar las experiencias de los hombres, distinta a la de las mujeres con el espacio que habitan, así como también, permite conocer como han organizado el espacio geográfico en el Pacífico a partir de su cosmovisión.

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANGO, Ana. **Cuerpos endurecidos y cuerpos protegidos. Prácticas y rituales en el orden corporal de los niños afrodescendientes del Pacífico colombiano.** Revista Espacios Transnacionales, No. 3, p. 26-38, 2014.

BIRENBAUM, Michael. “La música Pacífica” al Pacífico violento: Música, multiculturalismo y marginalización en el Pacífico negro colombiano. Revista Transcultural de Música, núm. 10, Barcelona, 2006, p. 1-17.

_____. Las poéticas sonoras del Pacífico sur. In: OCHOA, Juan Sebastián; SANTAMARIA, Carolina; SEVILLA, Manuel (Eds.). **Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano.** Bogotá: Ed. Pontificia Universidad Javeriana, p. 182 -205, 2010.

CAMACHO, J. Silencios elocuentes, voces emergentes: reseña bibliográfica de los estudios sobre la mujer afrocolombiana. In: PARDO, Mauricio; MOSQUERA, Claudia; RAMIREZ, Maria. (Eds). **Panorama afrocolombiana, estudios sociales en el Pacífico.** Bogotá: Instituto Colombiano de antropología e historia-Icanh, Universidad nacional de Colombia, 2004.

CASTRO, De Daniel. Geografia e música: a dupla face de uma relação. Revista Espaço e Cultura, Universidade Estadual de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n.26, p. 7-18, 2009.

DARDEL. E. **O homem e a terra, natureza da realidade geográfica.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.

DOZENA, A. O papel da corporeidade na mediação entre música e o território. In: DOZENA, A. (Org.). **Geografia e Música, diálogos.** Natal: EDUFRN, p. 372-398, 2016.



FALS, Orlando B. **Historia doble de la costa. Mompox y Loba. Tomo I.** Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002.

FURLANETTO, Beatriz. Paisagem sonora: uma composição geomusical. In: DOZENA, A. (Org.). **Geografia e Música, diálogos.** Natal: EDUFRN, p. 349-371, 2016.

HERNÁNDEZ, Oscar. Músicos blancos, sonidos negros. Trayectorias y redes de la música del sur del Pacífico colombiano en Bogotá. Disertación de maestría. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, 2009.

MIÑANA, Carlos. Afinación de las marimbas de en la Costa Pacífica colombiana: ¿un ejemplo de la memoria interválica africana en Colombia? In: OCHOA, Juan Sebastián; SANTAMARÍA, Carolina; SEVILLA, Manuel. (Eds.). **Músicas y practicas sonoras en el Pacifico afrocolombiano.** Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, p. 287 -346, 2010.

NEUMANN, Eric. **A grande mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente.** Tradução: Fernando Pedraza de Maros e Maria Silva Mourao Netto, 6 ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

OLIVEIRA, Christian. **Caminhos da festa ao patrimônio geoeeducacional: como educar sem encenar geografia?** Fortaleza: EDUFC, 2012.

PINILLA, Andrea, B. **Alabaos y conflicto en el Chocó: noticias de supervivencia y reinención.** Revista Encuentros, No. 15-3, p. 152-169, 2017.

RAIBAUD, Yves. Musiques et territoires : ce que la géographie peut en dire. Colloque international de Grenoble musique, territoire et développement local, nov. 2009, Grenoble France.

ROMERO, Carolina; CASTAÑEDA, Felipe; POSADA, Martha; VIVAS, Nohemy; LEAL, Norma; ALVAEZ, Juana; GIRALDO, Jorge. **XIII Festival de música del Pacifico: Petronio Álvarez, memorias de una fiesta pacífica.** Cali: Alcaldía Santiago de Cali, 2009.

TORRES, Marcos; KOZEL, Salette. Paisagens sonoras: possíveis caminhos aso estudos culturais em Geografia. Revista RA'EGA, Editora UFPR, v. 20, n. 20, p. 123-132, 2010.

USECHE, Eduardo. **The complex use of tonal consonance in music: microscopic and macroscopic rules in harmony and melody.** Tesis de doctorado. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2019.