



MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA

**LA PEDAGOGÍA DE LA MEMORIA EN EL FESTIVAL
DE MÚSICA DEL PACÍFICO PETRONIO ÁLVAREZ**

Pedro Jannier Garay Murcia



**Universidad[®]
Católica
de Manizales**

VIGILADA Mineducación

*Obra de Iglesia
de la Congregación*



*Hermanas de la Caridad
Dominicas de La Presentación
de la Santísima Virgen*

LA PEDAGOGÍA DE LA MEMORIA EN EL FESTIVAL DE MÚSICA DEL PACÍFICO

PETRONIO ÁLVAREZ

Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título

de

Magister en Pedagogía

Autor:

Pedro Jannier Garay Murcia

Asesor

Juan Carlos Palacio Bernal, PhD

ORCID 0000-0002-4001-105X

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE MANIZALES

FACULTAD DE EDUCACIÓN

MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA

CALI - VALLE

2022

NOTA DE ACEPTACIÓN

Aprobado por el comité de grado en
Cumplimiento de los requisitos exigidos por la
UNIVERSIDAD CATÓLICA DE MANIZALES

Firma del jurado

Firma del jurado

Firma del asesor

Cali – Valle, junio de 2022

Dedicatoria

Este trabajo está dedicado a Gloria Elisa Murcia; gracias por creer en mí y por hacer de mí el hombre que soy, gracias por tus dichos, tus retahílas y tus historias, gracias a Dios por haber tenido la oportunidad de ser tu hijo. No sabes cuánto y cómo te extraño. Espero que a tu lado esté ese angelito que no pudo estar cerca de mí.

Dedico este trabajo a todos y cada uno de mis amigos NEGROS, por sus luchas, por sus vidas, por sus ancestros. ¡Que viva el Pacífico carajo! ¡Que viva África!

Y como dicen en el pacífico: ¡Les dedico este trabajo a Pascual, a la maestra Aura y a la señora Carmen, (con acento guapireño), sin ustedes, esto no se hace no!

Agradecimientos

Gracias ti Liz, por tu apoyo, paciencia, compañía, pero sobre todo por tu confianza, por estar ahí codo a codo, hombro a hombro.

Gracias a mi padre, él es la base para creer en la cultura de mi país, para sentirme orgulloso de esta raza altanera de carriel, peinilla y campo que no le huye al trabajo; me siento muy orgulloso de tu labor y verreaquera.

Gracias a mis hermanos que me enseñaron a estar al lado de quienes necesitan ayuda; a amar esta cultura colombiana, a reconocer, disfrutar y llevar en el alma la marimba, los bombos, los cununos y los guasás que se acompañan de las cantoras.

Gracias especiales a mi profe, Juan Carlos Palacio y al equipo docente de la maestría. Profe Juan Carlos, su compromiso, entrega y constancia hicieron posible que yo culminara mi trabajo. ¡Mil gracias!

Agradecimiento al profesor Diego Armando Jaramillo, por su cercanía, entrega en su labor pedagógica, en las charlas; gracias por escucharme y creer que hay otras formas de educar, que existe una Pedagogía de la Memoria en los pueblos ancestrales y en las comunidades.

Gracias a todos aquellos que creyeron en mí, en mi discurso. Espero no defraudarlos y continuar, investigando; pero, sobre todo, hablando con mi trabajo.

A Felipe, mi hermano, gracias por el camino de la Recreación, como práctica pedagógica, social y cultural.

Contenido

Lista de figuras	8
Introducción	9
Capítulo I. Problematización	11
<i>Planteamiento y delimitación del problema</i>	11
<i>Petronio</i>	12
<i>Justificación</i>	21
<i>Objetivos</i>	21
Objetivo general	21
Objetivos específicos	22
Capítulo II. Estado del conocimiento	23
<i>Contextualización</i>	23
Capítulo III. Metodología	38
<i>Metodología, revisión documental y entrevistas clave</i>	38
<i>Estrategias de búsqueda y análisis de documentos</i>	39
<i>Instrumentos de recolección de la información</i>	40
<i>Delimitación y alcance</i>	42
Capítulo IV. Pedagogía de la memoria	44
<i>Pedagogía de la memoria en la enseñanza de las tradiciones socioculturales</i>	44

<i>Pedagogía de la memoria y construcción de subjetividades. El piano de la selva: la marimba de chonta y su aprendizaje.....</i>	<i>48</i>
<i>Currulao y bambuco viejo</i>	<i>49</i>
<i>El Bunde y los Chigualos, la Juga, los Arrullos y Alabaos</i>	<i>54</i>
<i>Oralidad. Historias de tradición.....</i>	<i>56</i>
<i>Viche. Tomaseca y las botellas curadas</i>	<i>60</i>
<i>Las botellas curadas y la toma seca</i>	<i>65</i>
Capítulo V. Festival de música del Pacífico, Petronio Álvarez.....	69
<i>Entonces, el Festival es más que música</i>	<i>69</i>
<i>La Música del Festival.....</i>	<i>70</i>
Conclusiones y recomendaciones.....	75
Referencias bibliográficas	78
Anexos. Transcripción de entrevistas	93

Lista de figuras

Figura 1	14
Figura 2	18
Figura 3	20
Figura 4	31
Figura 5	38
Figura 6	43
Figura 7	46
Figura 8	48
Figura 9	49
Figura 10	51
Figura 11	64
Figura 12	68
Figura 13	68

Introducción

La presente monografía investigativa tiene como propósito, analizar la pedagogía de la memoria que cobija las prácticas culturales propias de las comunidades afrodescendientes habitantes de la ciudad de Cali y de la costa pacífica sur de Colombia, que participan activamente y asisten a un festival de música en la capital del Valle del Cauca, inculcando y preservando un legado histórico a través de la música, la danza, la oralidad y las bebidas ancestrales. La monografía investigativa se enfoca en los saberes ancestrales de la costa pacífica sur y que se proyectan en el marco del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, recolectando información a través de entrevistas a maestros y sabedores que asisten al evento en calidad de artistas y sabedores. Algunos han migrado desde sus territorios, terruños escondidos en laberintos de ríos como únicos caminos en medio de la selva del litoral pacífico, horas de viaje en *potrillos*¹ o lanchas, hasta llegar al ancho mar del pacífico sur, de ahí a Buenaventura y a Cali. Se espera que, a partir de esta monografía de enfoque cualitativo, se logre describir y narrar cómo la pedagogía de la memoria hace parte de la vida misma desde la cultura de una comunidad.

El trabajo se enfocará en los saberes de la zona suroccidente del pacífico colombiano, relatando el proceso de enseñanza de los sabedores y maestros que sostienen el legado histórico y tradicional de la marimba de chonta y sus géneros musicales más destacados; la danza como proceso de re significación y símbolo; la oralidad como la forma más clara de proteger el saber, promover y mantener todo el tejido cultural desde la palabra y, por último, las bebidas ancestrales provenientes de la costa pacífica, haciendo énfasis en el viche/biche, bebida madre para la preparación de otros licores tradicionales.

¹ Embarcaciones hechas en madera para navegar por ríos, impulsadas por la fuerza humana.

Esta bebida ancestral, producto de la destilación de la caña de azúcar en alambiques tradicionales y artesanales, es el único licor, junto a sus derivados, que se puede consumir en el evento Petronio Álvarez; entre la variedad de bebidas se encuentran: *el arrechón, el curao, la crema de viche, la flor de viche, la toma seca, el vinete, 7 polvos, arranca gallo, etc.* El Viche se encuentra amparada bajo la ley del congreso de Colombia 2158 (2021). Además, por regla general del Festival Petronio Álvarez y en común acuerdo con la comunidad con la que se realiza el evento y bajo la vigilancia de la Secretaría de Cultura y Alcaldía de Santiago de Cali, no se admite la venta de ningún otro tipo de bebida diferente que contenga alcohol.

Es importante destacar que esta monografía se realiza en el marco del segundo evento de mayor relevancia en la ciudad, siendo precedido por la Feria de Cali. El Petronio Álvarez es el *Festival de Cultura Afro más importante de Latinoamérica* según los datos que proporciona la Alcaldía de Cali (2019), permitiendo fortalecer la cultura de estas comunidades.

Capítulo I. Problematización

Planteamiento y delimitación del problema

Para las comunidades ancestrales llevar consigo sus saberes sobrevienen desde la memoria, la enseñanza y el legado que se transmite generacionalmente. Saberes que suelen pasar desapercibidos porque simplemente son parte del diario vivir para subsistir y resistir. Como lo plantea Jelin (2002, p. 9) “la memoria tiene entonces un papel altamente significativo, como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades”. Desde otro punto de vista, Walsh (2013), escribe sobre la pedagogía y la memoria colectiva, ambas se convierten para las comunidades en salvaguarda de las tradiciones y la memoria desde la decolonialidad.

Entonces, desde la mirada de estas dos autoras, se puede tener un punto de partida para comprender cómo a lo largo de la historia la memoria ha jugado un rol determinante para la humanidad desde lo político, lo social y cultural, pero, con un fuerte componente educativo. Si bien, la memoria permite a la humanidad reconstruir su vida desde las experiencias ligadas a sucesos históricos como la violencia, las guerras o desplazamientos, es precisamente lo experiencial lo que argumenta ese proceso educativo, la enseñanza adquirida desde la vivencia, y es que, las comunidades encuentran en la memoria la manera de configurar o reconfigurar la vida (Flórez Herrera, 2016), siendo así innegable que a través de la memoria, desde una mirada que conjuga con la experiencia, el hacer, lo axiológico, se heredan conocimientos propios para una comunidad.

Para el caso particular de esta monografía investigativa, se busca poner en evidencia cómo en un festival de música, con unas características particulares, hay todo un acervo, un entramado cultural y educativo que le permite a las comunidades afro asistentes al evento, tener más que un

punto de encuentro común en una ciudad migrante. El festival es un espacio que trasciende a conservar y preservar sus conocimientos desde una memoria pedagógica. En este orden de ideas se plantea la pregunta: ¿Qué importancia tiene la pedagogía de la memoria en los saberes ancestrales que convergen en el Festival de Música del Pacífico, Petronio Álvarez? Precisamente, esta monografía busca hacer un análisis de lo que acontece en los saberes resguardados desde la memoria y evidenciar que existen elementos pedagógicos amparados en la memoria de sabedores y maestros de la región pacífica que convergen en un festival de músicas del pacífico, denominado Petronio Álvarez.

Petronio

“Patricio Romano Petronio Álvarez Quintero fue un músico, poeta e inspirador colombiano de música del Pacífico, que nació en Buenaventura el 1 de noviembre de 1914. Durante su infancia, la música se convirtió en pilar importante en su vida, lo que lo llevó a dedicarse a la guitarra antes de los 20 años...

En 1935, 'El rey del currulao', como fue conocido con el tiempo, creó el grupo musical 'Buenaventura'. En su rol como músico, fuera de sus labores cotidianas, interpretó bambucos, merengues, huapangos, sones, abozaos y jugas. Los temas de sus composiciones hicieron parte de la cultura afrocolombiana, anécdotas del pueblo y costumbres funerarias. Bochinche en el cielo, El porteño, Adiós al Puerto, son algunas de sus canciones. Su tema más conocido es sin duda 'Mi Buenaventura', tema que compuso inspirado en el puerto que lo vio nacer.”

(Casa Editorial El País, 2021)

El Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez (FMPPA), cobra relevancia social al ser epicentro de encuentro y promoción para las nuevas generaciones sobre las memorias artísticas y culturales. Las comunidades afrodescendientes migrantes que viven en el Valle del Cauca y los que viajan desde los departamentos de Nariño, Cauca y Chocó, se reúnen en Santiago de Cali,

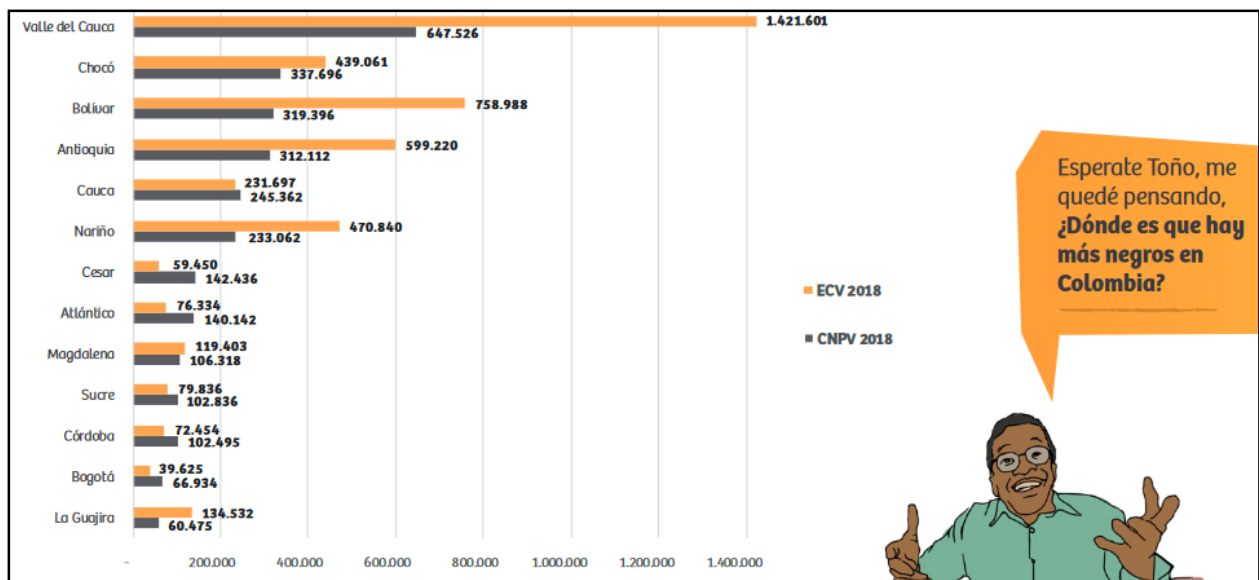
capital del departamento del Valle del Cauca en el suroccidente de Colombia, donde se realiza el festival que congrega a las diferentes comunidades del pacífico colombiano; durante cinco días se vive y se recoge gran parte de lo que es la cultura viva de los territorios afrodescendientes, desde su música, bailes, acentos, comida y bebidas ancestrales.

En contexto, para comprender por qué este festival, que se realiza desde el año 1997, se lleva a cabo en la *capital de la salsa* y no en otra ciudad, se destacan varios elementos. Cali históricamente ha sido habitada, erotizada, vivida y nutrida por negritudes. Siendo coherentes con la historia, la ciudad y el departamento han sido territorios habitados mayoritariamente por afrocolombianos debido a la situación de esclavitud y segregación racial producto de tiempos de la colonia una época llena de sucesos trágicos, desgarradores y lúgubres, en donde el secuestro de tribus desde el continente africano a manos de la colonia española, inglesa y portuguesa contaron con episodios macabros como la explotación de vientres que consistía, a grandes rasgos, en *preñar* a una mujer en repetidas ocasiones para tener hijos y venderlos como esclavos. Una historia que ha sido socarrona cuando hay blanqueamiento de la misma (Gómez, 2001; Ministerio de Cultura con el apoyo de la Agencia Nacional de Tierras, OIM - USAID y Telepacífico, 2021). Es así como el pacífico colombiano, pero, en particular el valle del cauca y su capital se convirtió en epicentro de concentración de pueblos afros, ello se debía a la minería y los cultivos de caña en el sector que comprende los alrededores del Valle del Cauca. Con lo anterior, en sectores muy cercanos a dos horas de Cali, surgen los palenques y organizaciones cimarronas como es el caso del Departamento del Cauca; en este sentido, el palenque se convierte en una alternativa de independencia y libertad. (Barbary y Urrea, 2004). En la actualidad, la violencia en territorios, el desplazamiento forzado, producto del conflicto armado, el abandono del Estado, y con ello la búsqueda de oportunidades, se convierten en los principales factores para que estas comunidades migren a otras ciudades del

país, principalmente y por cercanía a Cali, como lo soportan los últimos datos del 2021 por parte del Departamento Administrativo Nacional de Estadística, DANE, a través del Censo Nacional, donde informó que se sigue evidenciando que la población que se auto reconoce como negra, mulata y afrocolombiana, se concentra en el Departamento del Valle del Cauca (DANE, 2021. p. 3), y que cuenta con una población de 1.421.601 personas que se identifican como afrocolombianos y que sigue figurando como la ciudad con el mayor número de habitantes afro, tal y como se puede constatar en la figura 1.

Figura 1

Departamentos con mayor volumen de población Negra, Afrocolombiana, Raizal y Palenquera.



Nota. La figura hace parte del informe sobre comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras, realizado por el DANE (2021).

Como se puede constatar, hay toda una memoria histórica y colectiva alrededor de lo que es la ciudad que alberga un festival lleno de historia, sabiduría e interculturalidad crítica, este último concepto lo describe Walsh (2010, p. 13):

Al partir del problema estructural-colonial-racial y dirigirse hacia la transformación de las estructuras, instituciones y relaciones sociales y la construcción de condiciones radicalmente distintas, la interculturalidad crítica -como práctica política- dibuja un camino muy distinto, que no se limita a las esferas políticas, sociales, y culturales, sino que también se cruza con las del saber, el ser y la vida misma. Es decir, se preocupa también por/con la exclusión, negación y subalternización ontológica y epistémico-cognitiva de los grupos y sujetos racializados por las prácticas -de deshumanización y subordinación de conocimientos- que privilegian a unos sobre otros, “naturalizando” la diferencia y ocultando las desigualdades que se estructuran y mantienen en su interior. Pero, y adicionalmente, se preocupa por los seres y saberes de resistencia, insurgencia y oposición que persisten a pesar de la deshumanización y subordinación.

En este sentido, la comunidad afro que converge en el Petronio Álvarez, es una comunidad que se resiste a perder sus tradiciones y creencias, algunas traídas desde África misma, por ejemplo, a través de los peinados en las mujeres, quienes en las trenzas que tejían en sus cabellos, guardaban semillas para ser cultivadas en otros territorios, pero, además en tiempos de esclavitud, les permitían tejer en los cabellos de los infantes, caminos, y figuras geográficas que pasaban desapercibidas para los patronos, pero determinantes para las fugas de cimarrones hacia los palenques (Alcaldía de Santiago de Cali, 2018). Este tipo de historias continúan narrándose dentro del festival y, aunque hoy existen tutoriales en redes sociales como YouTube para elaborar trenzas afro, la experticia y memoria se conserva en poblaciones como San Basilio de Palenque, (al norte del país), o en el Norte del Cauca, (Sur Occidente de Colombia) y en el Petronio, en la zona artesanal y de belleza afro. Esta tradición se conserva en otras regiones mayormente pobladas por

afrodescendientes y estos saberes pasan de generación en generación gracias a la memoria y a la palabra narrada como eje pedagógico.

Así, pues, el campo del conocimiento a través de la experiencia y la memoria de las comunidades, develan una pedagogía de la memoria reunida en un festival que promueve, a simple vista, una competición musical desde sus modalidades: violines caucanos, chirimía, conjunto libre y conjunto marimba, pero que cuenta con una amplia área para la muestra y venta gastronómica, la zona de bebidas del pacífico y las exhibiciones de artesanos, a esto se suma, además, el *Quilombo pedagógico*, lugar donde ocurren conversatorios que dan cuenta de los maestros y sus tradiciones, mediadas, por lo general, por grupos académicos.

El Petronio Álvarez no es entonces solo un espacio de presentaciones o expresiones artísticas para el deleite de quienes visitan el festival, este mega evento es, para las comunidades afro de la costa pacífica, un lugar donde se reúnen en colonias, familias, amigos, ancestros, un escenario que les permite resguardar y resistir a través de su cultura que se transmite, en esencia, desde la interactividad y la oralidad.

Ahora bien, para delimitar aún más la monografía investigativa, pues ya se ha explicado que se pretende analizar el asunto pedagógico estructurado desde la memoria ancestral, dentro de un evento en el que converge la comunidad afro, no se puede ser indiferente a lo cultural. Para ello, se aborda el concepto de Geertz (2003) acerca de la cultura, donde se puede comprender la misma como la urdimbre, el tejido fino que compone aquello que es propio del territorio. Basándose en lo anterior, la palabra cultura significa entender el contexto, *el detrás de*, los componentes, los detalles; por ejemplo, lo que acontece en el baile de currulao, propio de la costa pacífica, pero haciendo énfasis en la zona sur de Colombia; en este baile y dependiendo del territorio dentro de la costa pacífica, contará con algunas variaciones. Para comprender mejor aun

lo que se pretende explicar, revisemos el caso de cómo los tambores irán marcando lo que acontece en el baile. El tambor llamado *cununo repicador* y la interpretación que da el músico, denominado *cununero*, marca con su sonido particular el momento en el que el bailarín debe hacer un paso específico llamado *zapateo*, para buscar la aprobación de la mujer en el juego del coqueteo dentro de la danza. De esta forma, el concepto cultura que plantea Geertz (2003), logra develar parte del entramado cultural que hay en este baile y en su conexión con el diario vivir. Este es el tipo de análisis que se requiere en la monografía para así comprender que, en el caso de esta danza, se plasma el movimiento de la marea cuando la bailarina mueve la falda y coquetea con el parejao.

Otro ejemplo de la misma región se da en la elaboración de un plato típico. El proceso ocurre desde el momento mismo de ir a pescar, *bogando por el río en potrillo*², o la forma de coger el cangrejo en medio del mangle, para ello hay que saber la hora y fecha indicada para cazar al *cangrejo pendejo*³, después, prepararlo entre comadres en medio de cantos y conversas para compartir recetas entre ellas. Bailes, cantos y recetas que han pasado de generación en generación, a través de la música que han interpretado sus ancestros, una de esas canciones es a Coger cangrejo.

A coge cangrejo

A cogé

A coger cangrejo alacho

A cogé

A coge cangrejo

*A cogé...*⁴

² Navegar por río en embarcación artesanal de madera.

³ Nombre popular que se le da al cangrejo de brazo largo.

⁴ Canto tradicional de la costa pacífica, cantos de boga, arrullos, alabaos, jugas (...).

Figura 2

Fotografía a las maestras que interpretaron el canto a coger cangrejo.



Nota. La imagen da cuenta del conversatorio *Cantos del pacífico sur: arrullos y alabaos en los procesos de memoria territorial*, en el marco del Quilombo Pedagógico Germán Patiño Ossa, escenario académico del Festival Petronio Álvarez, 11 de diciembre del 2021. La sabedora y comadrona María Elvira Solís (derecha) y la maestra y comadrona Maritza Bonilla (izquierda), espacio presidido por la maestra Mary Cruz Castro Q. (centro).

Dando continuidad al término cultura, se indagan entonces otras fuentes, en este caso, una organización que permite tener otro acercamiento al concepto cultura es la UNESCO a través del

TESAURO⁵, y es que, la palabra cultura, tiene más de 34 resultados ligados a diferentes lugares y contextos; el término más cercano para la indagación de este trabajo, en este mismo organismo, es *Patrimonio Cultural Inmaterial*, dentro de los Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003, p. 6), hay cinco puntos en el artículo 2, de los cuales para esta investigación se destacan los dos primeros:

Artículo 2. Definiciones. A los efectos de la presente Convención, 1. Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible. 2. El “patrimonio cultural inmaterial”, según se define en el párrafo 1 supra, se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes: a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; b) artes del espectáculo; c) usos sociales, rituales y actos festivos; d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; e) técnicas artesanales tradicionales.

⁵ Catálogo de indización de la UNESCO y la Oficina Internacional de Educación OIE.

En este orden de ideas, esta monografía investigativa, pretende analizar una *Pedagogía de la memoria* que transcurre en las vidas, creencias y prácticas a nivel cultural, que se entremezclan en una comunidad afrocolombiana del pacífico colombiano, que resaltan en quienes participan en el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez (FMPPA), haciendo énfasis en las tradiciones del pacífico sur, interpretando el interrogante de ¿cómo la pedagogía de la memoria se expresa en las prácticas culturales de la danza, la música, la oralidad y las bebidas ancestrales, en el marco del FMPPA de la ciudad de Cali? Para ello, esta monografía investigativa hace uso de mecanismos de recolección de información tales como: entrevistas a maestros y/o sabedores que viven en la ciudad de Cali o son oriundos del municipio de Guapi Cauca, sistematizando y analizando la información, para así categorizar los datos y revisar, además, documentos para ser contrastados con los datos revelados en las entrevistas mencionadas.

Figura 3

Fotografía del banco de imágenes del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez en su versión XXV.



Nota. Imagen de la Agrupación Generación Pacífica finalistas en la modalidad, conjunto marimba y oriundos del Norte del Cauca, año 2021, en el marco del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez. Fotografía proporcionada por el XXV Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez (2021).

Justificación

La importancia de este trabajo radica en que, aunque existen diferentes escritos, tratados, leyes, cátedras etnoeducativas y reconocimientos con relación a la cultura afropacífica, comprendiéndola como manifestaciones, representaciones, expresiones, etc. propias de una comunidad y relacionada con la salvaguarda de tradiciones patrimoniales, aún hay elementos por investigar y que nutren los saberes pedagógicos que se generan de manera ancestral, pero que no son reconocidos como acciones educativas al no estar estrechamente estructurados desde las instituciones gubernamentales o por el poder social y político hegemónico (Walsh, 2010).

De este modo, se pretende poner en evidencia que para las comunidades ancestrales existe un tipo de educación resguardada desde la experiencia memorística, salvaguardada por sabedores y/o maestros, que regularmente son personas de edad avanzada que acompañan a los jóvenes de sus comunidades. De manera que esta monografía investigativa, permita a futuros investigadores, partir desde la teoría que enuncia la existencia de una pedagogía de la memoria y dar, de esta manera, un giro para replantearse que concurren otros tipos de aprendizajes fuera de los tradicionales europeizados (Walsh, 2007) y, de esta manera, el análisis que se realiza en la monografía, oriente la necesidad de explorar a través de una pedagogía de la memoria, opciones para configurar y crear ámbitos educativos en la línea de preservación del patrimonio histórico, de construcción de ciudadanía y de promoción social y cultural.

Objetivos

Objetivo general

Analizar la pedagogía de la memoria, manifiesta en las prácticas culturales de la danza, la música, la oralidad y las bebidas ancestrales, haciendo énfasis en el pacífico sur, en el marco del Festival

de Música del Pacífico Petronio Álvarez de la ciudad de Cali, a través de entrevistas a tres maestros y/o sabedores que viven en la capital del Valle del Cauca y que son oriundos de Guapi (Cauca).

Objetivos específicos

- a) Relatar las prácticas culturales expresadas en la danza, la música, la oralidad y las bebidas ancestrales de la costa pacífica sur, de Colombia.
- b) Interpretar el proceso de enseñanza de los sabedores y maestros que sostienen el legado histórico y tradicional de la música, la danza, la oralidad y las bebidas ancestrales en la costa pacífica sur del país.
- c) Evidenciar el entramado pedagógico inmerso en las expresiones culturales en cuestión.

Capítulo II. Estado del conocimiento

Contextualización

En la búsqueda de información, datos, libros e investigaciones académicas que den cuenta del fenómeno pedagógico en contextos culturales y artísticos desde las prácticas cotidianas en comunidades y, en el caso particular de comunidades afrodescendientes, se encuentra información diversa, variada, de difícil acceso. Además, de manera separada y en diferentes zonas a nivel local, nacional e internacional; sin embargo, sobresale la decolonialidad, la interculturalidad, el patrimonio cultural, girando en torno a la conservación, la reivindicación y lucha de las diferentes comunidades sobre sus tradiciones como temas comunes.

Dicha conservación y lucha se plantea en la búsqueda del reconocimiento, la historia, su legado, la herencia arrebatada y la historia *blanqueada* por los diferentes poderes hegemónicos que perduran en las memorias de las comunidades afrodescendientes que han migrado a las ciudades y capitales en búsqueda de mejores oportunidades en aras del desarrollo; migraciones en su mayoría producto del desplazamiento forzado (Barbary y Urrea, 2004. pp. 113-124), es como si no hubiese terminado la época de la esclavitud en algunos aspectos, como lo es el tener que abandonar a la fuerza su entorno de vida, su lugar de origen, su tierra.

Dentro de la búsqueda de datos que orienten a la experiencia educativa y pedagógica de saberes enmarcados en festivales o escenarios artísticos que promuevan la preservación de las culturas afrodescendientes, se expone el material encontrado con más de 17 artículos de revistas científicas internacionales y repositorios de Universidades europeas, estadounidenses y africanas, 20 artículos de revistas nacionales, 5 tesis de maestría, revisión de 10 artículos de carácter estatal o gubernamental, 17 libros y 7 portales web. Estos trabajos, principalmente, se hallaron en repositorios como el de la Universidad Pedagógica Nacional, portales académicos como Scielo,

Redalyc, el repositorio de la Universidad de la Sabana, *Universidade Federal da Bahia*, documentos e informes de la UNESCO, repositorio de la Universidad de Castilla, revistas científicas de *L'institut National Supérieur de l'Art et de l'Action Culturelle*, de Costa de Marfil, etc. Además de la búsqueda de material audiovisual y otros portales web. Parte de ello se expone a continuación:

- African Music: Journal of the International Library of African Music. (Lenherr, 1964)
- Black Musics, African Lives, and the National Imagination in Modern Israel. (Hankins, 2015)
- Festival International du Balafon: La Côte D'Ivoire, le Mali et le Burkina Faso en phase. (Ministère du Tourisme de Côte d'Ivoire, 2017)
- Aping Blackness: Reading and Evaluating Racialized Images in Cartagena, Colombia. (Valle, 2022)
- Rescuing tradition at the Pierre Verger Cultural Space: Teaching and learning Afro-Brazilian culture through music in Brazil. (Junqueira, 2010)
- Festival International Triangle du Balafon (FITB). (UNESCO, 2020)

Es así, como a partir de las investigaciones en mención y los demás textos relacionados con detalle a lo largo del documento, se contrastan los diferentes espacios, festividades, eventos de carácter cultural que, desde el encuentro de los pueblos, logran sostener un legado memorístico educativo que se expresa desde la literatura, la música y, sobre todo, desde la oralidad como eje transversal. En este sentido, es clave resaltar que, de acuerdo con las lecturas y revisión exhaustiva, se devela y confirma que aún no existe el suficiente reconocimiento a saberes que no estén en el marco general del orden hegemónico impuesto por el estado. Hay entonces una invisibilización de

sus conocimientos, por esto es importante la recuperación y el reconocimiento de su memoria, sin ignorar situaciones como la colonización o las guerras y, con ello, el desplazamiento forzado.

Dentro de este marco ha de considerarse que, esta situación, permite ser uno de los puntos de partida para analizar la memoria como elemento de resistencia, educación y que, sobre todo, permite destacar el ejercicio pedagógico que se observa en las expresiones culturales que conlleva consigo el migrar.

Es por ello que, el acontecimiento de realizar festivales musicales, artísticos y culturales se convierte realmente en eventos de encuentro y de memoria. Lo que acontece es que sus expresiones, la manera de resurgir, trascender y luchar para mantener sus costumbres adaptadas a nuevas realidades, perviven gracias a la labor de sabedores y sabedoras, maestros y maestras que resguardan todo su acervo cultural a través de la palabra, sin olvidar o conservar el recuerdo de los diferentes sucesos que los han marcado por generaciones y, todo ello, se ampara en la memoria colectiva. Entonces, cobra importancia el hecho de contar con eventos de carácter masivos, donde se logren reunir para hacer memoria, para dar a conocer y educar al resto de pobladores, visitantes, ciudadanos que llegan a estos espacios, teniendo como excusa, la festividad, pero que, en realidad, son escenarios que permiten hacer pedagogía desde los saberes heredados y pasados generacionalmente a través de la oralidad.

Y es que es importante recordar que sus antepasados salieron a la fuerza desde África misma, desde el territorio en el que se nace; su humanidad fue puesta como un objeto cualquiera y arrancaron a sangre y fuego sus creencias, sus familias, sus raíces, para marcar con fierros sus cuerpos, desgarrar sus carnes, amputar sus miembros y utilizar los vientres para la procreación y venta de futuros esclavos. Además, ser obligados a borrar sus nombres, e incluso la imposición de creencias no son hechos que se deben olvidar (Gómez, 2001; Ruiz, 2001). Lastimosamente y

debido a estos acontecimientos, las comunidades afrodescendientes disgregadas en el mundo se adaptaron, ocultando o mimetizando sus creencias, sus formas de ver y apreciar el mundo para que así, se pudiese resguardar parte de su identidad, su legado, su educación, su ser.

Cabe señalar que, debido al secuestro de las comunidades africanas y pueblos ancestrales, bajo el yugo de la explotación, la cual nos han vendido como época de la colonia y la conquista (estos dos últimos términos, muy románticos para ocultar una época de masacres) se ha podido comprender y sobre todo apre(he)nder de las culturas de otros pueblos. Es justo decir que poco a poco se vislumbra la verdad de lo ocurrido, la importancia de la memoria como medio para reparar, conservar, reconstruir y preservar los conocimientos de estos pueblos y, así mismo, en su proceso obligado de adaptarse permeando por fortuna los lugares a donde fueron obligados a estar. En otras palabras, el hecho de ser obligados a vivir en territorios diferentes al propio (África), ha hecho que los habitantes originarios del continente americano se entremezclen con la cultura africana, con la percusión de los tambores, con las corporalidades, acentos, palabras propias, peinados, bebidas tradicionales entre otras.

Ejemplo de esta interacción e influencia se expone en la revista científica SANKOFA, del Instituto Nacional Superior de Artes de la Acción Cultural de Costa de Marfil, África, en el volumen 20 (Ada Ondo, 2021). En este artículo, en el que se realiza un análisis de dos novelas y sus cercanías en los lenguajes e historias propias de las culturas africanas, una de autoría cubana y la otra de autoría africana, comparten los mismos temas sobre la iniciación como elemento convergente que viaja de un continente a otro a través de los esclavos. Mismo caso que aplica para los afrocolombianos con la iniciación y la ritualidad desde el sincretismo, pero además se sustenta la idea de la manera en que los adultos mayores son sabedores y transmiten, comparten el conocimiento.

Les initiations par lesquelles passent les deux protagonistes se déroulent à la fois dans les deux mondes : celui des vivants et celui des morts. Celui qui préside ces cérémonies est avant tout le chef de famille ou de tribu. Significativement, celui-ci doit avoir une bonne connaissance des secrets de sa communauté. Dans le roman de Ndongo Bidyogo, c'est l'oncle Abeso, le grand frère du père du protagoniste qui joue ce rôle ; dans celui de Carpentier, c'est le Munifumba qui est le dépositaire de la tradition. Ces deux personnages, par conséquent, incarnent la sagesse. Le respect des aînés est un trait caractéristique de la culture africaine bantou. Celui qui est chargé d'invoquer les esprits mérite une attention particulière pour le bon accomplissement de sa misión.

Las iniciaciones por las que pasan los dos protagonistas tienen lugar en ambos mundos: el de los vivos y el de los muertos. El que preside estas ceremonias es el jefe de la familia o de la tribu. Es importante que esta persona tenga un buen conocimiento de los secretos de su comunidad. En la novela de Ndongo Bidyogo, es el tío Abeso, el hermano mayor del padre del protagonista, desempeña este papel; en la novela de Carpentier, es el Munifumba, que es el guardián de la tradición. Estos dos personajes, por tanto, encarnan sabiduría. El respeto a los mayores es un rasgo característico de la cultura Bantú africana. El que se encarga de invocar a los espíritus merece una atención especial para el buen cumplimiento de su misión. (Ada Ondo, 2021, p. 111)

En el artículo Ada Ondo (2021), se hace mención a la importancia de los adultos mayores como sabedores, como maestros, quienes transmiten sus conocimientos de generación en generación a través de diferentes rituales donde, además, aparece la palabra *tío*, que en el caso particular del pacífico colombiano, tiene una historia por narrar y es que a todo joven se le dice sobrino y todo persona adulta o vieja se le dice *tío*, es así como entre jóvenes se llaman el uno a

otro primo, reducido a la expresión *pri*. Lo anterior se ejemplifica y explica en la canción compuesta por el maestro chocoano Antero Agualimpia quien recopiló el poema y transformó en *alabao*⁶ de nombre *Tío Guachupecito* sustentado por Cáizamo Valencia (2015; Restrepo et al., 2006). A continuación, un fragmento:

A las orillas de litoral pacífico

Hay un pez negro,

Largo

y flaco

Llamado guachupé,

Todo hombre, negro largo y flaco

se le nombra guachupé

pero por cariño le dicen guachupecito,

todo hombre viejo es tío

y todo joven sobrino...

(coro)

...Tío Guachupecito

Siéntese, siéntese, siéntese

Paraito y nara más ay sobrino

Paraito y nara más...

⁶ Alabaos. Es un canto de exaltación religiosa o alabanza, dedicado a los santos y que con el correr del tiempo se aplicó a asuntos profanos, aunque conserva en buena parte su condición de "canto a capella", es decir, sin música instrumental, aunque a veces en el Chocó tenga un acompañamiento de percusión, solo rítmico, típico o no (Cáizamo Valencia, 2015).

Paralelamente, dentro del material indagado, relacionado con festivales de gran envergadura que den cuenta de la promoción de la cultura afro, se encuentra que en el año de 1966 se realizaba por primera vez en Dakar, capital de Senegal, África Occidental, posterior a la finalización de colonias en algunos países africanos, el primer festival Mundial de las Artes Negras -*First World Festival of Negro Arts*- (Sendra & Ndour, 2018). En esta investigación se evidencia cómo el pueblo senegalés a través de su presidente logra por primera vez realizar un festival en pro de la cultura africana, apoyándose desde el panafricanismo, comprendiendo este término como la unión de los países africanos. Esta investigación se apoya también en Senghor y Harney (como se citó en Sendra & Ndour, 2018, p. 18):

The Festival, celebrated at a post-colonial time in which African countries were becoming independent, constituted a highly significant, and controversial, event in the whole pan-African world. By calling for a “return to the sources” in the celebration of “negrohood” (Senghor 1995), Negritude contested former colonial representations of Africa and the assimilation of Western culture imposed by the cultural imperialism as a result of colonialism. The relevance of this First World Festival of Negro Arts in 1966 superseded the national frontiers of Senegal. This context made of this event not just a cultural rendez-vous, but also a political determining moment, with culture as a “rallying point” (Harney 2004:19). We suggest that the Premier Festival Mondial des Arts Nègres consists of a “festival of affirmation” of black identity, which the local and international population adhere to differently.

El Festival, celebrado en una época poscolonial en la que los países africanos se estaban independizando, constituyó un acontecimiento muy significativo y controvertido en todo el mundo panafricano. Al reclamar un "retorno a las fuentes" en la celebración de

la "negritud" (Senghor 1995), la Negritud impugnaba las antiguas representaciones coloniales de África y la asimilación de la cultura occidental impuesta por el imperialismo cultural como resultado del colonialismo. La relevancia de este Primer Festival Mundial de las Artes Negras en 1966 superó las fronteras nacionales de Senegal. Este contexto hizo de este evento no sólo una cita cultural, sino también un momento político determinante, con la cultura como "punto de encuentro" (Harney 2004:19). Sugerimos que el *Premier Festival Mondial des Arts Nègres* consiste en una "fiesta de afirmación" de la identidad negra, a la que la se adhieren de forma diferente.

En comparación, mientras el Festival Petronio Álvarez, en su versión número 22 en el año 2019 logra una participación de 15.800 personas, tan solo en el espacio lúdico y familiar denominado *Quilombo Pedagógico German Patiño Ossa*, por espacio de 21 horas, según datos de la Alcaldía de Cali (2019), el Festival senegalés, que buscó congregar a los diferentes países del continente africano, logra una participación de 25.000 espectadores a lo largo de una semana (Underwood, 2014). En cifras, estos datos permiten ver como un festival local como lo es el Petronio Álvarez, logra un impacto importante con relación a la cantidad de habitantes de Santiago de Cali para el respectivo año (figura 4) para la promoción de la cultura afrocolombiana que habita en el pacífico colombiano, pero, quizás lo más relevante para este caso, es la importancia de salvaguardar y dar a conocer sus tradiciones a través de diferentes ejercicios en pro de la educación, la inclusión y la promoción de la cultura afrocolombiana del pacífico.

Figura 4

Estimación y proyección de población de la ciudad de Santiago de Cali, 2019.

1.2.1 Estimaciones y proyecciones de población y densidad 2014 – 2020							
Descripción	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
Población total	2,344,734	2,369,821	2,394,925	2,420,114	2,445,405	2,470,852	2,496,442
Densidad bruta	41.85	42.30	42.75	43.20	43.65	44.10	44.56
Población Comunas	2,308,112	2,333,203	2,358,302	2,383,485	2,408,773	2,434,211	2,459,789
Hombres	1,103,024	1,115,014	1,127,009	1,139,044	1,151,129	1,163,285	1,175,509
Mujeres	1,205,088	1,218,189	1,231,293	1,244,441	1,257,644	1,270,926	1,284,280
Densidad bruta	190.92	193.00	195.07	197.16	199.25	201.35	203.47
Población Corregimientos	36,622	36,618	36,623	36,629	36,632	36,641	36,653
Hombres	18,506	18,504	18,506	18,509	18,511	18,515	18,521
Mujeres	18,116	18,114	18,117	18,120	18,121	18,126	18,132
Densidad bruta	0.86	0.86	0.86	0.86	0.86	0.86	0.86

Nota. Informe de la Alcaldía de Santiago de Cali para el año 2019, en el que se describe la estimación y proyección de población de la ciudad. Fuente: proyecciones de poblaciones municipales por área 2005/2020/DANE, Cálculos DAP.

La figura anterior, permite tener el dato real del número de habitantes para el año 2019, (2.470.852), este número ratifica, en relación con el párrafo anterior, poder comparar el impacto que logró el Festival Petronio Álvarez en participantes, teniendo presente que el 28.4% fueron extranjeros (Alcaldía Santiago de Cali, 2019), con relación Primer Festival Mundial de las Artes Negras en 1966.

Punto aparte, en la búsqueda documental con relación a la conexión pedagogía y memoria, que no es de fácil acceso, pues como se menciona anteriormente, hay una división de particularización entre temáticas, se logran encontrar similitudes y congruencias, una de ellas, en el repositorio de la Universidad Federal de Bahía UFBA, en el CULT, *Centro de Estudios*

Multidisciplinares em Cultura, de Salvador Bahía, Brasil, hallando la *Coleção cult, ENECULT 10 anos* (Rubim, 2014). En un apartado interesante Crespi (1997, p. 14) da cuenta de que la cultura va de la mano con la *paideia* gracias a los saberes que se transmiten de manera generacional colectivamente dentro de un pueblo. Además, menciona que la memoria colectiva se debe entender como una fuente constante de enriquecimiento de experiencias.

Por otra parte, continuando con la búsqueda de material para los fines de esta monografía investigativa, se llega a la revista científica *African Arts*, el artículo *Producing Africa at the New Orleans Jazz & Heritage Festival* (Regis, 2013), en el que se describe lo que acontece a partir del *Jazz Fest, en New Orleans* en Estados Unidos. Un evento que permite el acercamiento y producción de patrimonio africano, a través de la música y bailarines desde las diferentes narrativas que reconoce el patrimonio de la cultura africana en Nuevo Orleans. “For some African American activists, Jazz Fest has been an exemplary site for the commodification of black music and culture, but also a potentially productive site for activism, cultural critique, and profit-sharing” (Regis, 2013, p. 84). Es así como el Jazz Fest, se acerca mucho a lo que acontece en la esfera de lo que es el Festival Petronio Álvarez y converge siendo símil en: la mercantilización de la música y su cultura, el activismo y promoción del pensamiento crítico del pueblo afro, la construcción y preservación de la cultura misma y los beneficios económicos que conlleva la venta de productos variados y comerciales. Cabe recordar que, en el Petronio Álvarez, existen diferentes escenarios, como la zona de pasarela y moda afro, la venta de vestuarios, camisetas, realización de peinados, trenzas y turbantes, productos para la belleza y el cuidado del cabello afro; venta de libros, instrumentos musicales, sombreros, grabaciones de trabajos musicales, zona de comidas y platos típicos, zona de bebidas tradicionales. También se cuenta con la agenda alterna con universidades de la región y la nación regidas por el subcomité académico, desde allí se abordan talleres de

música, conversatorios con sabedores, matronas, parteras, maestras en las diferentes Instituciones Educativas. Otro espacio es el *Quilombo pedagógico* y, por último, se encuentra el *Petronito*, este último, es donde se hace promoción y se cultiva la semilla de las nuevas generaciones, es el festival infantil y juvenil que cosecha la salvaguarda del festival y la cultura musical.

Avanzando, dentro de otros estudios hallados, se encuentran documentos sobre el desarrollo investigativo riguroso en Latinoamérica, como lo es el caso de la Universidad Bolivariana de Venezuela, en su libro *Nuestra América negra: Territorios y voces de la interculturalidad afrodescendiente* (Pérez-Wilke, 2013). En este trabajo en particular, en el capítulo I, *La oralitura de la memoria*, traducido por Pérez-Wilke del artículo publicado en portugués Martins (2021), se realiza un análisis sobre la oralidad, y sobre cómo un pueblo fue desterritorializado por el sistema esclavista y cómo a través de su memoria y resistencia se aferraron a la textualidad oral como medio para la conservación de su legado, su historia.

Sin embargo, la colonización de África, la trasmigración de esclavos hacia las Américas, el sistema esclavista y la división del continente africano en guetos europeos no consiguieron borrar en el cuerpo/corpus africano y de origen africano los signos culturales, textuales y toda la compleja constitución simbólica que funda su alteridad, sus culturas, y la diversidad étnica y lingüística de sus civilizaciones y de su historia. (Martins, 2021, p. 20)

Lo anterior conlleva a la búsqueda de la oralitura como término que se detalla en Mendizábal (2012) en donde se explica cómo a través de lo acontecido por la esclavización, sobrelleva a los pueblos africanos sometidos, a tener que adaptarse y aprender de mala forma, obligados, a hablar el francés, inglés, portugués y español, pero no por ello dejaron de lado su lenguas o acentos y se entremezclaron con algunos dialectos; como ejemplo, se menciona el

trabajo de Candelario Obeso, en su obra *Cantos populares e mi tierra* (Obeso C., 2009) y la forma en que a través de la poesía, que no abandona las formas propias narradas/orales que tienen las comunidades afro, son llevadas a lo escrito, conservando así su expresión oral y con ello a la conexión entre lo oral, la memoria y la historia. Esto indica que la oralitura está estrechamente ligada a la ritualidad, al canto, a la danza, a la música (Mendizábal, 2012, p. 97; 100). Cabe señalar que la oralitura es tan propia de los pueblos afro que aún en la actualidad siguen existiendo la figura de los Griots africanos, poetas, adultos mayores que cuentan historias de vida, bibliotecas andantes dentro de la comunidad, negociadores de conflictos, y que son respetados por su labor, y conservan el conocimiento que lo transmiten a través de la palabra. Para el caso particular del pacífico, la oralitura se equipará a la labor de los *mayores y mayores, a los tíos, matronas, sabedores y sabedoras* que comparten su conocimiento a través de la palabra y el hacer.

Pasando a otro trabajo investigativo que permita dar cuenta de festivales e investigaciones del orden nacional, se encuentra el festival de San Basilio de Palenque, en la zona norte de Colombia. La revista científica *Jangwa Pana*, del Programa de Antropología de la Universidad del Magdalena, *San Basilio De Palenque: Caracterizaciones y Riesgos del Patrimonio Intangible* (Restrepo y Pérez, 2005), permite tener un referente con relación a la cultura afrocolombiana desde la música y tradiciones culturales del pueblo de San Basilio. En contexto, el Palenque de San Basilio es quizás el lugar con mayor recordación o popularidad dentro de la historia de la abolición de la esclavitud gracias a Benkos Biohó, quien fue esclavo y fue asesinado en la horca en la ciudad de Cartagena de Indias a manos de los españoles. Sin embargo, Biohó fue líder del cimarronaje, símbolo de rebeldía y resistencia para las comunidades afrodescendientes.

Los palenques son espacios que recibieron ese nombre por las empalizadas que los rodeaban para defenderse del ataque de los españoles, eran sitios a donde huían los esclavos en

busca de la libertad. El Palenque de San Basilio, a partir del año 2008, hace parte del Patrimonio Cultural inmaterial por la UNESCO, gracias a la conservación y resistencia de su lengua nativa, de base léxica española combinada con la lengua *Bantú* (UNESCO, 2006). Aquí se puede apreciar otro ejemplo de lo que se expone en párrafos anteriores desde la relevancia de la oralidad como otro elemento pedagógico en la transmisión de conocimiento desde la memoria.

En conexión con el mismo tema se haya la tesis *El golpe de las olas: Narrativas de cantoras en San Andrés de Tumaco y un aire de mí* (Carabalí Torres, 2020), que brinda valiosa información acerca de lo que acontece desde la oralidad y su importancia en la vida del pacífico y sus tradiciones. Este elemento es transversal dentro de la preservación de la cultura afrocolombiana y fuerte herramienta pedagógica desde la memoria histórica.

Pasemos ahora a otro componente que permite dar cuenta de la pedagogía de la memoria dentro de las manifestaciones afrodescendientes y es el que tiene que ver con las musicalidades en las culturas de quienes viven en el litoral pacífico, hacemos referencia a los cantos. Los cantos, son de suma importancia dentro de las tradiciones y costumbres de los pueblos afro, allí se encuentran *los arrullos*, donde converge el sincretismo, la conexión con los santos con el catolicismo. Esto se expone en el trabajo realizado por Córdoba Gutiérrez (2012) en la Universidad Pedagógica, a través del artículo científico: *Arrullo del pacífico colombiano un fenómeno cultural, espiritual, musical, y social*. Además, en este trabajo, se hace mención de que estos cantos se aprenden de memoria, son generacionales, y se enseñan a través de una memoria colectiva y tradicional, es decir que desde la niñez se le transmiten al infante mediante la memoria, que no es lo mismo que la memorización.

Tal es el caso para Guapi, municipio del Departamento del Cauca, en donde *los arrullos* hacen parte de las Fiestas de la Virgen Inmaculada, *la purísima* y *las balsadas* (Estupiñán, 2021).

Sin embargo, en esta investigación, entre líneas y para la argumentación de esta monografía investigativa, se ratifica el hecho de los saberes ancestrales actúan como elemento de conservación en la elaboración de instrumentos, puntualmente del instrumento madre para las celebraciones en la zona sur del Pacífico, la *marimba de chonta*. La marimba es un xilófono montado sobre una estructura de madera que, en origen, en territorio, es decir en los corregimientos y veredas del litoral pacífico, se cuelga con cuerdas de fique y actualmente con cuerdas sintéticas o simplemente se soporta sobre una estructura de madera que, en algunos casos, le denominan *el muerto*. La marimba está elaborada y compuesta por tablillas de madera de palma de chonta, la misma planta que da el fruto de chontaduro; para que la marimba dé el sonido, debe ser golpeada con dos tacos de madera denominados golpeadores, que se encuentran forrados en caucho natural en uno de sus extremos. Las tablillas, cada una con un resonador de guadua que van en la parte inferior *del muerto* y colgadas de manera vertical, varían en número de 12 a 24 tablillas y en ellas se distribuyen los sonidos graves (bordones) y los agudos (tiples). Su afinación tradicional no se ajusta a la escala occidental tradicional, originariamente se hace a oído; además de los secretos que se resguardan en su elaboración, como el día y la fase de la luna para cortar la palma y la influencia de la marea. Algunos dicen que enterrar las tablillas y bañar las mismas con *viche*, mejora su sonido (Birebaum et al., 2008).

Retomando entonces el elemento de la marimba de chonta como eje transversal de las músicas del pacífico sur, se destaca por parte de Estupiñán (2021) y en Birebaum et al. (2008, pp. 64-70) que, aunque hay un número destacados de docentes en Guapi (Cauca), que se encuentran haciendo una labor de años a partir de experiencias llevadas a tesis de licenciatura que dan cuenta de los procesos educativos, específicamente en el aula, y no son concretos en dar luces o señales claras de un proceso pedagógico musical dando el reconocimiento a los sabedores, a los mayores,

y de que las enseñanzas se realicen a partir de la oralidad y el saber de los adultos mayores. De este modo, lo anterior permite vislumbrar parte del trabajo hermenéutico que se pretende en esta monografía de investigación, para así analizar las prácticas pedagógicas que se tejen alrededor de la música, la danza, las bebidas ancestrales y la oralidad en el contexto del Petronio Álvarez, todo ello mediatizado desde una pedagogía de la memoria.

Capítulo III. Metodología

Metodología, revisión documental y entrevistas clave

Figura 5

Metodología de monografía de investigación.



Nota. Figura sobre la metodología empleada en la monografía de investigación. Elaboración propia.

En el caso particular del asunto a investigar, hay que advertir que mucha de la información que se analiza, se sustenta desde la oralidad, por eso la relevancia de realizar una monografía de compilación de carácter investigativo, sustentada desde la revisión de documentos y contrastada con las entrevistas puntuales a sabedores y/o maestros seleccionados, algunos, participantes del Festival Petronio Álvarez y otros, oriundos de Guapi (Cauca).

De manera un poco más puntual, se pretende relatar el proceso de enseñanza de los sabedores y/o maestros que sostienen el legado histórico y tradicional de: la marimba de chonta y sus géneros musicales más destacados, la danza como proceso de resignificación y símbolo cultural. Igualmente, se destaca la importancia de indagar acerca de las bebidas ancestrales como

parte de la medicina tradicional, con base en el conocimiento de plantas como una botánica adquirida a través del tiempo y de las generaciones, por último, la oralidad como la forma más clara de proteger, promover y mantener todo el tejido cultural. Además, se mencionarán algunos acentos, historias, mitos y leyendas que preservan la memoria histórica. De esta forma, se busca evidenciar así el entramado pedagógico inmerso en las expresiones culturales en cuestión y la mejor forma será escuchar, pues esta es quizás la manera más efectiva para recolectar datos claves dentro de esta labor monográfica investigativa.

Estrategias de búsqueda y análisis de documentos

La revisión de documentos se realizó en diferentes bases de datos On-line, buscando información sobre: pedagogía de la memoria, festivales musicales, memoria histórica, tradiciones de la costa pacífica, artículos gubernamentales sobre la protección de saberes ancestrales y similares, la música de marimba, entre otros. Esta información se indagó en revistas académicas, bases documentales como Dialnet, Scielo, Redalyc, Google Académico y repositorios de diferentes universidades a nivel internacional, nacional, regional y local, que ya han sido descritas en el capítulo anterior con mayor detalle.

De este modo, la metodología empleada para el trabajo permite ampliar el conocimiento acerca de lo que ocurre a través de la pedagogía de la memoria como salvaguarda para las comunidades del pacífico y sus alcances desde la música, la danza, las bebidas ancestrales, y de la oralidad; elementos que se evidencian en un festival de música que tiende a proyectar y cultivar sus saberes. Es por ello por lo que sustentar una monografía investigativa es una de las mejores opciones que permiten triangular información de autores, de actores y de la discusión de los hallazgos frente a la pedagogía de la memoria como teoría.

Instrumentos de recolección de la información

Sobre la recolección de la información, nos basamos en elementos biográficos narrativos, sustentados desde las entrevistas a tres maestros: una maestra de danzas folclóricas que ha participado como coreógrafa, investigadora, pero que además, y lo más importante, hace parte del territorio, y quien fuese alumna de la más destacada bailarina del *Bambuco viejo y del Currulao*, la maestra Oliva Arboleda Cuero, reconocida y homenajeada de manera póstuma en la versión XXV del Festival Petronio Álvarez⁷. La segunda entrevista se hace a un músico, participante y promotor reconocido en la trayectoria de la cultura del pacífico, hermano del eterno parejo de baile de la maestra Oliva, intérprete del bombo y de la marimba, quien también es docente de danza e ingeniero agrónomo. Por último, la tercera entrevista se realiza a una matrona conocedora y que prepara diferentes bebidas ancestrales de la costa pacífica y quien tiene su cocina en una de las principales plazas de mercado de la ciudad de Cali.

Por lo expuesto en el anterior párrafo, se permite la recolección de datos biográficos narrativos, que dan cuenta de la construcción de conocimientos que propician el encuentro entre diferentes áreas sociales, las cuales se pueden proporcionar a través de la historia oral, así como de la experiencia e historia de vida, sentidos que revelan los procesos de constitución y

⁷ La maestra Olivita, oriunda de Guapi, llegó a Cali en 1980 con Samuelito, su compañero de vida, y juntos se convirtieron en la pareja bailarina de danzas más importante del Pacífico centro-sur colombiano, iniciando todo un movimiento de música del Pacífico y de la danza en la capital vallecaucana. Falleció el 4 de febrero del 2020, dejando un legado de 40 años de amor y pasión por lo que hacía, durante los cuales formó a jóvenes en torno a los saberes ancestrales de las danzas tradicionales de la región. Es por eso que, en el cierre del festival, el 19 de diciembre en la Ciudadela Petronio, se le rendirá homenaje póstumo por que fue una de las mujeres más representativas del folclor, por su aporte a la conservación, difusión e interpretación de la música tradicional del Pacífico colombiano, transmitiendo al mundo entero la magia de su arte a través de la danza, los sonidos y las tradiciones de sus ancestros, y como partícipe por más de dos décadas, del Festival de Música Petronio Álvarez (Alcaldía de Santiago de Cali, 2021).

organización de movimientos sociales y culturales de recuperación de la memoria, relacionados con el arte, la cultura y la sociedad, como lo plantea Huchim y Reyes (2013).

En este sentido, para poder describir los detalles de la información se hace uso de una descripción densa, que según Ryle (como se cita en Geertz, 1988), se comprende como la capacidad que debe tener el investigador para ver más allá de lo que aparentemente está a simple vista. En el caso de la pedagogía de la memoria como eje central de la investigación, busca dar la palabra de cada uno de los entrevistados, dado que son ellos quienes recuperan, preservan y transmiten todo un memorial de construcción ciudadana. Por eso, hacer el uso de elementos etnográficos en la investigación cobra tanta importancia y pertinencia para la obtención de datos, pues son necesarios para hacer lecturas en palimpsesto⁸ de lo que acontece alrededor en cada escena, en el contexto y en la cultura.

Todo esto parece confirmar que, como plantea Geertz (2003) hay que asumir la labor de poder visibilizar la cultura “no como ciencia experimental, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones” (p. 20) permitiendo, en el contexto del estudio, comprender la organización de las siguientes categorías para la exploración de información:

1. El piano de la selva: la marimba de chonta y su aprendizaje
 - 1.1. Currulao y bambuco viejo
 - 1.2. La juga, el bunde, los chigualos, los arrullos y alabaos
2. Oralidad
 - 2.1. Historias de tradición
3. Viche

⁸ Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior que fue borrada -Palimpsesto- (RAE, 2022).

3.1. Tomaseca y las botellas curadas

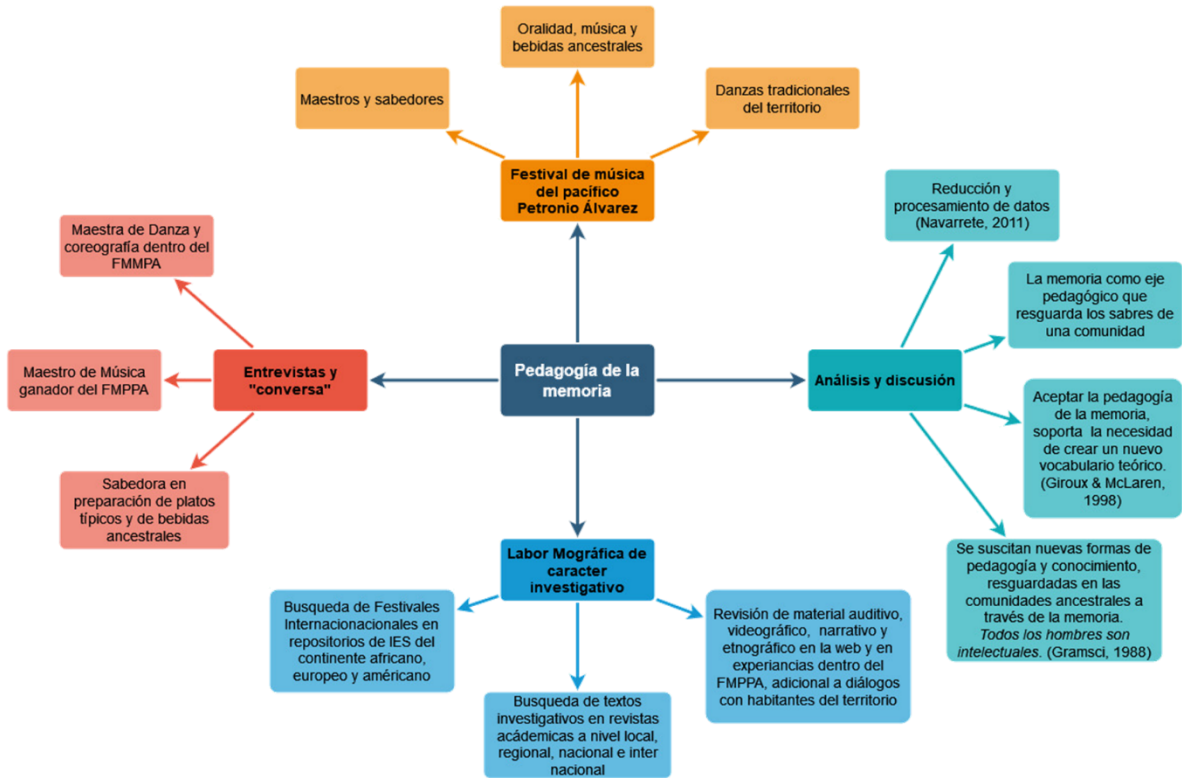
Delimitación y alcance

Es así como a partir de la revisión documental, las entrevistas y la triangulación de la información, se logra generar una red de análisis que permita delimitar el tema de investigación. Para ello se realizan diferentes estrategias que permiten obtener una información adecuada, consultando fuentes verídicas y realizando el análisis de datos contrastados con el material que arrojaron las entrevistas, toda vez que se realiza la sistematización de la información suministrada por tres maestros/sabedoras.

De esta manera, dentro del ejercicio monográfico, se enfoca el tema de investigación y la selección de su núcleo principal a indagar. Este momento permite tener mayor claridad sobre la opción de la monografía investigativa como el método más eficaz para contrastar los saberes populares *versus* los antecedentes sobre la pedagogía de la memoria y los escenarios donde se puede desarrollar. A continuación, se expone en la figura 6, a través de la red de análisis y como producto de la codificación manual de los datos, el tema central de la monografía. En esta red se aprecian cuatro elementos determinantes: el primero será el lugar, el espacio, que permite tener claridad del tema, el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez y las tres categorías que dan respuesta al planteamiento en cuestión de este trabajo. El segundo elemento, que permite contrastar la información, es la entrevista a los maestros/sabedores. En el tercer elemento se encuentra la compilación monográfica. Y, por último, el análisis y la discusión entre las categorías y lo hallado en el análisis.

Figura 6

Red de análisis de datos.



Nota. Elaboración propia.

Capítulo IV. Pedagogía de la memoria

Pedagogía de la memoria en la enseñanza de las tradiciones socioculturales

A lo largo del texto se han expuesto diferentes elementos que nutren este capítulo en particular y que, precisamente, permiten argumentar lo que acontece en la vida de las personas Afro que viven en el pacífico colombiano, y que además comparten su cultura en un festival de música, analizando así los conocimientos que se manifiestan en las prácticas culturales de las comunidades Afro.

Cabe señalar que, si bien ha sido compleja la búsqueda de información para evidenciar la existencia de una pedagogía de la memoria, el testimonio de los sabedores constata el hecho de que efectivamente existe una pedagogía que se nutre de la memoria como si fuese el texto guía; la brújula para compartir y heredar el conocimiento de sus tradiciones a las nuevas generaciones.

Examinando el caso de Chile, por ejemplo, en el trabajo de Villarroel et al. (2021, p. 9) en el apartado *Memoria y sus aportes para la construcción del patrimonio desde la comunidad*, se analiza cómo el Estado ha hecho uso de la historia como componente para reconstruir hitos a través de monumentos y metarrelatos; en el que la memoria surge como escenario clave y determinante, no solo en la construcción de hechos, sino como elemento que integra nuevos sujetos sociales que narran a través de la experiencia, poniendo en entredicho, que los conocimientos se sustentan exclusivamente en la fuente documental y el archivo.

De esta manera, la memoria aparece como el escenario fundamental, lo que se antepone a lo impuesto, bien sea desde la colonia o el modelo hegemónico impuesto, a dejar escapar, renunciar o borrar el aprendizaje heredado por los *antiguos*, allí hay entonces una resistencia a las imposiciones también de la educación europeizada y al Estado como ente instaurador, único y privilegiado de información que media con cartillas. La memoria se entreteje con la pedagogía a

través del compartir el conocimiento, teniendo como *maestros a los mayores, mayores, sabedores, sabedoras*, a los *tíos y tías* de la costa pacífica. Plantea Gadamer (1993, p. 38) que “La formación pasa a ser algo muy estrechamente vinculante al concepto de la cultura, y designa en primer lugar el modo específicamente humano de dar forma a las disposiciones y capacidades naturales del hombre”. Lo anterior indica, que la formación práctica, se encuentra ligada a la cultura, y que no puede entenderse esta como un medio, si no, lo que resguarda la persona en su memoria producto del aprendizaje, es la formación, la apropiación misma lo que el hombre aprehende. Esto, precisamente, es lo que ocurre en los procesos de aprendizaje desde las prácticas culturales en la costa pacífica. Para convalidar esta afirmación, se toma la entrevista realizada, en esta monografía investigativa, al maestro Pascual Caicedo, músico destacado del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, quien explica cómo el proceso de enseñanza de la marimba ocurre desde *el desarrollo de capacidades y talentos*, triangulando así estas dos últimas frases con lo que plantea Gadamer (1993).

Entrevista N° 1. Maestro 2: En el Pacífico, por ejemplo, los... ¡eh! marimberos ellos (...)
el niño, primero escucha mucho al abuelo o al papá y lo escucha tocar, él la marimba no se la toca, primero escucha; cuando es, ya la he escuchado y la melodía la tiene en la cabeza. Cuando el papá se va al monte o se va, él coge la marimba y toca. Él primero no la toca en frente del papá o el abuelo. Primero cuando él (...) lo escucha y ve que la melodía que el hizo, el niño ya la tiene, le empieza a enseñar por qué, porque la música es de gustar, de llegar ¿Sí? Y la familia, no todos no, no todos los hijos tocan marimba, aprenden, ¿Sí? Es, es, es casi la mayoría que, que les gusta, y uno más que otros, son los que más empiezan a, a sentir esa, afinidad, ese gusto.

De manera que se puede evidenciar, en efecto, que existe una pedagogía de la memoria entre las prácticas culturales propias de una comunidad y los métodos de aprendizaje. Hay una pedagogía gracias a los sabedores que actúan como pedagogos y que, además, en la entrevista, el maestro Pascual sostiene que más allá del acompañamiento de los mayores hacia los menores, debe existir un gusto por el aprender (*porque la música es de gustar, de llegar*), tal como lo plantea Gadamer (1993) al decir que la formación es inherente al lenguaje y las costumbres de una comunidad. Lo anterior conlleva a lo que se pretende evidenciar con lo que ocurre con las comunidades Afro, que tienen por sí mismas, en sus formas de resistencia, ese fuerte anclaje con la memoria para preservar su legado cultural y sus lenguajes, en este caso la *marimba de chonta* y su propio método de aprendizaje.

Figura 7

Previo a la entrevista a Pascual Caicedo



Nota. Maestro Pascual Caicedo. Imagen propia.

Continuando con otra apreciación de Gadamer en el mismo texto, *Verdad y Método I*, se hace relación a la memoria dentro de la formación, no como referente a la memorización, sino a lo que conlleva la experiencia vivida, a la sensibilidad que se despierta, podría decirse que, a la *estesis*, a esa capacidad de sentir; propone además que la memoria debe ser formada, “pues memoria no es memoria en general y para todo. Se tiene memoria para unas cosas, para otras no, y se quiere guardar en la memoria unas cosas, mientras se prefiere excluir otras” (Gadamer, 1993, p. 17). Claro ejemplo comparativo son las manifestaciones culturales que se exponen en el Petronio Álvarez, donde la memoria cumple un papel fundamental para la preservación de la música y las tradiciones propias de los Afrocolombianos y propias en el diario vivir de los pueblos que habitan el pacífico. En este sentido, es clave la memoria porque les permite a los asistentes y participantes activos del festival y habitantes del litoral, demostrar y compartir los saberes que han aprehendido y enseñado generacionalmente, pero que además están resguardados en la memoria como patrimonio cultural y de resistencia de una comunidad en particular, que preserva estos saberes a través de la formación, la educación y la pedagogía de sus sabedores, matronas y músicos.

La conexión entre pedagogía y memoria también se argumenta en *Pedagogías Decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir re-existir y re-vivir* (Walsh, 2013). En uno de los apartados, se detalla cómo la memoria colectiva va de la mano con la pedagogía y pone como ejemplo a dos maestros mayores, uno Afroecuatoriano y una líder Kichwa que, en sus saberes, narran cómo la memoria es reafirmación de la tradición, del conocimiento colectivo, del arraigo de saberes y resistencia y, nuevamente resaltan, cómo se ha expuesto en reiteradas ocasiones, y en el párrafo anterior se cita de qué manera se requiere de los mayores, de los abuelos, de los maestros, de las mayores y de las matronas, quienes fungen como pedagogos; teniendo como didáctica y

currículo la vida misma, la experiencia, la formación propia y generacional para la preservación de las tradiciones culturales para la salvaguarda del patrimonio inmaterial.

Pedagogía de la memoria y construcción de subjetividades. El piano de la selva: la marimba de chonta y su aprendizaje

Figura 8

Conjunto tradicional de marimba.



Nota. En la imagen se aprecia a Genaro Torres, Francisco (Pacho) Torres y a José Antonio Torres (Gualajo), compuesto por bombos (extremos izquierdo y derecho), cununos (parte central), marimba de chonta (al fondo) y guasá interpretados por las cantoras/cantaoras (parte derecha al fondo de la imagen). Fuente: Imagen tomada de YouTube. Resistencia Music, video realizado a la familia Torres, íconos de la música de marimba. (Osorio, 2013)

En línea con lo que se viene describiendo y en el orden de la monografía, se encuentra el texto de la Universidad Pedagógica en la Revista Científica *Pedagogía y Saberes*, el artículo escrito por Zambrano (2010). En este trabajo, en donde se analiza el pensamiento pedagógico de Philippe Meirieu, se habla del *Otro*, del papel emancipador que debe cumplir el pedagogo con su

discípulo, que ya en sí es un sujeto libre a través de los aprendizajes que el sujeto adquiere en esta relación y que hacen parte de sí mismo. He aquí la conexión con la pedagogía de la memoria y el suceso formativo de lo que ocurre en el pacífico colombiano. Los sabedores empoderan a sus discípulos, los llevan a que se emancipen. Ese vínculo de corresponsabilidad con el *Otro* para que adquiera el conocimiento y lo trascienda, para que a futuro enseñe el proceso. En el caso particular de la marimba de chonta, por ejemplo, el maestro lleva a su estudiante que identifique los diferentes sonidos desde el oído, son horas de escucha, de ver sin tocar el instrumento, de ahí, cuando ya identifica los sonidos, puede tocar y tratar de interpretar los diferentes ritmos, el principal que es el *bordón*, “que es un patrón repetitivo en la parte grave de la marimba” (Birebaum et al., 2008, p. 39), son solo cuatro tablillas de la marimba. Después, identificar cómo suenan los bombos, los cununos y el guasá, para así pasar, después de varios años, a la construcción de los instrumentos y conocer todos sus secretos e historias (Gutiérrez, 1983).

Currulao y bambuco viejo

Figura 9

Fotografía de la maestra Oliva Arboleda.



Nota. Tomada de la Serie de televisión Yuruparí, capítulo 2, *La marimba de los espíritus* (Gutiérrez, 1983)

Dice la maestra Aura Hurtado, en la entrevista realizada para este trabajo investigativo, que fue gracias a Oliva Arboleda⁹, su maestra de danzas, y homenajeada en la más reciente versión del XXV Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, que ella, al lado del gran bailarín y docente Samuel Caicedo¹⁰, hermano de Pascual, maestro y músico mencionado anteriormente, que fueron ellos quienes en verdad dieron vida y visibilidad al verdadero baile de Currulao y el Bambuco viejo, haciendo referencia como en realidad se bailaba en la región.

Antes de la aparición de Samuel y Oliva, en Cali y en muchas partes del país se reconocía solamente el Ballet de Sonia Osorio¹¹, quien a su modo y en virtud de la proyección escenográfica, realizaban y sostenían una danza coreográfica muy diferente a lo que ocurre en territorio guapireño caucano y, en general, en todo el litoral, según palabras de la maestra Aura en entrevista:

Entrevista N° 1. Maestra: bueno uno tiene como una percepción a veces como cuando uno llegaba acá (Cali) y estaban bailando currulao, pero no es el que yo veo allí en la región y con la maestra Oliva que fue una de mis profesoras, entendí que una cosa es bailar Bambuco viejo y otra cosa es bailar Currulao (...) el Currulao es una coreografía que creó Teófilo R. Potes con base al Bambuco y con muchas figuras que fueron llegando (...).

Sustento de lo que se menciona en la entrevista con la maestra Aura, Birenbaum-Quintero, (2020) describe sobre la vida de Teófilo R. Potes en el trabajo investigativo de la Revista SC, de la Universidad ICESI de Cali, se describe que “Fue él la primera persona en llevar la danza y la

⁹ Fallecida el 5 de febrero del 2020.

¹⁰ Fallece el 26 de marzo del 2016.

¹¹ La misión del Ballet Nacional es contribuir a la conservación del folclor y las tradiciones culturales de los distintos pueblos de Colombia, llevándolas por el mundo y presentándolas como un espectáculo de primera categoría ante los ojos de miles de personas año tras año. Este Ballet ha recorrido el mundo durante 61 años llevando nuestra pasión como bandera, a través de la más alta expresión del folclor colombiano. Desde 1955, ha aportado al posicionamiento de la imagen de Colombia en el exterior y al interior del país, regalándole a los colombianos innumerables triunfos y reconocimientos que nos llenan de orgullo patrio (Ballet Nacional de Colombia, un legado de Sonia Osorio, 2021).

música del Pacífico Sur a la tarima” (p. 102). Potes, como se describe en el trabajo en mención, no fue un novelista, poeta o un político, fue docente, viajó por el mundo y se interesó en organizar un grupo de danza que diera cuenta de los bailes propios de la Costa Pacífica Sur.

Figura 10

Maestra Aura Hurtado.



Nota. Tomada del perfil de la red Facebook (*Perfiles de Aura Hurtado*, 2018).

En otro apartado de la entrevista hecha a la maestra Aura, dice:

Entrevista N° 1. Maestra: (...) Teófilo R. Potes con base al Bambuco y con muchas figuras que fueron llegando como digo. Buenaventura es una acopio de muchas colonias de mucha gente de todo el Pacífico, entonces llegó de Guapi, de Timbiquí, de Barbacoa, de Tumaco,

del Chocó y él muy sabiamente trabajó con estas personas, entonces con base a lo que observó en la naturaleza, con base a la información que le dieron a esta persona, creó la coreografía del Currulao y si uno ve el Currulao tiene figuras de bogar, de planear con la falda y del manejo de las olas, yo creo que lo más auténtico es, no auténtico sino que lo más cercano a lo que nos dejaron los anteriores ancestros es el Bambuco, Bambuco viejo.

En concordancia con la entrevista, la danza del Currulao, no se puede desagregar de la práctica cultural. Hay todo un ejercicio argumentado y, aunque hoy por hoy se encuentra fácilmente en los currículos de las academias de danzas, licenciaturas u otros escenarios académicos, la argumentación que dan los autores mencionados y la entrevista misma, dan cuenta de un ejercicio praxeológico y que se encuentra en el mismo Festival Petronio Álvarez al ser promotor de encuentro y relacionamiento con la cultura del pacífico colombiano. Sin embargo, en este caso se enfatiza en la danza, el Currulao y el Bambuco viejo. Es praxis porque se encuentra en un carácter situacional, en la fiesta del territorio, en el matrimonio, en las fiestas patronales es casual, emerge o no; en la praxis no hay certezas absolutas, el individuo es libre y en la danza se es libre, sin desconocer que hay unos pasos para bailar Currulao, otros para el Bambuco viejo. Hay una simbología en toda la danza, que el pañuelo en la mujer tiene un significado, en el hombre y el zapateo que es la conquista para la pareja, que los *chureos*, esos tres momentos previos que se avisan con el sonido de los instrumentos, indican el momento exacto para entrar a bailar en el Bambuco viejo. En el Currulao y en el Bambuco viejo, como en la praxis, hay una historia y un contexto, ambos están llenos de sentidos y de libertad como plantea Runge y Muñoz (2012, p. 80) “La praxis educativa, además, resulta ser decisiva para la historia y mantenimiento de la humanidad”. Lo anterior lo ratifica también la maestra Aura en otro apartado de la entrevista:

Entrevista N° 1. Maestra: Con esa parte uno va entrando, si es Bambuco viejo está parado, si es Currulao voy entrando porque van entrando las canoas ¿ya? Pero en el Bambuco está usted allí en la fiesta, el Bambuco viejo es más de fiesta, es más de ceremonia, ¿Ya? Es como más, se puede decir más de formalidad, más ritual. En el en el Currulao usted empieza con la canoa entrando, las dos canoas y se saluda, “que hubo” y va la mujer por un lado, el hombre por un lado (...) esa es la parte del chureo, se va haciendo los chureos, los chureos son como los llamados, después de los tres chureos uno sale a bailar (...) [la música sigue] ahí empieza a subí el currulao en esa parte hacen los ocho, la invitada, las tres invitadas más el ocho, cuando ya empieza eso, entran todos empiezan los contragiros, ahí entran los contragiros ¿ya? Va subiendo la intensidad, va entrando uno como en trance ¿ya? Cuando el Currulao es bien tocado hace figuras, pero siempre cae, va subiendo, va subiendo la intensidad. Ahí están los zapateos.

El análisis de los anteriores párrafos constata la idea de una pedagogía de la memoria en correlación con la praxis educativa, comprendiendo que a través de ella se permite la salvaguarda de las tradiciones de una comunidad a pequeña y gran escala social entre las diferentes generaciones (Runge y Muñoz, 2012). Las expresiones culturales como la danza, la música, las bebidas ancestrales, todo ello ocurre por la cultura que es hábito en un pueblo/comunidad, por el territorio y su influencia. La cultura misma ejerce una intención pedagógica; la cultura del pacífico exhorta a sus pobladores a conocer, reconocer y aceptar su ancestralidad, sus bailes típicos, sus acentos, historias, la oratoria, su legado. Sin embargo, el Currulao no es el único baile lleno de sentidos, aparecen otras danzas y músicas que conectan a los ancestros y es la forma diferente de ver la muerte.

El Bunde y los Chigualos, la Juga, los Arrullos y Alabaos

*Y se va el florón
Por el callejón
Dando vuelta va
Por el callejón
Donde está el florón
Por el callejón
Que se va el florón
Por el callejón [...]*
(Palenque Records y Silva, 2020)

Conjugando los párrafos anteriores, se pone en contexto lo propio que ocurre con otras expresiones dancísticas y musicales que se encuentran llenas de simbología y significantes. El pacífico colombiano y la cultura afrodescendiente que allí habita y pervive, se encuentra llena de elementos semióticos que podrían pasar por las historias mágicas de la literatura fantástica. La vida y la muerte son vistas de manera diferente, los ritos, los cantos, sus intérpretes, que bien se diferencian desde el nombre mismo para describirse como *Cantoras* o *Cantaoras* y no como *Cantantes*. Voces en su mayoría femeninas, voces *roncas* que se sienten provenientes de la manigua, la selva, el mangle. El alma puesta en cada canto y su interpretación. En el Bunde, los Alabaos y Arrullos se entonan desde el alma. Es como si desde las entrañas sacaran el dolor de siglos que busca el consuelo en los santos; se despide a cada persona entre cantos para que pase a *mejor vida* y sea recibido en los cielos. A los niños menores de cinco años que se despiden de este mundo, dicen desde lo popular de los pueblos, que se les *chigualea*, no se les llora porque se les mojan sus alas, porque están libres de pecado, según lo cuenta en la narración que describe la maestra Aura (Birebaum et al., 2008).

Entrevista N° 1. Maestra: Bueno en el Bunde tenemos dos variantes, el Bunde es festividad como hacen en el en el Chocó, dicen vamos pal Bunde y vamos a Bunde. Ahí, podemos bundear como es una ceremonia fúnebre a los niños muertos, menores de siete años y en

esa parte también los bailamos y bailamos lo chigualiamos lo bailamos, esa es la parte funeraria y la parte que se bundea para los santos, la adoración a los santos. Entonces vamos a hacer la parte de adoración a los santos, de chigualo no porque hay que chigualiarlo como decía, meterlo a su batea y chigualiarlo, aunque uno (...) mire las connotaciones, la batea sirve como cuna y también para tener, si el niño muere, ponerlo allí.

Interpretando lo anterior, y haciendo relación con el planteamiento de Mélich (2008) acerca de la condición humana, se logra reconocer que los seres humanos estamos hechos de experiencias, de la capacidad de reconocer la historia y como es parte nuestra que a pesar de diferentes situaciones Trasciende. Por esto, el ser humano es capaz de iniciar de nuevo, no desde cero y si, por el contrario, gracias a los recuerdos, a la memoria, a la experiencia, más que a la vivencia, puede evocar su cultura y su ser ancestral. Tal es el caso de las comunidades Afro en la costa pacífica de Colombia. No han olvidado su pasado y el flagelo de la esclavitud, los diferentes escenarios de la violencia, del desplazamiento, de la guerra y de la falta de oportunidades en el territorio, etc. El negro ha tenido que sustentar toda su vida a pulso y con trabajo fuerte sus saberes, la forma de ver y vivir la vida. Así, y todo, han logrado conservar su herencia, sus conocimientos, su historia, expuesta en la música, las danzas; en la contraposición y resiliencia ante la vida y la muerte a través del canto, *del Bunde, los Arrullos, la Juga y el Currulao*. Como lo menciona Mélich (2008), *siempre somos alguien por hacer*.

Desde este punto de vista una «buena pedagogía» sería aquella capaz de «administrar adecuadamente» las presencias y las ausencias o las ausencias en las presencias, el pasado en el presente y el futuro en el presente. Por esta misma razón, porque estamos habitados por presencias y ausencias, siempre somos «alguien por hacer», alguien que «se está haciendo» en cada una de sus situaciones y a través de sus relaciones. Nunca comenzamos

de cero ni estamos definitivamente terminados, porque ni nuestras situaciones ni nuestras relaciones con los demás, con el mundo y con nosotros mismos, están, ni pueden estar, absolutamente clausuradas. (Mélích, 2008, p. 108)

Basándose en el planteamiento de Mélích (2008), la pedagogía se construye día a día, en la relación con el entorno, con la vida misma y lo que acontece, tal como ocurre en el Litoral pacífico. Las comunidades día tras día construyen sus conocimientos a partir del diario vivir y el acontecer, por eso ven la vida y muerte de manera distinta y la trascienden a través de *los Arrullos* y *los Chigualos*. Por eso, el baile de Currulao es producto de interpretar el paso de las lanchas en los ríos, las olas que van y vienen haciendo círculos emulados en pasos dancísticos y que solo se aprenden desde el hacer y a través de la oralidad.

Oralidad. Historias de tradición

Preguntando a un negro¹²
Negro, si el cununo era parte de tu identidad
Si antes con él te comunicabas, ¿por qué ya no lo tocás?
Sos de una raza altanera, de temple y gran dignidad
Tenés sangre de guerrero...

¿Y el cununo, dónde está?

Con remo y con cadenas cruzaste el inmenso mar,
Cargando con tu esperanza, tu credo y tu identidad.
Pero ahora, te segregan negro y no despertás
Que hiciste la verraquera...

¿Tu cununo, dónde está?

En las fiestas y jolgorios, que en la casa disfrutás,
Los ritmos de tus abuelos, ¿por qué ya no los bailás?
Ser negro es un privilegio, ¿por qué que te acomplejas?
Si tu cabello es bonito, para qué lo alizás
Negro, tú tienes derechos, lo tenés que reclamar

¹² Poema compartido por el maestro Pascual Caicedo para que fuese narrado por Pedro Jannier Garay Murcia como narrador oral.

¡Sacá el cununo carajo, ponelo a comunicá!

(Luis Ledesma, poeta inédito)

Las diferentes comunidades ancestrales que conviven en el mundo tienen una forma particular de vivir y comprender la vida, esto gracias a una gran riqueza cultural desde la historia, del legado de los mayores, de su esencia. Para el caso del pueblo colombiano y sus diferentes comunidades, existen mixturas de creencias, comidas, música, vestuarios, ritos y bailes. Todo ello, comprendido desde la densidad cultural en un tejido sociocultural detallado. Es decir, una urdimbre (Geertz, 2003) que se compone de creencias, historias, narraciones, mitos y leyendas, que permiten y soportan un legado para cada pueblo, su identidad, ese conocimiento que se resguarda con recelo.

Como prueba de ello y producto de la entrevista a la sabedora de comidas y bebidas ancestrales del pacífico colombiano, Carmen Arcecia Ocoró, conocedora del *viche*, bebida ancestral de la cual se ampliará información más adelante, la maestra, en la entrevista, enfatiza que con gusto comparte el conocimiento, pero eso, tiene un costo. Esto no se revela a primera vista. No obstante, gracias al ejercicio de codificación manual de los datos, durante la entrevista en una escucha activa, se logra, poco a poco, tener un diálogo sobre la forma en que se prepara el *viche* y otras bebidas ancestrales. Sin embargo, muy hábilmente la maestra evitó puntos determinantes en la preparación de esta bebida. Este tipo de comportamiento es un mecanismo de protección de los saberes, y es que, cabe aclarar y recordar que las comunidades afrodescendientes del Pacífico han tenido diferentes situaciones en las que foráneos han querido mercantilizar y comercializar sus productos, tal es el caso del *viche*, tal y como se reporta en el trabajo periodístico de la Revista Semana y Radio ARCADIA o el caso del *Naidí*¹³.

¹³ El mayor aprovechamiento del fruto conocido como Naidí se encuentra en la región del Pacífico en los departamentos de Nariño, Cauca, Valle del Cauca y Chocó. Sin embargo, la agroindustria colombiana de

El saber ancestral del oficio de los vicheros se vio en peligro ante la tutela instaurada por Diego Ramos Moncayo, propietario de la marca Viche del Pacífico S.A.S., exconcejal de Cali, diputado del Valle y excandidato a la Gobernación del Valle del Cauca. (...) En el oficio, tramitado por el abogado Andrés Caicedo y el empresario Diego Alberto Ramos, se reclamaba “el derecho a la salud”, asegurando que las bebidas alcohólicas tradicionales del Pacífico no contaban con regulación ni registro sanitario. Dicha tutela puso en riesgo el viche, el arrechón, el tumbacatre, el hagamos el amor, el levanta muertos, la tomaseca, el curao y el pipilongo, entre otros. (Semana et al., 2018)

En la entrevista a la maestra Carmen, al consultarle, *si ella cree que esos conocimientos como las bebidas ancestrales se transmiten a través de la memoria*, responde:

Entrevista N° 2. Carmen: Pues sí, yo creo que, si es así, porque yo creo que, si uno es aplicado, pues habemos muchas personas que somos aplicados, le ponemos cuidado a todo, ¡eh! yo por lo menos, esto es herencia de mi madre, mi madre pues que ¡um! desgraciadamente se me fue en julio, el 11 de julio, pero pues aprendí mucho de ella, ¿¡ya!? yo aprendí muchos de ella y pues todo lo que sé es gracias a lo que mi madre me enseñó. Cosas naturales (...) sí, sí. A través de la palabra y viéndola cómo preparaba lo suyo, ¿¡ya!? y si, así muchas cosas, sí, porque mi mamá siempre ha trabajado con yerbas naturales, ya; por ejemplo, esa tomaseca va con puras yerbas naturales, entonces, todo eso que se dice, la toma seca, el viche el curao, el arrechón, bueno, muchas bebidas.

Naidí es muy incipiente y el fruto se transforma artesanalmente en jugos, mermeladas y algunos vinos, productos que también forman parte de la seguridad alimentaria de algunas comunidades (Montenegro-Gómez y Rosales-Escarria, 2015).

Como se evidencia, ante la pregunta, la maestra en principio se muestra un tanto cuidadosa, lejana. No se puede desconocer que un pueblo que ha sufrido tanto por los diferentes hechos históricos de violencia sea cercano de momento con extraños o forasteros. Estos sucesos han marcado durante años los territorios, encontrando en ellos desplazamientos forzados, desapariciones, exterminios, reclutamiento voluntario o forzado por diferentes actores armados, provocando la salida obligada de sus hogares (Barbary y Urrea, 2004, p. 86; 119). De aquí que, pueda plantearse, que, como mecanismo de preservación y salvaguarda de sus conocimientos, las comunidades afrocolombianas encuentran en la oralidad la forma más adecuada de cultivar, sembrar y cosechar su historia y sus saberes. Sin embargo, existe un elemento que pasa a simple vista de muchos y es el hecho que, en el pacífico, como en muchas zonas rurales del territorio nacional, la palabra juega un rol clave para el traspaso del conocimiento, de esta forma la oralidad se convierte en método de transmisión del conocimiento.

La oralidad, se convierte en un método pedagógico para la trasmisión del conocimiento (Oslender, 2003; Motta, 1997; Mendizábal, 2012) quienes argumentan la importancia y relevancia de la oralidad del Pacífico desde el discurso político y *Los discursos ocultos, la memoria, la tradición literaria otra*, pero, además, sustentan la idea de que la oralidad tiene una gran relevancia en la transmisión de historias locales, en las narraciones de la relación con la naturaleza, el río y las plantas, los mitos, leyendas, cantos, la cultura misma, connotaciones políticas decolonizantes; todas ellas, gracias a *los mayores y mayores, a los ancianos, matronas, parteras, tíos*, que realizan una labor educativa, como guardianes de los conocimientos.

La oralidad es, por tanto, para las comunidades ancestrales, la forma de materializar la práctica que conlleva al ejercicio mismo de la pedagogía y esto incluye a los mayores. Como lo plantea Villa y Villa (como se cita en Walsh, 2013), ellos son quienes ejercen la labor educativa

de transmitir y construir los saberes pedagógicos desde las danzas, la música, la oralidad, la oralitura y las bebidas ancestrales. En ese contexto, ese traspaso de saberes sucede desde la memoria colectiva, como resultado de la transformación sociocultural de los acontecimientos que han generado experiencias y vivencias del diario vivir, pero también, desde sucesos históricos y colectivos, emergiendo de esto, una forma de resistencia desde un discurso oculto que transmiten los mayores (Zuluaga, 1999; Motta González, 1997). Esto evidencia, sin duda, el entramado pedagógico dispuesto en una pedagogía de la memoria.

Viche. Tomaseca y las botellas curadas

Dentro de los diversos elementos semióticos que nutren y conforman una cultura, se encuentran las bebidas ancestrales como uno de los elementos de identidad. Para lograr desarrollar una visión amplia de lo que conlleva entender a la bebida madre de la Costa pacífica, es necesario exponer algunos ejemplos de otras comunidades. Una de las experiencias que se toma es el de México y la relación con el *pulque*, bebida destilada del tratamiento de la planta de maguey. El *pulque* lleva consigo una amalgama de saberes, tradiciones, mitos, ancestralidad, oralidad y resistencia inmersos en los saberes originarios de una comunidad, como se demuestra en un fragmento del mito de sabiduría popular de *Mayahuel* (Mogollán Jaramillo, 2021, p. 142):

(...) Mayahuel vivía escondida en los cielos, encerrada por mandato de su abuela Tzitzímitl quien fuese uno de los demonios celestiales de la oscuridad. Quetzalcóatl, convertido en el viento Ehécatl susurró a los oídos de Mayahuel que los habitantes de la tierra necesitaban de la planta sagrada a su resguardo para alimentar sus almas; Mayahuel escu-

*chó atenta al dios supremo; empática y bondadosa
decidió acompañar a Quetzalcóatl, comprometida a
compartir la planta con los seres en la tierra (...).*

Otro ejemplo sobre las bebidas ancestrales es el de la *cachaça* (cachaza) en Brasil, bebida que en inicio fue resistencia frente al aguardiente que era preferida e impuesta por las colonias portuguesas y sus altas esferas monárquicas. Sin embargo, la *cachaça* surge como bebida de esclavos en los cañaduzales y, aunque estuvo en un punto de la prohibición, hoy por hoy es una bebida reconocida por los brasileños como tradicional y referente (Dias, 2014). En Colombia se destaca el aguardiente; sin embargo, los pueblos indígenas, nativos ya tenían una bebida propia, la *chicha*, que aún se consume. Su preparación se extiende en las zonas de centro y Sur de América; esta es una bebida elaborada a base de la fermentación del maíz y utilizada por las comunidades indígenas desde antes de la colonia para el consumo como alimento y como ritualidad.

En correlación, dentro de las bebidas de orden tradicional para el territorio nacional, se encuentra al tapetusa, bebida artesanal destilada de la fermentación del maíz en alambiques artesanales. Su nombre se relaciona con la tapa con la que se cierra el recipiente que contiene el licor, precisamente con la *tusa*, el vástago, es decir, lo que queda cuando se desgrana el maíz; a ese elemento, en Colombia, se le denomina popularmente como *tusa*; esta bebida se fabrica aún en Guarne (Antioquia) y zonas aledañas (Caracol Radio y Estrada Ramírez, 2019). El *masato*, es otro ejemplo; bebida fermentada a base de arroz, panela¹⁴ y levadura (según la región, Norte de Santander, Huila, Tolima, Meta, varía su receta).

¹⁴ Dulce de caña, producto de la extracción del jugo de caña de azúcar, cocinado a altas temperaturas, obteniendo al enfriarse, una pasta dura denominada panela. En otros países se le conoce también como piloncillo.

Muchas de las bebidas originarias y ancestrales del territorio colombiano, aún son desconocidas debido al sistema hegemónico, capitalista y dominante, pues tal sistema ha pasado históricamente por encima de los pueblos originarios y sus propios estudios queriendo desprestigiarlos, recusando que las comunidades poseen conocimientos; una ciencia popular heredada desde la memoria y que sus sabedores son educadores y guardianes de una memoria colectiva y emancipadora de los pueblos citados en cuestión.

Es por lo anterior que el aguardiente ha sido una bebida popularmente conocida, designada e impuesta desde la época de la colonia a manos de los invasores. El aguardiente surge de la destilación de la caña y es de poderío económico para los ingenios azucareros, fue introducida por los europeos, que ya tenían conocimiento de la destilación a través de la uva, tal como se menciona en Dias (2014), en la investigación sobre la *cachaça*.

Para el territorio nacional, durante el periodo histórico conocido como el Reino de Nueva Granada, S. XVII, a mediados del año 1700, la *chicha*, que era bebida tradicional para la época, fue sometida a la persecución por parte de la Corona y la Iglesia Católica. Se castigaba con altas cifras económicas, azotes e incluso la excomulgación a quienes vendieran o consumieran *chicha*. Se buscaba desprestigiarla aduciendo que esta embrutecía y era la fuente de toda maldad por encima del aguardiente, como excusa de la imposición y el cobro del impuesto al tabaco y el licor, algo que no aplicaba para *la chicha* al ser del orden popular, del pueblo (Alzate Echeverri, 2006).

Es así como, una vez establecida una pequeña relación sobre los licores tradicionales y parte de su historia, se retorna al *viche*. Cabe señalar que, en la Costa pacífica hay diferentes variables para hablar de las bebidas tradicionales que se consumen en la región y que, gracias a la migración y a la influencia del Festival Petronio Álvarez en Cali, han viajado a otros lugares a nivel nacional e internacional. Dentro de las diferentes bebidas que se consumen en el Petronio

Álvarez, se encuentran, el *arrechón*, la *crema de viche*, el *tumba catre*, *arranca gallo*, *para picha*, *rompe calzón*, *caigamos juntos*, *vinete*, etc. Sin embargo, todas estas preparaciones y sus nombres son producto de la experimentación de algunas familias vicheras, que preparan sus productos para la venta al visitante en el festival. La base de estas preparaciones, radican en el viche, la raíz principal para la preparación de las diferentes variables mencionadas.

Hablar de la bebida principal que históricamente ha acompañado la vida del negro de la costa pacífica, es mencionar la vida y a la muerte, a las parteras, a las matronas y sabedoras, es mencionar las botellas curadas y/o balsámicas y la toma seca. Estas bebidas son en realidad las tradicionales que curan teniendo como base el conocimiento botánico del campesinado del litoral pacífico y el norte del Cauca, en este saber se desentraña la memoria colectiva y sociocultural de una comunidad, desde lo espiritual, lo simbólico y el significante.

Comprender lo que rodea al viche es lo que se ha expuesto a lo largo de la monografía. El viche se encuentra en las fiestas, en la alegría, alrededor de la construcción de la marimba y la música, en los mitos y leyendas, en la vida y el nacimiento, en el momento mismo en que las parteras acompañan el proceso de gestación de las madres, en el momento previo al embarazo, en la concepción de la vida como potenciador para la masculinidad y la fertilidad; de igual forma, en los arrullos, en los chigualos, en la muerte. Podemos decir, sin duda alguna, que el viche es la *contra* que reprime los ataques del enemigo y de la brujería.

Es importante aclarar que el viche es una bebida ancestral artesanal. Es producto de la destilación de la caña de azúcar que se cultiva en los campos, y no la de los monocultivos o las grandes haciendas. Esta caña se cultiva cerca de los ríos y tiene un sabor diferente gracias a que está enriquecida por los minerales de estas aguas de las plantaciones que se encuentran cerca de ellos. El proceso pasa por el corte de la caña de azúcar, su lavado y extracción del guarapo a través

de un trapiche manual, o matacuatro, (en la actualidad ya hay maquinaria para la extracción). El guarapo se añeja en ollas, antes de barro, ahora en tinas plásticas, aunque en algunas partes del Pacífico se sigue conservando la tradición. Una vez ya se ha fermentado el guarapo pasa a hervirse en los alambiques que son hechos en ollas de aluminio y madera que deben estar embreados¹⁵. El proceso puede durar unas ocho horas dependiendo del clima, pues si el día está lluvioso se demorará más la destilación (Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2014). El viche ha pasado por diferentes escenarios de persecución, prohibición e incluso han querido apoderarse del saber queriendo patentarlo ante tribunales y empresas foráneas, como ya se expuso en líneas anteriores.

Figura 11

Alambiques tradicionales.



Nota. Proyecto Alambiques prohibidos y destilación proscrita. Una mirada comparativa sobre la elaboración, el comercio y el consumo de licores artesanales en Colombia (Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH, 2014). Fotos: Carlos Andrés Meza.

¹⁵ Técnica que se utiliza para sellar todos los aparejos y uniones que tenga el alambique para que no se escape el vapor. Antes se utilizaba cera de abejas o una macilla/pasta hecha con banano viche o verde, actualmente se hace uso de la harina de trigo.

Las botellas curadas y la toma seca

Antes de entrar a detallar el conjunto de elementos culturales que rodean a las bebidas del Pacífico, es importante hacer un recuento, una breve reseña de lo que acontece en el territorio nacional y el contexto sobre otras bebidas. En este orden de ideas, es importante exponer la razón por la que se recurre a los bebedizos y bebidas como fuentes de alivio y salud.

Gran parte del territorio rural colombiano no cuenta con acceso a las necesidades básicas tales como la educación, la alimentación o la salud y, en este aspecto, el Pacífico colombiano no es la excepción. Existen numerosos relatos que dan cuenta de situaciones en las que las vidas de sus habitantes se encuentran en riesgo por picaduras de insectos, serpientes o, más aún, por accidentes con cortes profundos con herramientas de trabajo e incluso virosis. Estas circunstancias no son fáciles de tratar debido a las condiciones geográficas. Salir de una vereda a un municipio es pasar ocho horas en lancha para tener acceso al mar (Hide, 2020). Es por esta razón que se recurre a las tradiciones, al conocimiento que se han heredado generacionalmente. Es más fácil acudir a las *soteas/azotea* que a las farmacias. Estas, para aclarar, son huertas tradicionales; cultivos que se mantienen en estructuras de madera de un metro de altura aproximada sobre el suelo, se encuentran regularmente detrás de las casas, con cultivos de plantas medicinales y plantas para la cocina, para la preparación de alimentos. Son, en el sentido amplio y específico de la palabra, plantas medicinales que sirven a ayudar determinados problemas: para el dolor de cabeza, para las gripas, para aliviar el dolor de estómago, para la purga, etc.

Es importante anotar que estas plantas tienen una preparación especial, según para lo que se necesiten; van mezcladas con el viche, la bebida destilada. Dependiendo de la preparación se llamará *Curao* o *tomaseca*. Esta última es utilizada para las mujeres, según la tradición de las sabedoras, las matronas o parteras; la *tomaseca* se toma para cuidar el vientre, para limpiar el

sistema reproductor de la mujer, *para sacar esos fríos* durante la menstruación, cuidar la matriz y para limpiar el vientre después del parto. Su base son plantas calientes, panela y viche y la preparación varía de acuerdo con la paciente. Esta bebida es utilizada regularmente por las parteras y su conocimiento que, como ya se ha expuesto, pasa de generación en generación y se convierte en memoria colectiva y pedagógica de *las mayores, de las sabedoras* que heredan estos conocimientos de manera ancestral, oral y pedagógica, pues existe un acompañamiento educativo de la aprendiz, siendo esta una niña y quien le enseña, por lo general, es una mujer mayor. Quizás, es importante anotar, este sea uno de los saberes que se viene perdiendo en el Pacífico (Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2014).

Recordemos que se realizó una entrevista a la maestra Carmen Ocoró, sabedora en la preparación del viche y otras bebidas del Pacífico y quien expresó en la entrevista que se contrasta lo que se describe en el párrafo anterior refiriéndose al viche y a la tomaseca:

Entrevista 2. (...) Eso es prácticamente invento de nuestros ancestrales de las viejas de antes, ahora las muchachas, pues dicen que saben, pero pues muchas no es lo mismo. (...) Las bebidas principales, por ejemplo, el viche, la tomaseca para las mujeres que ya tienen niño, entonces esa bebida se la dan a uno para que le limpie el útero, usted sabe que en ese tiempo todas esas mujeres parían hasta sus dos, tres docenas de hijos, entonces era respecto a eso, porque la toma seca lleva muchos condimentos ¿ya?, como eh, cosas calientes para limpiar el útero y todo eso. Lo principal, lo principal es la toma seca; bueno ahora que, para el sexo, el arrechón que ahora está el arrechón, está el tumba catre, que un tal caigamos juntos, bueno, hay muchos nombres.

La botella curada, *El Curao*, es un producto que se prepara con la destilación del viche, sin embargo, existe una variedad amplia de acuerdo con lo que, y para lo que se necesite, hay botellas

de simple, hay botellas para la fuerza, para la ponzoña, para limpiar el hígado, para la fertilidad del hombre, para la virilidad, como contra ante hechizos y brujerías etc. Pero es mayormente consumida por hombres. Al respecto, el informe del Instituto Colombiano de Antropología e Historia (2014, p. 68) describe:

Hay botellas para “cerrar el cuerpo”, para “parir” y para “curar la mordedura de culebra”. Las prácticas de curación en torno a la mordedura de culebra ocupan un rango elevado y de prestigio dentro de del sistema médico tradicional Afropacífico. Los curanderos, que trabajan en forma combinada con “secretos” (oraciones) y plantas medicinales, confeccionan botellas curadas “amargas”, que se diferencian de las botellas “simples” (empleadas como vigorizante) por el tipo de raíces y de plantas que la componen, pero también por el tipo de alcohol, ya que, en este caso, utilizan la “flor del viche”. La “flor” es el alcohol “fuerte” que sale del alambique y que rinde entre las tres y las cinco primeras botellas de una destilada.

Es importante aclarar que este conocimiento se sostiene gracias a la relación del campesino de la Costa pacífica con el monte, la selva, el conocimiento de las plantas adecuadas para la sanación del cuerpo y los males que agobian al campesino al no contar con condiciones de acceso a la salud occidental, pero sí a la salud alternativa que lleva consigo la tradición de sus antepasados, el conocimiento botánico heredado. Emerge así, el hecho de que existe la memoria como elemento que conserva un saber tradicional, una pedagogía de la memoria en la elaboración de bebidas tradicionales en relación con la selva y las plantas (Caicedo, 2019).

Figura 12

Botella de Tomaseca (lado izquierdo) y botella de Curado con sus plantas para la limpia del hígado y la fuerza (lado derecho).



Nota. La botella de Tomaseca fue adquirida a la maestra Carmen Ocoró en la plaza de mercado de Alameda en la ciudad de Cali, en donde tiene su negocio. La botella curada fue obsequio por parte de un amigo oriundo de Timbiquí (Cauca). Imagen propia.

Figura 13

La señora Carmen Ocoró, que posa con una botella de Tomaseca.



Nota. Tomada antes de la entrevista a la sabedora, en su cocina ubicada en la plaza de mercado de Alameda en el sur de Cali. Imagen propia.

Capítulo V. Festival de música del Pacífico, Petronio Álvarez

Entonces, el Festival es más que música

Del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez se puede decir un sin número de descripciones. Es cultura viva, melanina, baile, comida, alegría. Es Cali en su esplendor en el mes de agosto con un sol radiante que acompaña las tardes y después le da paso a la luna para que alumbre a los visitantes y a los artistas que están en escena. Es como si los ancestros Afro se presentaran con gallardía en un espacio que otros han querido denigrar y desaparecer las élites de una ciudad que desconoce su negritud. Esa Cali que le hace el *feo* al negro que la ha construido ladrillo a ladrillo. Esa ciudad que alberga a cientos de Juan Albañil (Curet Alonso, 1981). Ciudad que se ha hecho grande gracias a Jairo Varela, Alexis Lozano, Oliva Arboleda, Samuel Caicedo, Junior Jein, Chobquibtown, Nidia Góngora, José Antonio Torres, María Isabel Urrutia, Baudilio Revelo, Marquitos Micolta y un sinnúmero de personajes que han marcado la historia sociocultural y étnica de Cali.

El Festival de Petronio, es saber que la capital del Valle del Cauca es el epicentro de gente afrodescendiente migrante de la Costa pacífica que ha hecho grande a una ciudad. Es asimilar a lo que a los antepasados Afro les impusieron oficios de corteros de caña de azúcar o sirvientes en las haciendas azucareras por la desgracia de la colonia, pero, que producto de esas labores, se dio origen al viche y de la mano de una cocina valle caucana influenciada por la relación de lo europeo, indígena y lo Afro, teniendo como resultado, que en las cocinas de esta tierra, exista siempre una fuerte influencia, casi predominante, de mujeres negras que con sus cantos y su amor dominan el recetario de las comidas vallunas (Patiño Ossa, 2012).

Comprender el Petronio Álvarez es entender que los habitantes del pacífico aceptaron, desde 1997, un evento creado por un blanco, un investigador, catedrático y Exsecretario de Cultura

de la ciudad, de nombre German Patiño Ossa, licenciado en literatura de la Universidad del Valle, escritor del libro *fogón de negros* en el que claramente destaca la historia de la gente Afro en un territorio que en inició fue habitada por indígenas y después incursionada por españoles que trajeron negros secuestrados y que, por fortuna y poco a poco, han ido nutriendo la tierra vallecaucana de música, comida y melanina.

El Petronio es el encuentro para la emancipación educativa; para sostener un legado sociocultural que pervive en la memoria colectiva y pedagógica de los mayores. Un evento que logró posicionarse como Patrimonio Cultural de la Nación a través de la Ley 1472 del 2011 del Congreso de la República de Colombia. Un evento que visibilizó a la marimba de chonta como patrimonio cultural de la humanidad (UNESCO, 2015). El Petronio es el espacio que logró el reconocimiento, la impulsión y protección de la bebida ancestral más importante para la costa pacífica por parte del Congreso de Colombia, a través de la ley 2158 de 2021, el Viche/Biche.

La Música del Festival

El Petronio es una festividad anual que integra a los pobladores del litoral Pacífico comprendiendo a los Departamentos del Chocó, Valle del Cauca, Cauca y Nariño. Sin embargo, se encuentra abierto a concursantes de otras partes del país que hacen creaciones musicales con influencia Afro pacíficas desde una de sus modalidades, adecuadas en la *Versión libre*.

El Petronio Álvarez es el segundo evento más importante de la ciudad y de mayor asistencia, precedido por la aclamada Feria de Cali, con tal incidencia que ha llegado a tener temas de feria; en contexto. La Feria de Cali siempre tiene una canción que la identifica y que sobrepasa la *payola* en las emisoras de radio. Es una canción escogida por el pueblo caleño, se escucha en las casas, suena en los barrios y verbenas. Canción que, previo a los conciertos, suena porque los

habitantes caleños la convierten en la insignia de la feria. Algunas de las canciones sonadas han sido producto del Petronio Álvarez, por ejemplo: *la vamo a tumbá* del grupo chocoano Saboreo, en el año 2000 o *la arrechera*, mejor conocida como *Mija coja a su marido* (Paneso, 2004). Una canción que naturaliza en sus expresiones populares y locales, en este caso del Chocó:

Hace tiempo
Que tengo mamá
Una rasquiñita
y no aguanto más...
deme, deme un consejo mamá
deme, deme un consejo papá (Bis)
Yo también, igual que vos,
Sentí el amor,
de esa manera
yo también, igual que vos
me enamoré como cualquiera (...)
Mija coja a su marido
Pa que se le quite esa arrechera (coro)
(...) La fórmula mija es hombre.

El Petronio Álvarez ha tenido tal influencia y fuerza que ha sido plataforma para agrupaciones reconocidas a nivel local, nacional e internacional, por ejemplo, Herencia de Timbiquí, Choquibtown, Grupo Bahía, Alexis Play, el maestro José Antonio Torres, *Gualajo*, entre otros artistas que han logrado llevar la música del pacífico a tarimas internacionales; sin embargo, esto trasciende a un escenario que va más allá del Petronio. Las músicas que suenan en el FMPPA

primero pasaron por la memoria colectiva de un pueblo, fueron enseñadas a través de la oralidad y desfilaron por la pedagogía de la memoria de un mayor, de un *tío* que enseñó a un *sobrino*.

El Petronio dejó de ser solo un concurso de músicas del Pacífico. Su importancia ha trascendido, es un espacio de encuentro para las comunidades Afro y mestiza. Es preservación y salvaguarda, es emancipación educativa, es un escenario que promueve, a nivel local, nacional e internacional, la cultura del pacífico a partir de una *educación patrimonial* gracias a su proceso continuo, teniendo como fuente primaria la experiencia y la vivencia (Horta et al., 1999; Teixeira, 2006; Rubim et al., 2014) en contacto directo entre comunidades y asistentes, para ello se vale de la música, la danza, las bebidas tradicionales, la comida, desde la oralidad y todo ello prevalece por la mediación constante de los saberes a través de la pedagogía de la memoria.

La razón principal del festival ha sido la música. Se comprende que este evento es una competencia y, por ello, cuenta con un comité que realiza una selección en las diferentes regiones ya mencionadas, de acuerdo con las diferentes categorías. Dichos zonales, se realizan desde el mes de marzo; regularmente, en la segunda semana de agosto, cada año, se realiza el gran evento. Una semana en la que se presentan las agrupaciones clasificadas en sus respectivas modalidades o categorías como se describe en Pazos (2014, p. 2):

Estas categorías están relacionadas con los aires y expresiones musicales características de las zonas geográficas que componen la región del Pacífico colombiano: mejor conjunto de marimba (Pacífico sur: Valle, Cauca, Nariño y la Provincia de Esmeraldas, en Ecuador, en la que se interpretan aires musicales de Currulao como patacoré, juga, bámbara negra, berejú, arrullos y abozaos); mejor conjunto de chirimía (Pacífico norte, Chocó, con ritmos de influencia europea como danza, contradanza, jota y otros ritmos “mulatos” como bunde y porro); mejor conjunto de violines caucanos (categoría apenas introducida en el año 2008

que cubre la zona del Pacífico “interiorano”, es decir, la zona de los valles interandinos, que presenta ritmos como pasillo, bambuco patiano, torbellino, juga nortecaucana) y mejor agrupación libre (relacionada con los ritmos de “fusión”, que no está sujeta a instrumentación “tradicional” y se puede tocar/interpretar con cualquier instrumento).

Aunque hay que nombrar que también existen otro tipo de premiaciones dentro de las mismas categorías, se premia al mejor intérprete de instrumento para cada modalidad, además de la mejor canción inédita. La parte musical, como se describe anteriormente, es la de mayor relevancia; sin embargo, hay una serie de espacios correlacionados, y de manera paralela a la tarima principal.

En el Festival se encuentra el semillero de músicas tradicionales, denominado Petronito, dirigido a los niños y niñas en edades entre los 6 a los 14 años. Existe una agenda académica, que pertenece a otro escenario y ocurre de forma paralela. En ella se encuentran, principalmente, conversatorios e intercambio de saberes entre investigadores, músicos y artistas. Esta acción se realiza en concordancia con el Subcomité Académico que es nutrido por un equipo de académicos de algunas Universidades del Sur Occidente del país. Las diferentes Instituciones Educativas de Nivel Superior (IES) realizan en las universidades e instituciones diferentes acciones que fortalecen y promocionan la cultura del pacífico, días antes de la apertura de la tarima principal. Otro escenario es el Quilombo Pedagógico *German Patiño Ossa*, un espacio en el que se promueve, dentro de la ciudadela Petronio, como se le ha designado al espacio en donde se realiza el Festival, la interactividad a través de expresiones tradicionales, instrumentales, la oralidad, la convivencia misma y la experimentación con la cultura del Pacífico, un escenario para las familias. A la par, se encuentra la muestra artesanal, un espacio en el que se pueden encontrar artesanías, instrumentos, grabaciones musicales, elementos de belleza, camisetas, etc. Todo lo anterior para la promoción y

venta de productos diversos. Por último, la zona de comidas y bebidas tradicionales, organizados en dos zonas adecuadas para la preparación de alimentos y vigilada por la Secretaría de Salud. (Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional y la Organización Internacional para las Migraciones, 2019).

De esta forma, se logra diferenciar cada uno de los escenarios que se encuentran en el Festival. Se puede apreciar que existe toda una serie de prácticas en las que se desarrolla una pedagogía patrimonial, pero no por ello se puede pretender que toda la puesta en escena logra un objetivo pedagógico, quizás sí educativo y formativo desde la praxis y que, gracias a ello, hay manifiesto un escenario educativo para la promoción de la cultura. Lo que se pretende en este párrafo es lograr comprender que el Petronio, al estar en el marco de un evento que cada vez toma más fuerza, puede tender a desbocarse en un escenario netamente comercial, cediendo un espacio educativo y a la vez pedagógico, pues como asistente se puede notar la fuerza que toma cada vez más la zona de comidas y bebidas, la muestra artesanal y de belleza y la información sobre el festival musical en sí (Pazos, 2014). Por ello, es importante la labor académica que se plantee desde la etnoeducación, *la diáspora africana como perspectiva afrocolombiana* (Ortiz, 2011) desde la agenda pedagógica con diferentes Instituciones de Educación Superior, pero, además el reconocimiento de los saberes ancestrales que se cuentan en los territorios y que se reúnen en el espacio, desde el hacer, resaltando que los *sabedores* realizan y fungen como docentes experienciales a través de la oralidad como método de una Pedagogía de la Memoria.

Conclusiones y recomendaciones

Este trabajo propone que se revisen otras formas de comprender el ejercicio pedagógico que aún transita por lo instrumental en la enseñanza, planteando así la pluralidad en los métodos de aprendizaje, llevando e incitando a la comprensión de la diversidad de metodologías y didácticas educativas que se aplican en otros escenarios formativos, históricos y socioculturales, acordes a la realidad y al contexto de los territorios y sus comunidades y que, además, afrontan los docentes en los diferentes territorios.

De esta forma, es importante aceptar, comprender y analizar la existencia de la otredad educativa. Teniendo en cuenta los aportes de esta monografía investigativa de carácter cualitativo, se pone en evidencia y en el debate, a *los Otros, las mayores, los sabedores, los tíos*, los decimeros, maestros, matronas, vicheros, marimberos, músicos, luthier's, bailarines y parteras como agentes educadores y guardianes de la pedagogía de la memoria, por lo menos para el caso del pacífico colombiano, según este documento.

Habría que decir, también, que se muestra, sin duda alguna, la existencia de líderes de una pedagogía emancipadora que promueve y sostiene todo el tejido cultural desde la oralidad, desde el entramado pedagógico inmerso en los diferentes saberes ancestrales de la danza, de las bebidas tradicionales, de la música y de la oralitura, reconociendo socioculturalmente los saberes tradicionales y pedagógicos existentes en las comunidades afrocolombianas que viven en la costa pacífica y que es manifiesta en el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez como potenciador y multiplicador de conocimiento y experiencias.

La pedagogía de la memoria, correlacionada con la pedagogía crítica y la educación patrimonial (Giroux y McLaren, 1998; Teixeira, 2006), convergen en la necesidad de crear un nuevo vocabulario teórico en el ambiente académico, evidenciando y comprendiendo que la

experiencia, el conocimiento desde la praxis, se acepte, teniendo a los *Otros* como sujetos que aportan a la historia, a la educación que se vive de manera diferente en los territorios y se deje de lado la dominación cultural estructural absoluta; asumiendo un cuestionamiento al orden hegemónico y capitalista sobre productos que pueden aportar a la economía de las comunidades, de la región y el país, acorde con las propuestas gubernamentales del nuevo orden político actual nacional para el presente año 2022.

El docente que trabaje en estos territorios tendrá que comprender, en este sentido, la necesidad de vincular el conocimiento de los *sabedores*; saliéndose del parámetro de las *guías* e invitando al aula a los *sabedores, maestras, mayores y mayores* del territorio y, comprendiendo profundamente, que las clases y su ejercicio docente va más allá de las horas asignadas por la institución y el gobierno de turno. Esto será posible, creando nuevos ámbitos educativos en la línea de la preservación del patrimonio histórico, de la construcción de ciudadanía y de la promoción social y cultural. Solo así será posible la conservación de la memoria y la conservación de los pueblos Afros y de la pedagogía que exponemos en este escrito.

Es decir, todo esto está en relación con la promoción, la continuidad y el sostenimiento de escenarios como el Petronio Álvarez. Acciones y prácticas que son determinantes para el sembrar, abonar, cultivar y cosechar una cultura que apenas se encuentra en proceso de emancipación y recuperación de su memoria, trascendiendo y exhortando al reconocimiento de su pueblo, sus tradiciones y sus propias formas de educar a su pueblo.

Esta monografía investigativa, deja entrever tan solo una parte de todo el entramado pedagógico que existe en el pacífico colombiano, pues solo se tomó una pequeña parte del Pacífico sur, pues cabe recordar que, quienes asisten al Festival, convergen entre cuatro departamentos llenos de historia, tradición, enseñanzas, músicas, bailes, rondas, bebidas, saberes y pedagogías.

Para concluir, y como recomendación final, este trabajo investigativo, propone el reconocimiento de aquellos que durante siglos han hecho historia, memoria y territorio, a través de sus tradiciones, de sus saberes. Son aquellos seres que, con su dedicación y esfuerzo a partir de la tradición oral, la danza, la música y las bebidas ancestrales han construido una Pedagogía de la Memoria. A ellos, gratitud y reconocimiento, por su lucha, persistencia y perseverancia.

Referencias bibliográficas

- Ada Ondo, D. (2021). Les Chemins de l'initiation du Noir dans Las tinieblas de tu memoria negra (1987/2000) de Donato Ndong Bidyogo et Ecué-Yamba-O (1933/1977) d'Alejo Carpentier. *SENKOFA*, 20, 104-117.
https://insaac.edu.ci/accueil.php?directive=revue_scientifique
- Alcaldía de Santiago de Cali. (2018, agosto 17). *Trenzas y libertad: Identidad de la población Afro en el Festival Petronio Álvarez*. <http://www.cali.gov.co/publicaciones/142907/trenzas-y-libertad-identidad-de-la-poblacion-afro-en-el-festival-petronio-alvarez/>
- Alcaldía de Santiago de Cali. (2019). *Cifras ratifican porqué el Petronio Álvarez es el festival de cultura afro más importante de Latinoamérica*.
<http://www.cali.gov.co/publicaciones/149068/cifras-ratifican-porque-el-petronio-alvarez-es-el-festival-de-cultura-afro-mas-importante-de-latinoamerica/>
- Alcaldía de Santiago de Cali. (2021). *El Petronio rinde homenaje a las maestras que han contribuido a la conservación y difusión de las tradiciones del Pacífico colombiano*.
<https://www.cali.gov.co/publicaciones/166070/el-petronio-rinde-homenaje-a-las-maestras-que-han-contribuido-a-la-conservacion-y-difusion-de-las-tradiciones-del-pacifico-colombiano/>
- Alcaldía de Santiago de Cali. (2021, diciembre 13). *Petronito el encuentro de Semilleros con los herederos de una tradición que nos inspira*.
<https://www.cali.gov.co/publicaciones/165920/petronito-el-encuentro-de-semilleros-con-los-herederos-de-una-tradicion-que-nos-inspira/>

- Alcaldía Santiago de Cali. (2019). *Cali en Cifras: 2018-2019*.
<http://www.cali.gov.co/publicaciones/137803/documentos-cali-en-cifras/>
- Alzate Echeverri, A. M. (2006). La chicha: Entre bálsamo y veneno. *Revista Historia y Sociedad*, 12, 161-190. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/33419>
- Ballet Nacional de Colombia. (2021). *Un legado se Sonia Osorio*. <https://balletnacional.com.co/>
- Barbary, Olivier, y Urrea, F. (Eds.). (2004). *Gente negra en Colombia: Dinámicas sociopolíticas en Cali y el Pacífico* (Publications des scientifiques de l'IRD - Cadic integrale).
<https://horizon.documentation.ird.fr/exl-php/cadcgp.php>
- Birebaum Q, M., Convers, L., Hernández, S. O., Martínez, C, A., Miñana, B, C., Ochoa, J, S., Rojas, A, A., Sevilla, C, E., y Tascón, H, J. (2008). *Componente investigativo del Plan Ruta de la Marimba Documento elaborado dentro de la consultoría Pontificia Universidad Javeriana Cali – Ministerio de Cultura Red de Investigadores en Músicas Tradicionales del Pacífico Sur*.
https://www.academia.edu/18474176/Componente_investigativo_del_Plan_Ruta_de_la_Marimba
- Birenbaum-Quintero, M. (2020). La audaz intelectualidad afro de Teófilo Potes. *Revista CS*, 30, 97-122. <https://doi.org/10.18046/recs.i30.3514>
- Caicedo, P. A. V. (2019). Patrimonio del Pacífico Colombiano: De la Ancestralidad a la Legalidad. *Revista de Investigaciones Agroempresariales*, 6, 75-89.
<https://doi.org/10.23850/25004468.4666>

- Cáizamo Valencia, N. (2015). *Alabaos y Chigualos-gualíes del Chocó traídos al escenario recitalístico del cantante lírico*. <https://1library.co/document/zke8jxez-alabaos-chigualos-gualies-choco-traidos-escenario-recitalistico-cantante.html>
- Carabalí Torres, Á. B. (2020). *El golpe de las olas: Narrativas de cantoras en San Andrés de Tumaco y un aire de mí* [Trabajo de grado de Maestría, Universidad Nacional de Colombia]. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/80443>
- Caracol Radio, y Estrada, S. (2019, junio 6). *Tapetusa en Guarne, una tradición antioqueña: En Guarne se resisten a dejar el tradicional tapetusa* [Periodística, Caracol Radio]. https://caracol.com.co/emisora/2019/05/10/medellin/1557508565_230513.html
- Cárdenas, M. P. (2014). Música(s) e identidad(es): Tradición y modernidad en el Festival de músicas del Pacífico “Petronio Álvarez”. *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, 24, 2. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7513701.pdf>
- Cardona, G. S., Díaz G., A., García G., L., Mejía B., L., Morales P., J., Rivera F., J. E., y Valencia G., G. C. (1998). *Educación y Sociedad. Lecturas desde la Universidad Católica de Manizales*. Centro Editorial Universidad Católica de Manizales.
- Casa Editorial El País. (2021, diciembre 17). ¿Quién fue Petronio Álvarez, el hombre que inspiró el festival más importante del Pacífico? *elpais.com.co*. <https://www.elpais.com.co/entretenimiento/quien-fue-petronio-alvarez-el-hombre-que-inspiro-el-festival-mas-importante-del-pacifico.html>
- Ccasa, V. (2017). ¿Cómo un campesino sin estudios puede enseñar en la escuela? *Revista TAREA*, 95, 79-84. <https://tarea.org.pe/edicion/edicion-95/>

- Centro de Escritura Javeriano (2020). *Normas APA, séptima edición*. Pontificia Universidad Javeriana, seccional Cali. <https://www2.javerianacali.edu.co/centro-escritura/recursos/manualdenormas-apa-septima-edicion#gsc.tab=0%C2%A0>
- Córdoba Gutiérrez, C. A. (2012). Arrullo del pacífico colombiano un fenómeno cultural, espiritual, musical, y social. (*pensamiento*), (*palabra*). *Y obra*, (7). <https://doi.org/10.17227/ppo.num7-1424>
- Crespi, F. (1997). *Manual de Sociología Da Cultura* (T. Antunes C., Trad.; 1ª ed.). Estampa. <https://fdocumentos.tips/document/franco-crespi-manual-de-sociologia-da-cultura.html>
- Cuevas Marín, P., (2013) Memoria Colectiva: Hacia un proyecto decolonial. En Walsh, C. (Ed.), *Pedagogías Decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir re-existir y re-vivir (Tomo 1*, pp. 69-103). Abya-Yala. <http://agoradeeducacion.com/doc/wp-content/uploads/2017/09/Walsh-2013-Pedagog%C3%ADas-Decoloniales.-Pr%C3%A1cticas.pdf>
- Curet Alonso, C. (1981) Juna Albañil [Grabado por J. “Cheo” Feliciano Vega, en sentimiento tú, L.P., New York, EE. UU, Vaya Records, 1985).
- Decreto 1122 de 1998. (1998, junio 18). Ministerio de Educación Nacional. <https://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Decretos/1861091>
- Departamento Administrativo Nacional de Estadística [DANE]. (2021). *Caracterización comunidades negras y afrocolombianas*. <https://mincultura.gov.co/areas/poblaciones/comunidades-negras-afrocolombianas-raizales-y-palenqueras/Documents/Forms/AllItems.aspx>

- Departamento Administrativo Nacional de Estadística [DANE]. (2021). *Comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras*. <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/enfoque-diferencial-e-interseccional/autorreconocimiento-etnico>
- Deslauriers, J. P. (2004). *Investigación cualitativa guía práctica.pdf* [Versión y Traducción al castellano por Miguel Ángel Gómez Mendoza, Profesor Universidad Tecnológica de Pereira, Facultad de Educación]. Editorial Papiro. https://plataformas.ucm.edu.co/campusvirtual/pluginfile.php/364180/mod_resource/content/1/Investigaci%C3%B3n-Cualitativa%20Jean%20Pierre%20Deslauriers%20%281%29.pdf
- Dias, N. C. (2014). A Cachaça é nossa: Cultura e ideologia na construção da identidade nacional. *Anais Brasileiros de Estudos Turísticos: ABET*, 4(1), 35-44. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5599524.pdf>
- Díaz, P., y Emilia, C. (2018). *Huellas de la memoria y saberes afrocolombianos: Aportes a la educación para la paz*. <http://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/35358>
- Estupiñán, J. P. (2021). Arrullando a la Virgen: Negociaciones sonoras durante la celebración de las Balsadas en Guapi (Pacífico colombiano). *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropología*, 6(1), e-175880. <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.175880>
- Figueroa-Ibérico, Á. M. (2020). Vinculación de conocimientos locales a la práctica pedagógica en contextos rurales. *Educación y Educadores*, 23(3), 379–401. <https://doi.org/10.5294/edu.2020.23.3.2>

- Flórez Herrera, J. U. (2016). *El uso de la pedagogía de la memoria en la construcción de subjetividades desde la perspectiva ética-política, un caso en la educación de las élites* [Universidad Pedagógica Nacional]. <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/856>
- Gadamer, H.G. (1993). *Verdad y método I* (5ª. Ed.). Ediciones Sígueme.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Giroux, H., y McLaren, P. (1998). *Sociedad, cultura y educación* (1.ª ed.). Miño y Dávila Editores.
- Gómez, R. C. (2001). *Rutas de la esclavitud en África y América Latina*. Editorial Universidad de Costa Rica.
- González, A. L., y Garcés, P. J. M. (2018). 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.
- Gramsci, A. (1988). *La alternativa pedagógica* (2.ª ed.). Fontamara.
- Gutiérrez, J. F. (Productor). (1983). Yuruparí. La marimba de los espíritus (Nº 2) [Serie de televisión, RTVC, Sistema de Medios Públicos]. <https://www.rtvplay.co/series-documentales/yurupari/marimba-espíritus>
- Hankins, S. E. (2015). *Black Musics, African Lives, and the National Imagination in Modern Israel* [Doctoral dissertation. Graduate School of Arts & Sciences, Harvard University Cambridge, Massachusetts]. <https://dash.harvard.edu/handle/1/17467531>
- Harney, E. (2004). *In Senghor's Shadow: Art, Politics, and the Avat-Garde in Seegal, 1960-1995*. Durham & London: Duke University Press.

- Hernández S., R., Collado, C. F., y Baptista, L. P. (2003). *Metodología de la investigación*. (3ª Ed.). McGraw Hill Interamericana.
- Herrera, J. D., y Ruiz, Á. M. (2018). El saber pedagógico como saber práctico. *Pedagogía y Saberes*, 49, 9-26 <https://doi.org/10.17227/pys.num49-8167>
- Hide, S. (2020, diciembre 15). *48 horas en un pueblo del Pacífico atrapado en un nuevo ciclo de violencia*. Médicos Sin Fronteras Colombia. <https://www.msf.org/co/actualidad/48-horas-pueblo-pacifico-atrapado-nuevo-ciclo-violencia>
- Horta, P., M., Grunberg, E., y Queiroz, M, A. (1999). *Guia Básico Da Educação Patrimonial* (Vol. 199). Iphan. http://portal.iphan.gov.br/uploads/temp/guia_educacao_patrimonial.pdf.pdf
- Instituto Colombiano de Antropología e Historia [ICANH]. (2014, 22 de mayo). *Alambiques prohibidos y destilación proscrita*. https://www.icanh.gov.co/grupos_investigacion/antropologia_social/proyectos_investigacion/alambiques_prohibidos_destilacion_21123/alambiques_prohibidos_destilacion_869
1
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores.
- Junqueira, J. C. (2010). *Rescuing tradition at the Pierre Verger Cultural Space: Teaching and learning Afro-Brazilian culture through music in Brazil* - ProQuest [Faculty of the Graduate School of the University of Colorado]. <https://www.proquest.com/openview/14dc7c5d62612b105a11b4d31bcd7c7/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750>
- Lenherr, J. (1964). On a traditional Karanga song. *African Music: Journal of the International Library of African Music*, 3(3), 15-19. <https://doi.org/10.21504/amj.v3i3>

- Ley 1472 de 2011. (2011, 5 de julio). Congreso de la República de Colombia. <https://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?id=1681561>
- Ley 2158 de 2021. (2021, 8 de noviembre). Congreso de Colombia. <https://dapre.presidencia.gov.co:443/dapre/busqueda?k=ley+2158>
- Martán, H. (2004). *Socavón*. Universidad del Valle.
- Martins, L. M. (2013). La oralitura de la memoria. En Pérez-Wilke, I. (Eds.), *Nuestra América negra: Territorios y voces de la interculturalidad afrodescendiente* (pp. 17- 43). Ediciones de la Universidad Bolivariana de Venezuela.
- Martins, L. M. (2021). *Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. Editora Perspectiva S/A.
- Mèlich, J.C. (2008). Antropología narrativa y educación. *Teoría de la Educación*, 20(16), 101-124. <https://gredos.usal.es/handle/10366/71801>
- Mendizábal, I. R. (2012). La lengua y lo afro: De la literatura oral a la oralitura. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 120, 93-101. <https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/535/535>
- Ministère du Tourisme de Côte d'Ivoire. (2017, febrero 11). *Festival International du Balafon: La Côte D'Ivoire, le Mali et le Burkina Faso en phase*. <https://www.tourisme.gouv.ci/accueil/actualitedetail/festival-international-du-balafon-la-cote-d-ivoire-le-mali-et-le-burkina-faso-en-phase104#>
- Ministerio de Cultura con el apoyo de la Agencia Nacional de Tierras, OIM - USAID y Telepacífico. (2021). *Proyecto 170*. <https://telepacifico.com/proyecto-170/>

- Ministerio de Cultura. (2013). *Caracterización de comunidades negras y afrocolombianas*.
<https://mincultura.gov.co/areas/poblaciones/comunidades-negras-afrocolombianas-raizales-y-palenqueras/Documents/Forms/AllItems.aspx>
- Ministerio de Cultura. (2013). *Caracterización de comunidades negras y afrocolombianas*.
<https://mincultura.gov.co/areas/poblaciones/comunidades-negras-afrocolombianas-raizales-y-palenqueras/Documents/Forms/AllItems.aspx>
- Ministerio de Educación Nacional. (2018). *Serie lineamientos curriculares Cátedra Estudios Afrocolombianos*. https://www.mineducacion.gov.co/1759/articles-339975_recurso_2.pdf
- Mogollán Jaramillo, M. (2021). *Memorias del 7º Congreso Nacional del Maguey y el Pulque. La vida armónica*. En M. Alemán Torres (Ed.), *El maguey y el pulque*, pp. 142-145.
https://www.academia.edu/50204179/Memorias_del_7mo_Congreso_Nacional_del_Maguey_y_el_Pulque?from=cover_page
- Montenegro-Gómez, S. P., y Rosales-Escarria, M. (2015). Fruto de naidi (*Euterpe olerácea*) y su perspectiva en la seguridad alimentaria colombiana. *Entramado*, 11(2), 200-207.
<https://doi.org/10.18041/entramado.2015v11n2.22238>
- Mosquera, L. M. (2017). Un color incómodo. *Papel de Colgadura vademécum gráfico y cultural*, 15, 15-19. <https://www.icesi.edu.co/papeldecolgadura/numeros-antiores/vol-15/gramatica-racial-pate-ri-gramatika-racial/un-color-incomodo.php>
- Motta González, N. (1997). *Hablas de selva y agua: La oralidad afropacífica desde una perspectiva de género*. Universidad del Valle, Centro de Género, Mujer y Sociedad, Instituto de Estudios del Pacífico.
- Obeso C. (2009). *Cantos populares de mi tierra* (2ª. ed.). Fundación Gilberto Álzate Avendaño.

- Ochoa Escobar, J. S., Convers Guevara, L. E., Hernández Salgar, O. A., y Artes, P. (2014). *Arrullos y currulaos: Material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico Sur Colombiano*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana. <http://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/41255>
- Oliveira, G. (2019). *Carnavalização do sao joao uma analise do modelo de negocio na festa em senhor do bomfin*. <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/29197>
- Organización Internacional para las Migraciones [OIM]. (2019). *Estudio de caracterización de la cultura del pacífico como bien económico y cultural. Caso: XXII Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez 2018*. <https://repository.iom.int/handle/20.500.11788/2216>
- Ortiz Ramírez, A. M. (2019, mayo 21). Cultura afro, un patrimonio de la historia. En *Canal Trece*. <https://canaltrece.com.co/noticias/cultura-afro-colombiana-patrimonio/>
- Ortiz, J. (2011). La Cátedra de Estudios Afrocolombianos como proceso diaspórico en la escuela. *Pedagogía y Saberes*, 34, 9.21. <https://doi.org/10.17227/01212494.34pys9.21>
- Oslender, U. (2003). Discursos ocultos de resistencia: Tradición oral y cultura política en comunidades negras de la costa pacífica colombiana. *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 203-236. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1241>
- Osorio, P. (2013, febrero 12). *Los Torres Pango HD*. <https://www.youtube.com/watch?v=t4lq9S5drK8>
- Palenque Records, y Silva, L. (2020, febrero 12). *El Floron ¡Dinastía Torres-Los Duendes de la Marimba-Afrocolombia!* [Video YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=VxQDSIc6vMo>

- Paneso, O. (2004) La arrechera [Grabado por Grupo Saboreo, En *Hombre na má*, producción discográfica, Cali, Valle de Cauca. Colombia, Estudios Takeshima, 2014].
- Patiño Ossa, G. (2012). *Fogón de negros. Cocina y cultura en una región latinoamericana* (2ª ed.). Ministerio de Cultura.
<https://www.mincultura.gov.co/search/Paginas/Results.aspx?u=https%3A%2F%2Fwww%2Emincultura%2Egov%2Eco&k=ISBN%20978%2D958%2D753%2D076%2D6>
- Pazos, C. M. (2014). Música(s) e identidad(es): Tradición y modernidad en el Festival de músicas del Pacífico “Petronio Álvarez”. *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, 24, 16.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7513701>
- Pizano Mallarino, O., Zuleta J., Jaramillo G., y Rey G. (2004). *La fiesta, la otra cara del patrimonio. Valoración de su impacto económico, cultural y social*. Convenio Andrés Bello.
- Planella, J. (2005). Pedagogía y hermenéutica. Más allá de los datos en la educación. *Revista Iberoamericana de Educación*, 36(12), 1-12. <https://doi.org/10.35362/rie36122739>
- Real Academia Española (RAE). (2022). *Diccionario de la lengua española* (23ª Ed.).
<https://dle.rae.es>.
- Regis, H. A. (2013). Producing Africa at the New Orleans Jazz & Heritage Festival. *African Arts*, 46(2), 70-85. https://doi.org/10.1162/AFAR_a_00067
- Restrepo, A. T., Londoño, M. E., y Builes, J. Z. (2006). *Entre sones y abozaos: Aproximación etnomusicológica a la obra de tres músicos de la tradición popular chocoana*. Universidad de Antioquia.

- Restrepo, E., y Pérez, J. N. (2005). San Basilio de Palenque: Caracterizaciones y riesgos del patrimonio intangible. *Jangwa Pana. Revista del Programa de Antropología de la Universidad del Magdalena*, 4, 58-69. <https://www.aacademica.org/eduardo.restrepo/100>
- Rubim, L., Vieira, M. P., y Souza, D. (2014). *ENECULT 10 anos*, EDUFBA. <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/15965>
- Ruiz, L. F. (2001). El Estado y el concierto de los hijos de los esclavos. *Reflexión Política*, 3(5). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=11000509>
- Runge, P., A., y Muñoz, G., D. (2012). Pedagogía y praxis (práctica) educativa o educación. De nuevo: una diferencia necesaria. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos (Colombia)*, 8(2), 75-96. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=134129257005>
- Semana, Radio ARCADIA, y Cali Creativa. (2018, agosto 22). El viche en riesgo. *Semana.com*. <https://www.semana.com/agenda/articulo/el-viche-en-riesgo-la-tutela-que-puso-en-peligro-el-patrimonio-ancestral-del-pacifico/70621/>
- Sendra F. E., y Ndour, S. (2018). 50th Anniversary of the Festival Mondial des Arts Nègres: A Comparative Study of the Engagement of the Population in the 1966 and 2010 Festivals. *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, 20(7), 965-986. <https://eprints.soas.ac.uk/32537/>
- Senghor, L. S. (1995) 'On Negrohood: Psychology of the African Negro'. Translated by H. Kaal. In Mosley, Albert G. (ed.) *African Philosophy. Selected Readings*, pp. 116-127. Prentice Hall.
- Senghor, L. S., y Kaal, H. (1962). On Negrohood: Psychology of the African Negro. *Diogenes*, 10(37), 1-15. <https://doi.org/10.1177/039219216201003701>

- Teixeira, S. (2006). Cultural Heritage Education: Cultural lectures for citizenship. *Estudios pedagógicos (Valdivia)*, 32(2), 133-145. <https://doi.org/10.4067/S0718-07052006000200008>
- Underwood, J. (2014). *Expectations of the President as Patron and «Protector of the Arts»: Culture as Identity in Postcolonial Senegal - ProQuest*. <https://www.proquest.com/openview/ba004588b80752fefb46f56feb698621/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750>
- UNESCO - Direction Nationale de l'Action Culturelle (DNAC). (2020, julio 3). *Festival International Triangle du Balafon (FITB)*. Diversidad de las expresiones culturales. <https://es.unesco.org/creativity/policy-monitoring-platform/festival-international-triangle>
- UNESCO. (2006). *Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad: Proclamaciones 2001, 2003 y 2005*. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000147344_spa
- UNESCO. (2015). Decisión del Comité intergubernamental: 10.COM 10.b.13. *Música de marimba y cantos y bailes tradicionales de la región colombiana del Pacífico Sur y de la provincia ecuatoriana de Esmeraldas*. <https://ich.unesco.org/es/listas>
- UNESCO. (2017). *Textos fundamentales de la Convención de 2005 sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000260710_spa.page=15
- Valle, M. (2022). Aping Blackness: Reading and Evaluating Racialized Images in Cartagena, Colombia. *Sociology of Race and Ethnicity*, 8(1), 176-196. <https://doi.org/10.1177/23326492211057827>

- Vélez Villafañe, G., Merchán Díaz, J., Castro Sánchez, C. P., y Ortega Valencia, P. (2015). *Pedagogía de la memoria para un país amnésico*. Grupo Interno de Trabajo Editorial. <https://doi.org/10.17227/tm.2015.8410>
- Villarroel, A. B., Sepúlveda, V. T., y Celis, F. G. (2021). Propuestas para un modelo de educación patrimonial en la formación inicial docente de pedagogía en historia, geografía y ciencias sociales. *Revista Brasileira de Educação*, 26. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782021260029>
- Villarroel, A. B., Sepúlveda, V. T., y Celis, F. G. (2021). Propuestas para un modelo de educación patrimonial en la formación inicial docente de pedagogía en historia, geografía y ciencias sociales. *Revista Brasileira de Educação*, 26. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782021260029>
- Walsh, C. (2009). Interculturalidad colonialidad y educación. *Revista Educación y Pedagogía*, 19(48), 25–35. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaeyp/article/view/6652>
- Walsh, C. (2010). Interculturalidad crítica y educación intercultural. *Construyendo interculturalidad crítica*, 75(96), 167-181. https://www.uchile.cl/documentos/interculturalidad-critica-y-educacion-intercultural_150569_4_1923.pdf.
- Walsh, C. (Ed.). (2013). *Pedagogías Decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir re-existir y re-vivir (Tomo 1)*. Abya-Yala. <http://agoradeeducacion.com/doc/wp-content/uploads/2017/09/Walsh-2013-Pedagog%C3%ADas-Decoloniales.-Pr%C3%A1cticas.pdf>

Zambrano L., A. (2010). El Pensamiento pedagógico de Philippe Meirieu: Tres conceptos claves de su momento filosófico. *Pedagogía y Saberes*, 33, 37-50.

<https://doi.org/10.17227/01212494.33pys37.50>

Zuluaga Carees, O. (1999). *Pedagogía e historia: La historicidad de la pedagogía, la enseñanza, un objeto de saber*. Siglo del Hombre Editores, Anthropos, Editorial Universidad de Antioquia.

Zuluaga, Y. (2019). Las prácticas pedagógicas en el campo de la educación: su confluencia en investigaciones de posgrado de la UCM (the pedagogical practices in the field of education: its confluence in the UCM postgraduate programs research). *Revista de Investigaciones UCM*, 19(33), 50-64. <https://doi.org/10.22383/ri.v19i33.124>

Anexos. Transcripción entrevistas

En el siguiente apartado se da cuenta de la transcripción literal de las entrevistas hechas a los maestros Aura Hurtado, Pascual Caicedo y la sabedora Carmen Arcecia Ocoró. En ella se aprecian acentos, repeticiones de palabras y algunas onomatopeyas, características de los vocablos afro de la zona sur del pacífico, además de datos que puedan alimentar otras investigaciones que continúen aportando al reconocimiento de los saberes tradicionales de las comunidades afrocolombianas.

Entrevista a los Maestros Aura Hurtado y Pascual Caicedo

Presentador: Conversar con ustedes un poquito acerca de su historia. ¿De dónde son ustedes? ¿De dónde viene ese amor por la música del Pacífico, por la cultura? Y por todo esto que nos conviene hoy aquí comentar. Entonces quiero abrir el micrófono con ustedes para preguntarles. Bueno, cuéntenos un poquito de ustedes.

Maestra: yo soy Aura Hurtado, nacida en Andagoya Chocó en esa franja del que son mil trescientos kilómetros donde fluyen más de doscientos cuarenta ríos. Como decía el profesor Pedro, todo lo hacemos a través de los caminos del agua, somos como una cultura anfibia, siempre está relacionado todo nuestro quehacer con el agua. Eh mis padres era uno era del Chocó, otro era de del acá del Cauca y nací en un punto muy especial que es Andagoya, donde confluía, porque ahí hay una empresa minera y entonces era como en centro donde se generaba más trabajo, más empleo y confluía casi todas las culturas del pacífico allí.

Presentador: Bien ¿Y usted Pascual? ¿Usted de dónde viene?

Maestro: Bueno mi nombre es Pascual Caicedo, soy de Guapi Cauca ehh Guapi Cauca es como todos municipios del pacífico, uno nace a la orilla del río, mis padres son de Guapi y ¿Cuándo empieza la música para Pascual? No, pues uno en Guapi ehh los arrullos suenan en las calles, uno aprende primero es escuchando, entonces uno escucha y va aprendiendo. así de fácil.

Presentador: Bien, bueno, les recordamos a todos que este evento se llama a propósito de lo que nos decía la maestra ahorita Bogando por ríos de conocimiento, aquí vamos a estar todo el tiempo hablando de eh los ríos, de cómo a partir de los ríos nosotros también vamos construyendo una cultura y eso para nosotros es bien importante hoy

Presentador: y es que precisamente los ríos son tan importantes y hacemos ese ese recorrido por esos caminos porque, eh, desde la marimba misma, uno de los instrumentos eh insignes de la costa pacífica hace remembranza al sonido del agua, de la selva, cununos, marimba, guazá y hay que aclarar que en esta ocasión vamos a hacer un énfasis precisamente ese conjunto marimba, de lo que viene el bombo macho, bombo hembra, cununo, también macho y hembra y lo que es la marimba pero además ¿Cómo suena? Y cómo suenan para tres ritmos eh particulares ¿Cierto? Entonces, quiero que también nos cuenten un poquito eh maestros acerca de ese recorrido ¿Cuál fue el primer contacto que ustedes tuvieron con la música del Pacífico, recuerden en este momento traten de traer a la memoria del recuerdo, ese primer momento que usted escuchó, la música de su región ¿Cómo fue? Y ¿Qué le provocó?

Maestro: Bueno, esa es la palabra, eh desde que tengo uso de razón yo escucho la música del Pacífico, desde que tengo uso de razón. eh en mi familia, eh mis pues tengo tíos, porque mi familia no es de Guapi es de Calle Honda y ellos allá del río Guapi hacia arriba ellos tocaban hacían música, pero también tengo el referente de mi hermano Samuel que pues él se vino cuando esta pequeño en Guapi y cuando llegaba a Guapi prendía la fiesta y además en Guapi, eh

uno empieza en el tiempo que yo viví en Guapi, eh la música se da en la calle, en los colegios, entonces el que no aprende a tocar y a bailar es porque no quiere porque en en Guapi la música está y la danza está en todas partes. Desde que tengo uso de razón escucho la música y bailo, uno baila libre como el viento en Guapi y a la orilla del río.

Presentador: ¿y en el caso suyo maestra?

Maestra 1: Pues yo creo que la escuché antes de nacer, por los cantos y las tonadas que las mujeres hacen estando embarazadas y desde allí uno empieza a bailar porque uno desde que nace ya le hacen los pinitos y a moverlo así para bailar (haciendo alusión al movimiento cadencioso en rededor de la música de arrullos) entonces canta y el ritmo entonces yo creo que que eh eso va como uno inconscientemente no se da cuenta a qué hora tuve ese contacto pero para mí creo que de antes de nacer y en el vientre de mi mamá cuando y al salir, la música, todo momento es música por donde uno se metes música es canto, eh, son tonadas y los los los juegos son los que le inician a uno en esta parte de de la tradición oral, danzaría de nuestro de nuestras gente de mi territorio, eh tuve la dicha de tener un papá que era de acá del del Cauca la música es marimba, mi mamá del Chocó, la música de chirimía, entonces en mi casa se escuchaba todo eso, porque mis hermanos los mayores, porque yo nosotros era una familia extensa, mi papá tenía hijos, mi mamá hijos se unieron ellos y nacimos nosotros, así es que los junos que venían de acá traían todo su su acervo cultural del Cauca y los que están en el Chocó traía su acervo y nosotros éramos los los nuestros o sea los que se unió y ellos también eran me gustaba mucho la música, mis hermanas cantaban, mis hermanos tocaban algún instrumento y mi papá también cantaba y era marimbero. Pero me di cuenta pues ya muy tarde. Cuando nos vinimos a Buenaventura, llegué a Buenaventura y alrededor de mi casa habían como siete orquestas. Y si uno bajaba encontraba al grupos musicales autóctonos a orilla del río con casas de marimba entonces era como una amalgama que llegaba allí y mi casa

quedaba cerca a la iglesia entonces todo pasaba por allí los matrimonios, los entierros, los arrullos entonces todo eso me me fue como enriqueciendo pero ese fue el contacto que tuve muy rico y lo sigo teniendo porque voy a esos territorios y me encuentro en esos espacios

Presentador: maestra, usted me hace pensar en una pregunta que no quiero pasar por hacerle, ¿una canción o una tonada que a usted le recuerde su niñez? Usted También Pascual, vaya pensando.

Maestra: Bueno una canción de juego eh, por lo menos

mi compadre,

carpintero,

carpinteaba de rodillas

cuando ya estaba cansado

se sentaba en una silla

Ay el cuerpo le daba como una anguila

y le daba como una anguila...

Pero son las canciones de de las rondas porque como uno en las tardes saliera a jugar. Entonces aprendía todo eso, no era como encerrado, no. Era el espacio libre de estar uno reunido con todos los muchachos y con gente con los adultos y todo y jugábamos entre todos allí y empezamos con esas canciones que nos marcan a uno

Presentador: Pascual cuáles son esa canción que siempre estuvo en tu niñez

Maestro: en mi niñez; pues uno, el pacífico tiene una sola línea, que que la infancia es puros juegos y rondas, que la ollita, que el carpintero y también, solo juegos del pacífico, entonces de las canciones que me marcan una que una vez interpretamos en el Petronio.

El venao

Me dio sus patas

para hacer una correndía

el tigre salió corriendo

a ver si me alcanzaría

Entonces uno compone, pero esa no es una canción de Pascual, sino que del maestro Héctor, pero, es una canción que me marcó porque el primer Petronio que vine a tocar aquí a Cali, entonces esa canción la ensayamos la preparamos y ... salió, muy buena.

Presentador: pero es que ustedes mencionan algo y el juego lúdica como la transmisión de conocimiento y es que hay algo también para conversar que es precisamente lo que ocurre con el y con las formas de aprender en el Pacífico, si bien ahora a través de del festival como Petronio Álvarez, el festival de la marimba que que se realiza o se realizaba hasta hace un hasta hace también en Buenaventura y las distintas que se desconocen lamentablemente para el común de la gente y que ocurren en el Pacífico como como resistencia como mantener todo el el acervo cultural como lo decía maestra, pasa el conocimiento es a través de la oralidad ¿Sí? No pasa a través de del y la academia propiamente, ahora ya tenemos el caso de la marimba por ejemplo que se llama atemperada y ahorita nos cuentas un poquitico acerca de eso Pascual pero ese conocimiento pasa es de generación en generación a través de, de la palabra eso es eso es así

Maestra: Pues hay una cosa que está como rompiendo esa transición, ese paso, uno dos pero lo uno lo logra ver más que todo los los territorios que no son como tan tan saturado de de lo que estamos viendo ahora y no solamente se da la parte oral sino la práctica, no menos con las personas que recogen las conchas, la piangua (moluscos) eso empieza desde pequeñito ¿Ya? Entonces la la señora lleva a su hija, la hija va viendo como es el proceso y fueramente le va explicando, tienes que meterte por aquí, hacer esto, hacer lo otro y se va haciendo a través de esa parte oral y la práctica; eh muchas cosas rituales también es a través de esa oralidad, lo meno conocer las plantas, aunque estemos en este territorio que no es el nuestro, que no es el original, eso se se va haciendo, lo meno del sembrado, como sembrar eh ciertos, ciertas plantas, hay que sembrarlas en semana santa todo eso se va transmitiendo allí y uno va como entrando en ese en ese proceso

Presentador: es decir que ese conocimiento va allí es, es una pedagogía [...] y es que como la pedagogía es ir acompañando acompañando el proceso, ir de la mano, hay un proceso pedagógico allí.

Presentador: Pero sobre todo un proceso cultural, ¿No? De la herencia de mi familia, de lo que hacía mi madre y mis padres y que los hijos luego van y replican también. ¿Y qué es lo que mantiene viva la esencia de los pueblos ¿No? La posibilidad de seguir contando las formas como hacemos las cosas y yo creo esta es una ventaja que tenemos ahorita poder tener aquí a maestros que nos puedan contar desde su propia experiencia cómo ha sido eh contar con el folclor del pacífico. yo quiero ¿Y vas a decir algo?

Maestro: En el Pacífico por ejemplo los eh marimberos ellos el niño en primero escucha mucho al abuelo o al abuelo al papá y lo escucha tocar, él la marimba no se la toca primero escucha cuando es ya la he escuchado y la melodía la tiene en la cabeza. Cuando el papá se va al monte o

o se va, él coge la marimba y toca. Él primero no la toca eh al frente del papá del abuelo. Primero cuando [...] cuando el abuelo él él lo escucha y ve que la melodía que él hizo el niño ya la tiene le empieza a enseñar por qué, Porque la la música es de gustar, de llegar ¿Sí? Y la familia, no todos no, no todos los hijos tocan marimbo aprenden, ¿Sí? Es, es, es casi la mayoría que, que les gusta, y uno más que otros, son los que más empiezan a, a, a sentir esa, afinidad, ese gusto.

Presentador: es un proceso de sentir desde el alma, desde el ser y ocurre con mucho del que es la vida en el pacífico, porque es desde la vivencia misma como lo decías es desde lo que a nosotros, lo que ahora conocemos por distintos métodos científicos de investigación, más sofisticados si se les quiere decir, desde la estética, pero desde el pacífico es el sentir, es el vivir, es el alma que se le pone allí de acuerdo a lo que nos comentan.

Presentación y a qué se dedican los maestros

Presentadora: a qué se dedican hoy la maestra y el maestro Pascual.

Maestra: bueno yo soy pensionada y me quedó el tiempo necesario para vincularme, me vincular al instituto (Instituto Popular de Cultura de Cali) trabajé allí y ahora tengo un grupo que se llama el colectivo contragiro y estoy en la parte de enseñar, de hacer trabajos de de investigación, estamos en ese campo para llevar a escena a otras cosas que no sean solamente coreográficas sino del diario vivir que acontece en estas regiones y estoy trabajando con ese grupo, se llama Colectivo Contragiro, contragiro tiene que ver mucho con el contragiro que uno da en el curulao la vida va y viene.

Presentadora: y Pascual, usted a qué se dedica hoy?

Maestro: hoy me dedico ehh hago parte de un grupo que se llama Pura Sangre que también hace parte Alfonso es un grupo de música, eh en su mayoría somos del Pacífico y hacemos eventos, en estos días vamos a estar aquí la fecha porque le digo a Pedro estar tocando entonces

Presentador: pero hay que hacer también una aclaración de la vida de ellos y es Pascual dijo mi hermano Samuel ¿Quién era Samuel y la maestra también conoció a su pareja que era la maestra Oliva y les pedimos que por favor como un pequeño, muy pequeño homenaje nos cuenten acerca de la vida de Samuel y de la maestra Oliva.

Maestra: Bueno yo al maestro a la maestra Olivia y el maestro Samuel los conocí en Buenaventura en un festival del pacífico, eh cuando ellos estaban con algún grupo muy bueno que llegó allí a a Buenaventura al festival y trajeron unos propuestas coreográficas muy buena después, me trasladé aquí a Cali a estudiar y nos los encontramos aquí y al instituto (instituto Popular de Cultura de Cali IPC) ellos fueron maestro yo giré con ellos mis grandes maestros en cuanto a la parte de la la música del Pacífico Sur y compartimos tarimas, viajamos eh tuvimos espacios muy de muy de mucho conocimiento en cuanto a la parte de nuestras tradiciones y yo decía que ellos me colocaban pie a tierra cuando estaba haciendo los trabajos de montaje de música del Pacífico. Yo los veía que yo volvía y decía ¿y yo por qué estoy haciendo esto? entonces era mi polo a tierra que tenía yo con todo ese desconocimiento que tenía una cosa espontánea, muy como muy natural y muy creíble lo que ellos estaban hablando porque ellos partían de su vivencia y de sus investigaciones. Yo creo que es el gran referente y le reconozco que fue eh fueron ellos que pusieron a bailar el currulao como era el bajo el bajo cobijo como era aquí en Cali en el valle

Presentador: si porque había una historia precisamente bajo eso ¿no? y es que la gente creía que el currulao se bailaba de una forma porque habían unos maestros también, que decían que se bailaba así, pero no estaban en territorio (asienta la maestra con la cabeza ante esta afirmación del

presentador) y es lo que hablábamos ahorita, el territorio, el vivir es el que nos permite nutrir y conocer de verdad lo que ocurre con los procesos ancestrales.

Maestro, cuéntenos acerca de tu hermano.

Maestro: bueno, eh Samuelito primero él no sabía que pues que su hermano bailaba danza ¿No? porque no iba pa Guapi a visitar la familia pero pues uno iba detrás de él pues por la por la monedita -¡hermanito, tá!- Y le daba su billetico a uno, ton yo bailaba danza con la maestra Fortunata y de repente hubo un un evento el baile por pareja y iba a concursar pero no alcancé por el avión y llegué como invitado especial cuando me vieron bailando danzas Samuel y Oliva casi se acaba, -¡Ah, mi hermano baila;- y una alegría usted ni sabe, ¡No!. Y también no sabía que yo era músico. Me me vieron en un Petronio. Casi me enloquece, luego eh ellos me dicen no Pascual pues estamos en Cartagena y me y me invita desde ahí pa allá mijo se quede aquí en Cali conmigo y yo iba pa Medellín a estudiar y me quedé aquí desde desde que me quedé aquí empecé a bailar con ellos con la con el grupo que ellos tenían y a y a y a tocar con ellos. Samuelito y Olivita no, uno si gozaba con ellos. No, por ejemplo en en aquí en Cali de de un espacio eh donde nosotros con Samuelito en tardes era el contaba toda la historia del pacífico que se había, entonces nosotros nos sentamos en la casa a contar historias, algo de eh pues como familia hablo lo lo lo familiar, Samuelito tenía un apego muy especial por su papá que era ¡uy! daba la vida por él. Y y no y en lo en lo familiar Samuelito excelente persona. Y en los otros me gusta mucho porque él decía yo no peleo largo. Las peleas mías son corticas. Cortiquita. Peleaba su su su dos tres horas después. Hermanito. (carcajada) esas peleas corticas de Samuelito él no él no y Olivita me decía ay no Samuelito no pelea largo pelea cortiquito.

Maestra: otra otra cosa importante es que Samuel y Oliva se se empezaron a hacer las fiestas patronales, ellos fueron los primeros que hicieron esos eventos aquí Cali y se extendió a las

demás regiones, pero la fiesta de la Purísima fueron ellos los que trajeron ese esa tradición aquí a Cali.

Presentador: que bien. Y ahora maestro usted nos contaba algo y era de eh que ellos enseñaron de verdad a bailar el currulao, que bien tener al hermano de Samuel y acá la maestra Aura para que entremos en materia acerca de este taller. Vamos a presentar entonces tres ritmos que son característicos y que son supremamente importantes para el Pacífico ¿Cuáles son esos ritmos, maestros?

Maestro: bunde, juga y currulao [...] y sus variantes

Maestra: Bueno en el Bunde tenemos dos variantes, el Bunde es es festividad como hacen en el en el Chocó dicen vamos pal Bunde y vamos a Bunde. Ahí, podemos bundear como se una ceremonia fúnebre a los niños muertos, menores de siete años y en esa parte también los bailamos y bailamos lo chigualiamos lo bailamos, esa es la parte funeraria y la parte que se bundea para los santos, la adoración a los santos. Entonces vamos a hacer la parte de adoración a los santos, de chigualo no porque hay que chigualiarlo como decía, meterlo a su batea y chigualiarlo, aunque uno... mire las connotaciones, la batea sirve como cuna y también para tener, si el niño muere, ponerlo allí;

Presentador: ¿es el símbolo entonces también de vida de vida y también de muerte? (la maestra asienta con la cabeza)

Maestra: Sí, entonces vamos a trabajar la parte de adoración a los santos. Casi siempre eso está referido a los santos, nosotros como somos tan santeros entonces vamos a hacer un Bunde, el paso básico del Bunde. El pañuelo, que casi siempre el pañuelo es básico lenguaje en esta parte, ¿entonces que Bunde vamos a hacer? (mirando al maestro)

Maestro: eh eh toco un poquito la marimba y paso a bailar con usted maestra. (carcajadas)

Maestra: entonces yo voy haciendo el paso básico.

Suena la música de marimba, bombo y cununos, mientras la maestra baila y explica los pasos. [...] el maestro invita al presentador a que acompañe a la maestra en el baile, pero el presentador no asiente

Presentadora 1: maestra, ahí veíamos el paso básico, usted nos decía que lo importante de mover el pañuelo

Maestra: si, el pañuelo es el que da las, como la variante para el paso, puede ser encontrado, cruzado, adelante atrás pero nunca, ese lo levantamos, pero casi siempre cuando son arrullos de chigualos, no tanto de tirarlo, porque si yo llevo al chigualo no lo puedo tirar así (haciendo el gesto con el pañuelo de tirarlo hacia arriba - carcajada) se sale de la batea.

Presentadora: bueno vamos a hablar un poquito de la Juga, eh, este es un ritmo musical, bueno ustedes que saben más de este cuento nos pueden contar más

Maestra: bueno la Juga tiene también tienes juga de jugar, de huir tiene esas connotaciones, entonces tenemos las jugas de arrullo que también son para los santos y nosotros tenemos como les dije muchos santos, los menos San Antonio que es el patrono la virgen del Carmen que se venera en toda la franja del pacífico hasta Chile ¿Ya? Tenemos eh San Antonio, la Virgen del Carmen que son las principal estas dos celebraciones son importantes en el Pacífico más que todo la virgen del Carmen porque ese eh esa tradición está allí, si usted va a lo menos o víspera de dieciséis a Buenaventura, en todas que todas las partes donde haya eh puerto como el canoa eh de barcos grandes, todo mundo está haciéndole el arrullo, entonces ese día casi es de arrullo a la Virgen del Carmen; hay un sector muy importante Buenaventura que se llama la playita

pescadores, la virgen viene, viene una virgen de la Bocana, otra de la iglesia de el barrio del Pueblo Nuevo y allí se encuentra la balsada pero el arrullo es seguido, seguido, puede que el agua les llegue aquí (indica con sus manos hasta más arriba de la rodilla) pero están haciendo arrullos un un año que tuvieron que quitar la energía porque la gente no para arrullar y es más que todo lo importante es que es la de arrullo, entonces en esa juga podemos trabajar los santos y como también hacer este juga para la vida cotidiana. Como denle duro el bombo, denle duro (canción de arrullo), denle duro. O señora Juana María la que en el copete (canción de arrullo), ese es otra juga normal. (el maestro acompaña esa frase con la marimba). (y le pregunta la maestra mirando al marimbero) Pero si hacen una juga de arrullo, ¿Cuál sería? (suena la marimba y cantan)

Viene la balsada

No llevamos remo

Con esta baseante

Dónde arribaremos

Bis.

Esa es una juga de arrullo, ¿ya? Y ahí es más que todo redonda ¿ya? Y ahí es el juego del pañuelo de espaldeos y todo, en cambio en las otras, la guayabita, es una juga, si estoy hablando de las jugas de relevo que hacen en Buenaventura que hacen en cuadro y van cambiando de parejo, pero las de arrullo, démosle una de arrullo (mirando al maestro y pidiendo la canción. Ella se pone de pie para bailar) [...] el paso, va hacia adelante y va más alegre. (la maestra mientras danza) [...] el pañuelo va más libre [...] y juego con el parejo, voy de espalda o puedo llevar la falda [...] esa es la de arrullo. Bueno esa es la de arrullo y la gente entra sale, entra sale baila y hay como 4 pasos básicos

Presentador: esa es la que usted nos cuenta que se hace toda la noche hasta que amanezca

Maestra: si, hasta que manezca son esas jugas de arrullo

Prestador: yo les quiero hacer una consulta, ¿es lo mismo el Bunde y la Juga en Guapi, en Buenaventura o arriba en el Chocó?

Maestra: puej en el Chocó tiene otra connotación, porque es una juga z aza za (haciendo alusión a lo que se ve en las fiestas de San Pacho, donde la gente salta al ritmo se la música, el pañuelo se revolea en el aire y hacia abajo a diferencia de lo que se ve en el pacífico sur) pero el bunde la juga es el mismo, tiene la misma función.

Maestro: pero en la costa Caucana la juga es igual

Maestra: nosotros tenemos jugas acá en el interior, lo menos lo mismo que se baila en Buenaventura es lo mismo que bailamos en Guapi y lo mismo que el Bunde [...] (en la juga el hombre hace el mismo paso que la mujer pero puede ir más alegre)

Maestro: la variante que hay es que la mujer mueve la falda y el hombre mueve, la mujer hace un faldeo y el hombre, puej con el brazo, esa es la juga en el hombre, mueve el brazo (el maestro les dice a los músicos que cachimbeen, expresión que indica hacer sonar los instrumentos, mientras ellos bailan y explican las vueltas y revueltas) ahí estamos jugando y cantando

Dame dame dame

¿qué te voy a da?

Una guayabita

De tu guayabal

(juga de arrullo)

Presentador: ahora nos queda uno más, que es el currulao, usted ahorita decía maestra que había aprendido del currulao, de cómo en realidad se baila el currulao, yo quiero que ahorita nos cuente, así como nos ha contado del Bunde y de la Juga, cuéntenos un poquito del Currulao

Maestra: bueno uno tiene como una percepción a veces como cuando no llegaba acá y si estaban bailando currulao, pero no es el que yo veo allí en la región y con la maestra Oliva que fue una de mis profesoras, entendí que una cosa es bailar bambuco viejo y otra cosa es bailar currulao, aunque el ritmo es el mismo, es bambuco pero las variantes van cambiando de acuerdo a la región, sí, más que [inaudible], en el Cauca, Guapi es predomina más el bambuco viejo, el bambuco, bueno le pusieron viejo ahora último para distinguirlo de acá andino porque esa era una cosa que también nos estaban desconociendo, el bambuco es de origen afro, negro, pero [...] dicen que es la cumbia, no el ritmo de Colombia es el bambuco porque se baila casi la mayoría de los departamentos ¿Ya? Pero cuando empezaron a llegar los eruditos, los que conocían de folclore, los académico, quisieron como quitarle eso al a nuestra región, entonces que hicieron los maestros, las personas Sabedora? No, es que nosotros hacemos el bambuco y es el bambuco viejo, anterior a este. [...] la matriz es el bambuco de nosotros (haciendo referencia a los afros, a los negros en la expresión es de nosotros) ¿Ya? El ritmo es bambuco, lo que cambia es la organología y muchas cosas y hasta la coreografía, pero eso a medida que el bambuco fue subiendo fue subiendo fue cogiendo otros matices, pero la cuna es acá, acá en el Cauca; entonces eso me lo enseñó la maestra Olivita a decir bueno y Samuelito, esa distinción entre Currulao y bambuco, porque yo estaba era con el currulao porque yo soy más de acá del Valle y bambuco viejo, pero el ritmo como les digo es es bambuco. Ya el bambuco como se baila en Guapi es más cadencioso como los más suave es menos es como más de goces, de mucho sentimiento, el currulao es una coreografía que creó

Presentador: Es es muy curioso porque se podría, si uno ve el recorrido del agua, se puede entender que es precisamente los ríos el río Cauca que también emigra la música y de ahí que también emigra el bambuco viejo y que se interpreten en otras partes con otros instrumentos como la guitarra, el tiple y demás, pero entonces ahí es donde estaría la respuesta de cómo migra hacia otras regiones, además de lo otro que decía maestra, con el habla y la oralidad, como lo mencionaba hace un momento y tiene que ver con esas formas de hablar que tiene el pacífico en cada espaciocito y es que es muy curioso porque uno va en el río y aquí (haciendo referencia en distancia la dibujar con las manos para darse a entender) hablan de una forma pero uno llega eh, un kilómetro más y hablan de otra, y hablan de, vea a mi, a mi me encanta, porque (remeda en buena forma el acento de la costa pacífica) hay zonas donde hablan cantao, lento vea, ujté no se dao de cuenta y hay otras donde hablan rapidísimo (interrumpe el maestro para detallar en el tema)

Maestro: rápido que usted no entiende, así usted hable español no entiende, por ejemplo cuando yo llegué acá a Cali, a mi habían personas pue que no entendían porque yo hablaba muy rápido o empecé a hablar mi forma guapireña que uno habla eh, uno habla uno, unojs términos que las personas... y esjto qué, qué dice, traduzcame [...] el presentador retoma.

Presentador: pero es que el maestro Baudilio, uno delos escritores del Pacífico uno de los escritores del Pacífico, Baudilio Revelo que nos va a estar acompañando también en un conversatorio nos hala precisamente de las distintas formas e idiomas que hay en el Pacífico, que se habla bantú, se habla quechua, se habla eh eh árabe, o sea, hay unas distintas formas de hablar que son allí, que están en el Pacífico (toma la palabra la maestra)

Maestra: pero es por ese proceso bueno no están hablando de la parte del Chocó, pero si usted va al Chocó, la gente es más cantada, más es más se dejo cantado. Ya, y, y, y, y es también ese proceso de tanta gente que llegó, llegó por el Atrato (el río Atrato), llegó por el canal de Panamá

y tenemos mucha mucha otros países que nos aportaron los árabes, los turcos, los franceses Eh Timbiquí eh eh allá se arrimaron los franceses y quedó muchas cosas franceses y muchos apellidos de origen francés. Y muchas palabras tenemos nosotros de de de esa área. Y si vamos lo menos volvemos al Chocó muchas palabras en inglés y uno dice uyy lo menos de la palabra WhatsApp la gente decía especial decían como what happen o algo así what happen pero no era what happed pero al al acento de nosotros pero dónde sacaron eso y decíamos nosotros decíamos ese esa es la ese lenguaje muellero (diciendo esta última palabra a manera de susurro y haciendo alusión al muelle del río, seguidamente carcajadas)

Presentadora: bueno entonces les parece si hablamos un poquito o los vemos eh a ustedes bailar algo de bambuco viejo

Maestra: bueno vamos a hacer bambuco viejo, él es el rey del bambuco viejo y yo le hago un poquitico de currulao

Presentador: bueno pero yo quiero hacer una una una solicitud [...] saber cómo suena antes de pasar acá, diferenciar entonces cuál es ese curulao corona también que le llaman ¿Y cuál es ese bambuco viejo? ¿Es lo mismo?

Maestra: Es la coreografía es la coreografía que dice que usted está bailando bambuco viejo, estaba bailando currulao y ese currulao corona es la coreografía ese baile es exclusivamente para el matrimonio, bailan los padrinos, los novios y los padres pero sí uno lo ve la estructura es un currulao normal, básico que hay que hay un poquitico de relevo, que el cambio de de cambio no de cambio de puesto, porque el relevo es cuando el músico pasa a bailar y el bailarín pasa a tocar que ese casi no lo bailan, porque tiene que ser el grupo de el grupo que haga un por un lado de de de relevo relevar de puesto tiene que saber tocar y bailar ese eso ese es el como el cui [se desconoce el término cui]

Presentador: bueno, entonces maestro cómo suena ese bambuco viejo o como suena ese currulao... antes de pasar a la pista

Maestro: bueno eh para un un bambuco viejo un currulao siempre en la marimba pues hace mucho tiempo, dos personas y todavía lo hacen ¿no?, uno que hace el bordón y otro que hace la requinta. En este caso como estoy solo, voy a hacer parte de la requinta y voy a hacer el bordón en este caso como estoy solo (empieza a sonar la marimba)

Maestra: con esa parte uno va entrando, si es bambuco viejo está parado, si es voy entrando porque van entrando las canoa ¿ya? Pero en el bambuco está usted allí en la fiesta, el bambuco viejo es más de fiesta, es más de ceremonia, ¿Ya? Es como más, se puede decir más de formalidad, más ritual. En el en el currulao usted empieza la canoa entrando, las dos canoas y se saluda, “que hubo” y va la mujer por un lado el hombre por un lado [...] esa es la parte del chureo, se va haciendo los chureos, los chureos son como los llamados, después de los tres chureos uno sale a bailar [...] (la música sigue) ahí empieza a subí el currulao en esa parte hacen los ocho, la invitada, las tres invitadas más el ocho, cuando ya empieza eso, entran todos empiezan los contragiros, ahí entran los contragiros ¿ya? Va subiendo la intensidad, va entrando uno como en trance ¿ya? Cuando el currulao es bien tocado hace figuras, pero siempre cae, va subiendo, va subiendo la intensidad. Ahí están los zapateos.

Presentadora: Maestra, usted ahorita nos estaba diciendo algo que a mí me parece chévere retomar. Usted estaba diciendo que la entrada es bien particular aquí en este ritmo, que este bambuco viejo pues es una fiesta, ¿No? Es una ceremonia. Es más decir. Y usted nos decía ahorita que si Currulao ya estaría bailando.

Maestra: Entran las mujeres como o sea asemejan que yo le que el del currulado de Teófilo de R Potes plasmó muchas cosas en la vida cotidiana, una de esas en las canoas, siempre hay,

todos los ríos, la que sube y la que baja, la que la que baja y eso se ve en la primera parte del currulao de Teófilo R Potes, van entrando las mujeres suben , bajan, llegan, lo mismo los hombres sube, baja y llegan al puerto, en cambio en el bambuco viejo nos etamos en una fiesta, es muy elegante y invitan a las chicas, entonces es que ella se paran y hacía lo que hacía la maestra Olivita, que eso se volvió universal y lo volvieron que parece... hay que la gente que hace como si le hubieran dado el primer garrotazo a una culebra hacen como fiu como que... (risas) debe ser muy elegante, muy elegante la conquista mire como lo hacía la maestra Olivita era una cosa como uy era una cosa una elegancia una elegancia

Presentadora: venga, pero usted ahorita algo de los de los tres ¿qué? ¿Qué era lo que decían? Los chureos los chureos ¿Esto qué es? A ver un poquito qué es que le preguntó a

Pascual en cual iba y él le dijo que en el uno. (se ponen de pie ambos maestros y empiezan a bailar). Oiga qué pasos usted estaba diciendonos ahorita estaba diciendonos ahí. ¿Hicieron el ocho?

Maestra: hicimos el ocho.

Presentador: Y después de la tercera a bailar es que usted sacó su pañuelo

Maestra: sí, saco el pañuelo por es es como el preámbulo, esos chureos es como para que yo esté atenta si lo voy a aceptar

Maestro: yo la invito a bailar y ella no quiere ento ella cuando me acepte el baile cuando da la vuelta y ella no que no, pasola primera vez, nada, la segunda vez nada, y ya cuando acepta el baile da la vuelta y es que ahí que la vaina se pone poderosas

Presentador: y ya usted y empieza así a zapatear.

Maestra: el zapateo llama mucho la atención de alegría y de todo, el zapateo tiene mucho significado o lo meno en el currulao la primera parte es ¿Qué pasó? Que no me hizo caso. Ah. Después vuelve y zapatea, ella sale mira pero se regresa, entonces con el los contragiros dialogan ¿Ya? Y empieza como esa conquista y ya saca su pañuelo y empieza a bailar con su pareja. En el currulao lo que varias es la forma de bailar lo menos en el en el las mujeres casi siempre hacen remolino acá (señalando con la mano y el movimiento de la muñeca de afuera hacia adentro, como si tuviese una falda) el currulao va más de navegación, no y el manejo de la falda es más de navegación, por el manejo de la falda hacen como un remolino, es que tiene que ver el territorio estoy porque Guapi está entre el mar y el río. Buenaventura está más a más mar. Más al mar. Y todo eso tiene que ver, todo eso influye y Tumaco está más a golpe de marea. Ese ese ese el movimiento de allá arriba más rápido.

Presentador: oigan, no es gratuito entonces pues que en cada uno de los territorios del Pacífico estemos viendo que hayan diferentes maneras de baila, pero es el entorno que da eso que da eso? Es el entorno, es la cercanía con el río, la cercanía con el mar. Bueno, pues este evento lo hemos denominado entonces hoy bogando por ríos de conocimiento y nos estamos dando cuenta, aquí como la manera de interpretar la música pero también de bailar esta música.

Maestra: Y de caminar porque uno a golpe de marea, su vida se mueve a golpe del agua. Lo meno nosotros dependemos del del del flujo de la marea. Y así son las actividades de nosotros trabajando y entonces dice, no que no quiere trabajar, no. Mire las señoras que bajan a coger cangrejo o piangua ahí. Ellas que utilizan el flujo de la madera. Marea. Cuando está bajando ellas salen a hacer la recolección. Cuando está subiendo porque va subiendo la marea. ¿Ya? Y en los ríos también. Si el río es tan grande aprovechamos para tal cosa y tal otra. Pero siempre estamos muy como muy allí con con esa ese esos cuerpos de agua

Presentado: es la conexión con el agua con el movimiento cadencioso viene de allí la marcación del agua como usted lo dice maestra; bueno y hay algo algo que a mí me causó curiosidad con el zapateo precisamente y es que inmediatamente Pascual se conectó con un instrumento en particular y es el cununo, ¿el cununo es el que marca el zapateo Pascual?

Maestro: sí, eh bueno como como bailarín eh el cununo me me da la las pautas las pautas eh además también bueno como hay hay una sincronía entre cununo y bombo, entonces uno eh empiza a entender un poco la música empieza como a jugar a jugar con ese ritmo yo puedo hacer dos golpes del pero en su mayoría es el cununo.

Maestra: eh en relación al curulao ya le dije que el maestro Teófilo hizo fue una coreografía muy rica rica porque recogió todo ese quehacer, todo ese los que se da del territorio eh allí hay, bueno, nosotros hacemos ocho por el ocho en el currulao, la mujer pasa al otro lado y se regresa, aquí ella no pasa se queda en su en su lado eh los contragiros, es como no son tan suaves, tan cadenciosos como del bambuco viejo, aquí el contragiro es como sale la ola pegó y se regresó. Un contragiro en encurrulado marca esta parte. Yo para ser el coronado lo menos si yo voy a salir yo estoy marcando aquí y me arreglo que no se ve ¿Ya? Eso contra giro ese golpe del agua y voy a jugar redondo lo que nos vemos en el bambuco viejo, hay más hay más creaciones con el golpe de la ola cuando llega a a la tierra ¿Verdad? Tierra.

Presentador: bueno hemos visto tres ritmos musicales del Pacífico bunde, juga, currulao en el currulao hemos ampliado por supuesto para entender que hablamos de bambuco viejo que es el la denominación que le tenemos aquí para identificarlo un ritmo musical del pacífico colombiano y que hablamos un poquito acerca de que este era un eh ritmo musical que sonaba en las fiestas y en las ceremonias, sí que era un un una música que sonaba en la fiesta y hemos visto como el bunde de es una celebración también pero que tiene unos momentos bien particulares, la juga eh

Pascual decía jugar, movimiento y el currulao la fiesta ¿Cierto? Aquí hemos visto tres momentos probablemente de la vida en el Pacífico ¿No? Y una cercanía absolutamente con el río y con la relación con el mar.

Presentado: hay algo allí, que está entre líneas y es el enamoramiento como se vive el conquistar a la pareja a través de una danza particular, hablamos de chigualear y está el Buende para ello ¿Cierto el Chigualo y las formas del Bunde de que están allí, la juga y el juego, la ronda que está también allí, pero el currulao, ustedes estaban diciendo que están precisamente para la conquista, al lado de la maestra Oliva que tiene esa elegancia y esa esa elegancia lo veíamos acá en el baile [...] entonces mientras Pascual venía ella decía no, no voy a ir [...]

Maestro: no y es que eso pasa en el pacífico, por ejemplo como en la música tanto en el baile, si una persona eh pues para personas de allá ¿Sí? Va lo va a sacar a bailar y no (describiendo con gestos e negación que la mujer no aprueba el baile) los instrumentos, usted mira se mete a tocar y no lo aprueban, vea se mete en problemas, lo van sacando uno debe antes de, uno lanzarse a a tocarle a la a las cantaoras eh debe uno eh p´racticar bastabnte porque le quitan el instrumento no

Maestra: ay no y con la mirada, sn buenas esas buenas las expresiones de las mujeres del pacífico para mirar, y a están así están para acá pero te están mirando así (hace el gesto de mirar de reajo)

Maestro: pero cuando ellas llegan y la música llegue llega a su amplitud llega a su máxima expresión ella sube el guazá, cuando una cantaora haga el guazá así (explica gráficamente que el instrumento, es decir el guazá, es levantado y lo mueven para que suene las semillas), diga, uy ya la hice. Me aceptaron como músico.

Presentador: pero cuando le hacen el gesto que usted le hizo ahora la maestra de mirarle así de reojo, no, vaya soltando mejor el guazá

Maestro: si porque ella está escuchando a ver que que está pasando porque porque si si si de entra suena full, ella no canta muy normal pero si están cantando y sienten algo que no ajusta y empiezan a mirar la expresión

Presentador: el currulao es la representación de acercarse al mar, de bogar por el río, lo que usted nos decía, subir y bajar en la balsa, entonces es el recorrido, que se hace ahí.

Maestra: a lo menos hay una cosa muy particular que yo observa en los ríos del de Chocó más que todo en el San Juan en la en el San Juan y en el Condoto porque son ríos que tienen unos rápidos muy fuertes y todas las figuras que yo desde niña ¿No? Porque todas las casas dan al enfrente al al río y o al mar, los bogas que venían como cuatro o cinco en una en una champa, porque nosotros tenemos varias formas de, de, de decir champa, canoa, potrillo eh ¿Cuál es la otra? Eh como cinco formas de decirle a la canoa. Iban esas esas bogas con esas canoas llenas de plátano, llenas de maíz, llenas de arroz y cuando llegaban a ese rápido, esa coreografía aquello se le imprimía y yo dice vea, ahora veo que ahí está el currulao de cambio, que tenía que dirigir bien era atrás para que no se fuera a retroceder y los gritos las expresiones, pero los que llevaban, que subiera esa canoa, eran los palanqueros, esos bogas de 1.80, de 1.90 y para subir eso rápido y si la canoa se volteaban ahí perdía todo lo que traían ya entonces es cuando empecé a ver apuesta en el baile bailes así en cada vivencia del pacífico qué es diferente en Guapi ese es más canalete

Maestro: si porque lo que pasa es que en Guapi tenemos tres partes, la parte baja del río, la media y la alta, entonces en la alta sucede, ahí si es palanca, entonces si usted mira en en solo en solo Guapi eh el para las personas que investigan se dan de cuenta que que hay unas variaciones

pequeñas o grandes personas puede ser sí que el que la investiga sea de muerte eh hay unas variaciones desde la música desde el baile pero muy particulares

Presentador: oiga, pero marcan la diferencia ya vimos aquí dos maneras de bailar a propósito de dos maneras de habitar el territorio dos maneras enfrentarse a la realidad ¿No? Una en el Pacífico en Buenaventura con lo que nos contabas ahorita maestra ahora y otra díganos un poco más abajo en Guapi que tienen otras condiciones bien particulares.

Entrevista a la sabedora Carmen Arcecia Ocoró

Pedro: Me encuentro con doña Carmen Arcecia Ocoró, mi nombre es Pedro Garay, soy estudiante de la Maestría en Pedagogía de la universidad Católica de Manizales y estoy acá conversando con ella por que ella me porque me acaba de vender ella me acaba de vender una tomaseca y lo que le estoy preguntando es y si ella cree que esos conocimientos como las bebidas ancestrales se transmiten es a través de la memoria

Carmen: Pues si, yo creo que si es así, porque yo creo que si uno es aplicado, pues habemos muchas personas que somos aplicados, le ponemos cuidado a todo, ehhh yo por lo menos esto es herencia de mi madre, mi madre pues que ummm desgraciadamente se me fué en julio, el 11 de julio, pero pues aprendí mucho de ella, ya!? yo aprendí muchos de ella y pues todo lo que sé es gracias a lo que mi madre me enseñó. Cosas naturales

Pedro: a través de la palabra de la oralidad.

Carmen: si, Si. A través de la palabra y viendola como preparaba lo suyo, ya? y si, así muchas cosas, si, porque mi mamá siempre a trabajado con yerbas naturales, ya. Por ejemplo esa tomaseca va con puras yerbas naturales, entonces todo eso que se dice, la toma seca, el viche el curao, el arrechon, bueno muchas bebidas.

Pedro: esas son las bebidas principales del pacífico, el viche que es la bebida madre, de ahí se preparan las otras.

Carmen: si, ajá, si, el viche que pues que eh, puej prácticamente algunas personas no quieren que se llame viche sino aguardiente tradicional.

Pedro: le pones anís y entonces ya con eso se llama aguardiente (sonrisas)

Carmen: (se ríe) claro (risas) entonces en sí, en sí, el nombre de él es el viche, lo que se saca de la pura caña

Pedro: lo que se saca de la pura caña es el viche, solamente que en la punta le ponen el anís y por eso ya se llama aguardiente (risas) pero imagínese, esa es la importancia de poder rescatar y de poder mostrar, por lo menos en este trabajo que quiero hacer es demostrar que eso es cultura del Pacífico, de las culturas negras y afro del pacífico y han querido blanquear la historia, siendo que lo inventaron y lo trajeron los demás y no, es propio del pacífico

Carmen: ajá claro (risas) sí señor. ujummm, si señor, ajá. No señor eso, eso es del pacífico, eso es prácticamente invento de nuestros ancestrales de las viejas de antes, ahora las muchachas, pues dicen que saben, pero pues muchas no es lo mismo.

Pedro: qué se necesita para que no se pierda este conocimiento, para transmitirlo

Carmen: El que quiera aprender pues yo le enseño, pero... (silencio) ... eso cuesta, el conocimiento cuesta (mirada de ojos abiertos y sonrisa).

Por lo menos lo principal ser honesto. El secreto está en ponerle mucho amor, por lo menos así sea una sopa y si no le pone amor, pues imagínese (risas).

Pedro: ¿Es importante cantar en las cocinas del pacífico?

Carmen: Ay sí, a me gusta cantar, bailar (carcajadas)

Pedro: ¿por qué es tan importante en canto en la preparación?

Carmen: porque se deja ver que uno está a gusto, no está aburrido, usted sabe que lo que se hace aburrido, mejor dicho, no sabe es a nada, ni con ají se arregla (risas) ay si señor

Pedro: cuales cree usted que son las bebida principales que hay en la costa pacífica

Carmen: las bebidas principales, por ejemplo el viche, la toma seca para las mujeres que ya tienen niño, entonces esa bebida se la dan a uno para que le limpie el útero, usted sabe que en ese tiempo todas esas mujeres parían hasta sus dos, tres docenas de hijos, entonces era respecto a eso, porque la toma seca lleva muchos condimentos yá?, como ehh, cosas calientes para limpiar el útero y todo eso. Lo principal, lo principal es la toma seca; bueno ahora que para el sexo, el arrechón que ahora está el arrechón, está el tumba catre, que un tal caigamos juntos, bueno, hay muchos nombres

Pedro: ¿y el curao?

Carmen: y el curao también tengo, el curao es para todo el mundo, hay curao para proteger el cuerpo, por ejemplo, a usted le hacen algo y usted inmediatamente se toma ese curao y vea (haciendo el gesto de que devuelve el estómago, vomita)



Universidad®
Católica
de Manizales

VIGILADA MINEDUCACIÓN

*Obra de Iglesia
de la Congregación*



Hermanas de la Caridad
Dominicas de La Presentación
de la Santísima Virgen

Universidad Católica de Manizales
Carrera 23 # 60-63 Av. Santander / Manizales - Colombia
PBX (6)8 93 30 50 - www.ucm.edu.co