



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS LATINO
AMERICANOS (PPG IELA)**

CANTA, MUJER, CANTA

**TIEMPOS, ESPACIOS Y CANTOS FEMENINOS EN LOS CICLOS DE LA GUERRA
Y EL DOLOR. LA EXPERIENCIA DE LAS MUSAS DE POGUE.**

ALICIA VANESSA REYES LONDOÑO

Foz do Iguaçu
2020

**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS LATINO-
AMERICANOS (PPG IELA)**

CANTA, MUJER, CANTA

**TIEMPOS, ESPACIOS Y CANTOS FEMENINOS EN LOS CICLOS DE LA GUERRA Y EL
DOLOR. LA EXPERIENCIA DE LAS MUSAS DE POGUE.**

ALICIA VANESSA REYES LONDOÑO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Estudos Latino-Americanos.

Orientadora: Prof. Analía Chernavsky

Foz do Iguaçu
2020

ALICIA VANESSA REYES LONDOÑO

CANTA, MUJER, CANTA

TIEMPOS, ESPACIOS Y CANTOS FEMENINOS EN LOS CICLOS DE LA GUERRA Y EL DOLOR. LA EXPERIENCIA DE LAS MUSAS DE POGUE.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Estudos Latino-Americanos.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof. Analía Chernavsky
UNILA

Prof. Ângela Maria de Souza
UNILA

Prof. Laila Rosa
UFBA

Prof. Natalia Quiceno Toro
UdeA

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação da Biblioteca Latino-Americana

R457c

Reyes Londoño, Alicia Vanessa.

Canta, mujer, canta. Tiempos, espacios y cantos femeninos en los ciclos de la guerra y el dolor. La experiencia de Las Musas de Pogue / Alicia Vanessa Reyes Londoño. - Foz do Iguaçu, 2020.

160 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de arte, cultura e história. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos.

Orientador: Analía Chernavsky.

1. Canto - alabao. 2. Mulheres - cantos. 3. Violência - Colômbia. I. Chernavsky, Analía, Orient. II. Título.

CDU: 398.8-055.2(862)

A Érika...

Y a aquellas que han apagado su voz por causa de la guerra.

AGRADECIMIENTOS

*Escribir es como trenzarse el pelo.
Tomar un montón de mechones desordenados y ásperos
e intentar darles unidad.
Tus dedos aún no han perfeccionado la labor.
Algunas trenzas te quedan largas, otras cortas.
Algunas son gruesas, otras finas.
Algunas pesadas. Otras ligeras.
Como las distintas mujeres de tu familia.
Esas cuyas fábulas y metáforas, cuyos símiles y soliloquios,
cuya dicción y je ne sais quoi, por obra de sus dedos,
se deslizan día a día en tu sopa de subsistencia.*

Edwidge Danticat

Mi gratitud y alegría la debo, en gran medida, a muchas mujeres, sabias y valientes. Agradezco a Las Musas de Pogue y a su comunidad por su acogida y su abrazo sincero; este proceso no solo ha fortalecido nuestros lazos, sino que me ha regalado un nuevo hogar. Agradezco a las mujeres de mi familia por extender hacia mí su sabiduría y por acompañarme en este camino desde la presencia y también desde otros planos de la existencia. A mi madre, mi principal lectora y escucha, por su apoyo, su compañía y por transmitirme siempre la calma y sensatez para culminar esta etapa. A mi padre por su apoyo constante, y a mi hermano por su complicidad.

Agradezco también a Natalia, por su confianza, sus consejos, y por invitarme a conocer las tierras pogueñas y el apasionante mundo de la cultura, los saberes y sabores chocoanos. A Lukas, por compartir la curiosidad y el encanto por las historias de las musas. A las Seglares Claretianas: Martica, Maruja, Justi y Aurorita; y a mi querida Maye, mujeres que entre conversas y andares también me acompañaron en ese acercamiento a la tierra chocoana. A mis amigas: Caro, Aleja, Nati, Dani, Lucas, Ama, Liz, Pato, Fer y Jenni por ese círculo amoroso y fuerte que hemos sabido construir a través del tiempo, el cual también ha hecho posible que mis pasos hayan llegado a este momento. A Patricia por su escucha. A Aleja M. por su lectura amorosa y detallada de cada una de estas páginas. A Ceci, mi vecina en los últimos días de escritura, por estar ahí dispuesta a acompañarme y cuidarme. A Cata por compartirme su pasión por Brasil y abrirme las puertas de su hogar

carioca, el primer espacio que habité en esas nuevas tierras. A Kelly por su acogida y por presentarme a la maravillosa Conceição Evaristo. A Majagua Ensemble por atreverse a experimentar y a compartir la música de esa manera tan alegre, sincera y apasionada como hasta ahora lo he sentido, y por compartir conmigo el deseo y el compromiso de cantar y contar al mundo las historias de las mujeres de Pogue. Al grupo CVT, un espacio de amistad, encuentro y aprendizaje que también me ha servido para conocer y encontrar otras formas de entender el conocimiento y la investigación también como acto político. A Raquel, mi maestra de canto, quien me ha acompañado en este camino por descubrir mi voz y atreverme a cantar mis propias historias. Al colectivo Malungaje: Lina, Carol y la profe Ángela por compartir la pasión y el deseo por reconocer los saberes locales, cotidianos y ancestrales, y ver en la danza, el canto y la oralidad otras maneras de cuidado. A Magio por su compañía y cariño en la última etapa de este proceso.

De mi vida y mi experiencia en tierras brasileras agradezco a Alberto por su acogida y por la amistad que construimos después de descubrir que la vida nos había juntado tantos años después en otro lugar del mundo. A mi gran amiga, pana, parcerá, compañera de cantos, editales y viajes inesperados, María Betania, por ser cómplice de esta aventura de llegar a descubrir un país y una cultura nueva, y por su confianza y aliento para experimentar otras formas de hacer música. A Jonas, mi amado amigo poeta, por su amor, su amistad y sus palabras. A ambos, por nuestro proyecto Muguiratã, una forma de materializar la amistad, los viajes y los encuentros en músicas, cantos y poesía. A Renata, Carol y João por tantos momentos compartidos en medio de las crisis existenciales y académicas, pero también de la alegría y el descubrir nuevos mundos en cada uno de nosotros. A Cici, mi compañera de cantos, mi amiga brasilerá y a Orlando, compañero de canciones. A Jean, mi vecino, por compartirme un poco de su mundo haitiano, de sus preguntas y curiosidades existenciales. *À deusa Oxum, que me acompanhou neste caminho de águas doces.*

Al grupo de maracatú Kaburé: Rodrigo, Iza, y a esa *alfaia* por la que me *apaixonei*; gracias por enseñarme otras formas de compartir la música, y de reconocer su fuerza espiritual y colectiva. Al grupo coral Todocanto, un espacio en el que no solo aprendí sobre el canto colectivo, sino que me sirvió como soporte para transitar entre los días de angustias y alegrías al estar lejos de casa. Al grupo Fabricadeideias 2018, en especial a Alex, Renato y Wanessa por compartirme su saber, abrirme las puertas de sus hogares y mostrarme otras versiones de la hermosa tierra brasilerá. A Laila y al grupo Feminaria

Musical por acogerme en las maravillosas tierras de Salvador de Bahía, y compartirme sus saberes y experiencias respecto a la música, los estudios feministas e interseccionales. A la UNILA por ese maravilloso proyecto de integración latinoamericana que pude vivir y experimentar de cerca durante estos dos años y en el que creo profundamente. A mis compañeras y compañeros del IELA, de quienes aprendí en cada una de nuestras clases y encuentros, gracias por compartir esta experiencia. A Newton por estar siempre a disposición para apoyar y acompañar este camino de maestría. Y finalmente a Analía, mi orientadora en este proceso, por su apoyo, lectura y escucha.

Aunque la escritura aparente ser una tarea solitaria, lo que experimenté al transitar por las palabras que van a leer a continuación fue que este proceso estuvo lleno de voces, compañías, historias, conversaciones, cenas, almuerzos, cervezas, *cachaças*, bailes, viajes, cantos, miedos, angustias, tristezas y también ausencias. Cada uno de los encuentros y de los hilos que se han tejido entre estas personas y yo han hecho posible el poder contar esta historia, que no es solo la historia de Las Musas de Pogue, sino la de mi propia existencia. El encuentro con este grupo de mujeres me ha permitido explorar otros caminos y otras formas propias y personales de ser y estar en el mundo. Conuerdo con Danticat en esta labor de trenzar mis palabras, algunas trenzas me han quedado más largas o más finas que otras, algunas palabras me han pesado y otras me han hecho más liviana. Este relato se seguirá trenzando en la cotidianidad, en mis cantos y en mis encuentros con otros seres maravillosos como los que hasta ahora me han acompañado.

*A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
de uma infância perdida.*

*A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.*

*A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela.*

*A minha voz ainda
ecoava versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.*

*A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.*

*A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem —o hoje— o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.*

Conceição Evaristo «Vozes-Mulheres».

RESUMEN

El presente estudio aborda las relaciones entre música y conflicto a partir de la experiencia del grupo de cantadoras de alabao Las Musas de Pogue, del corregimiento de Pogue en el municipio de Bojayá, ubicado en la región Medio Atrato chocoano, en Colombia. El alabao es un canto fúnebre que acompaña el velorio de los muertos en las comunidades negras del Pacífico colombiano; no obstante, además de sus manifestaciones en el escenario ritual, debido a la constante presencia del conflicto armado en esta región del país se ha convertido, para este grupo de cantadoras, en un medio para denunciar los daños causados por la guerra y mitigar las heridas que esta ha dejado en su comunidad.

Ahora no solo se canta para despedir a los muertos sino para reclamar por justicia, paz y vida digna. Por ello, esta manifestación del canto, además de convertirse en un lenguaje político, alberga en sus composiciones gran parte de la memoria del conflicto de esta región. Adentrarse en las experiencias de vida de este grupo de cantadoras hace posible encontrar respuestas a las preguntas por cómo una expresión musical y ritual tradicional es resignificada y reelaborada en un contexto de conflicto armado y cómo los cantos de Las Musas de Pogue evidencian, a través de sus letras y sus transformaciones, el estado cíclico de la guerra en Colombia.

Palabras clave: canto, alabao, Las Musas de Pogue, interseccionalidad, violencia en Colombia.

ABSTRACT

This study addresses the relationship between music and conflict from the experience of the alabao singing group, Las Musas de Pogue. *Cantadoras* who comes from the region of Pogue at Bojayá municipality, located on the riverbanks of the middle Atrato in Chocó (Colombia). The alabao is a funeral chant that accompanies the dead's wake in the afro communities of the Colombian Pacific, but ahead of the ritual scenario and due to the constant conflict, has become for this group women, a means of denouncing the damages infringed by war and manage the wounds that have been done to these communities. Now it is not only sung to farewell the dead but to demand for justice, for peace, for dignified life. So this manifestation of singing further in addition to becoming a political language, it holds in his compositions much of the memory of the conflict in this region. Therefore, delving into the life experiences of this group of *cantadoras* will make it possible to find answers to questions about how a musical expression and ritual tradition, are resignified and relaborated in a context of armed conflict, and how the chants of Las Musas de Pogue reveals thru their lyrics and transformations, the cyclical state of the war in Colombia.

Key words: Chant, alabao, Las Musas de Pogue, violence in Colombia, intersectionality.

LISTA DE ILUSTRACIONES

<i>Figura 1.</i> Mapa Bojayá, Medio Atrato	17
<i>Figura 2.</i> Línea de tiempo Las Musas de Pogue	130

LISTA DE FOTOGRAFÍAS

<i>Fotografía 1.</i> Mercado de Quibdó	15
<i>Fotografía 2.</i> Viajeros, río Pogue	19
<i>Fotografía 3.</i> Pueblo de Pogue	20
<i>Fotografía 4.</i> Bellavista viejo.....	82
<i>Fotografía 5.</i> Entierro colectivo, Bellavista	90
<i>Fotografía 6.</i> Entierro colectivo víctimas masacre de Bojayá.....	91
<i>Fotografía 7.</i> Cantos de gualíes, entierro colectivo	95
<i>Fotografía 8.</i> Calles de Pogue	116
<i>Fotografía 9.</i> Cira Palacios	119
<i>Fotografía 10.</i> Noche de alumbramento	122
<i>Fotografía 11.</i> Juana Francisca Rivas	125
<i>Fotografía 12.</i> Oneida haciendo viche	134
<i>Fotografía 13.</i> Luz Mary Mosquera.....	135
<i>Fotografía 14.</i> Cocina de cantos.....	138
<i>Fotografía 15.</i> Palabras, cocina de cantos.....	139
<i>Fotografía 16.</i> Cuaderno, Margot	144
<i>Fotografía 17.</i> Cuaderno, Oneida	144
<i>Fotografía 18.</i> Niños y niñas de Pogue.....	146
<i>Fotografía 19.</i> Las Musas de Pogue y Alicia	153

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN. EL SONIDO LLEGÓ PRIMERO QUE LA LLUVIA: UN RELATO DEL VIAJE AL ENCUENTRO CON EL RÍO QUE BAJA CANTANDO.....	12
2. CANTAR PARA SOSTENER EL CICLO DE LA VIDA: EL VELORIO DE LA SEÑORA ROSARIO	33
2.1 LA ORALIDAD Y LA NECESIDAD DE CONTAR LO QUE NOS PASA, UN LEGADO ANCESTRAL.....	33
2.1.1. La diáspora y la llegada de las culturas africanas a la región del Atrato	35
2.1.2. Contar en verso, cantar romances y alabaos	40
2.2 DESPEDIR A UNA CANTADORA: EL RELATO DE LA MORTUORIA EN POGUE	42
2.2.1 La mortuoria afropogueña y el canto del alabao como creador de vínculos comunitarios	51
2.2.2 El sincretismo religioso y los ritos fúnebres	53
2.2.3 El morir como proceso	55
3. «ESTO FUNCIONA PORQUE CANTAMOS TODAS JUNTAS»: CANTOS FEMENINOS, CANTOS DE MUJERES NEGRAS	60
3.1 CUIDADORAS, PARTERAS, MADRES, CAMPESINAS, CURANDERAS, CANTADORAS	64
3.2 LAS MUSAS DE POGUE, CANTADORAS DE VIDA Y DE MUERTE.....	73
4. «EL ATRATO VUELVE A LA INCERTIDUMBRE»: LOS CANTOS DEL PASADO EN LOS DÍAS ACTUALES	80
4.1 LOS ALABAOS QUE TRAEN EL RELATO DE LA VIOLENCIA Y EL DOLOR	83

4.1.1 El entierro final (2019).....	87
4.1.2 «Padre Jorge Luis, humanitario» (1999): el asesinato del padre Jorge Luis	99
4.1.3. «Alabao por la paz» (2016): y con los otros grupos ¿qué va a pasar?	104
4.2 ESCENARIOS, AMBIENTES Y SU RESONANCIA EN LOS CICLOS DE LA GUERRA Y EL CANTO.....	108
5. «MUCHACHAS, APRENDAN QUE YO NO SOY SEMILLA»: HACERSE CANTADORA EN POGUE.....	114
5.1 EL RITUAL COMO LUGAR Y MOMENTO DE APRENDIZAJE	115
5.2 LOS CÍRCULOS FEMENINOS DEL CANTO: ABUELAS, MADRES E HIJAS	122
5.3 PONER EL CANTO FUERA DEL PUEBLO: VIAJES Y TRAYECTORIAS	129
5.4 COCINAR UN CANTO: EL PROCESO CREATIVO DE LAS MUSAS DE POGUE Y LOS RELEVOS GENERACIONALES.....	137
5.5 CANTAR EN EL TIEMPO PRESENTE: OTROS SONIDOS, OTROS CANTOS, OTROS DESEOS	146
6. CONSIDERACIONES FINALES.....	150
BIBLIOGRAFÍA.....	154

1. INTRODUCCIÓN. EL SONIDO LLEGÓ PRIMERO QUE LA LLUVIA: UN RELATO DEL VIAJE AL ENCUENTRO CON EL RÍO QUE BAJA CANTANDO¹

[Me imagino cuánta cosa
Por allá vas a encontrar
Traeme cosas bonitas
Aquí te espero sentá²](#)

Cantar es un ejercicio que transita por el cuerpo, por el alma, por la experiencia sensorial y física de saber transformar el aire en sonido con sentido musical. Cuando canto siento que habito otro lenguaje, que mi relación con la persona que escucha va más allá del diálogo refugiado en la razón y se posa en un lugar etéreo, fluido, frágil, sincero. [En Pogue, varias veces, el sonido llegó primero que la lluvia, primero se hizo escuchar y luego cayó sobre los techos de las casas, sobre el río, sobre las plantas, sobre la gente.](#) Cantar, sonar antes que tocar, palpar o hablar; cantar como aviso, alerta; cantar para poner en evidencia un sentimiento profundo o contar una historia; cantar para llorar, cantar para doler, cantar llorando; cantar cuando no hay otra forma de sentir, cantar para hacer sentir a otros; cantar como medio para responder una pregunta y como pregunta en sí misma. Cuando canto pienso que tal vez ese sonido que llega primero a los oídos de quien me escucha no es el mío, es el sonido que ha viajado de un cuerpo a otro, de una piel a otra, en las trayectorias y los cuerpos de mis antepasadas.

En el mes de marzo del año 2016 viajé por primera vez a Pogue para acompañar el proyecto *Las Musas de Pogue cocinan sus cantos: arte, política y resistencia*³, con el fin de realizar la serie radial *Oí, vengo de un río. Historias de mujeres pogueñas*. Con esta se buscaba reunir en un producto sonoro las historias de vida de las mujeres de Pogue, un corregimiento ubicado en medio de dos ríos, que hace parte del municipio de Bojayá, departamento de Chocó, en el Pacífico colombiano. Las Musas de Pogue son un grupo, en su mayoría integrado por mujeres, que interpretan unos cantos propios de esta región, los *alabaos*, cantos tradicionales que se manifiestan en el escenario de los rituales mortuorios de estas comunidades del Pacífico y que se interpretan para despedir a los muertos y acompañar su viaje final. Aunque, actualmente, debido al conflicto

¹ «El río que baja cantando» es la forma como se nombra al río Atrato en una de las publicaciones del grupo de investigación Valores Musicales Regionales, que aborda las expresiones del género Romance en la región del Pacífico colombiano (Tobón, Ochoa, Serna y López, 2015).

² Fragmento de la canción Emilia, parte del trabajo musical En Aguas. Letra y música Alicia Reyes. Año 2016.

³ Proyecto ganador de la Beca Capitana María Remedios del Valle, FLACSO, Argentina 2015-2016.

armado y sus nefastas consecuencias, como se verá a lo largo de esta investigación, son ahora reinventados como el medio más efectivo que ha encontrado esta comunidad para alzar sus voces de resistencia y denuncia.

Aunque La Musas de Pogue fue el nombre con el que las conocí, su forma de nombrarse varía y se adecúa en muchos momentos a los eventos y proyectos en los que participan, así Grupo Voces de Resistencia, Cantadoras de Bojayá, Grupo de Cantadoras de Alabao de Pogue son algunos de ellos. Si bien el término «musas» fue adoptado por ellas inspiradas en Las Musas del Vallenato, un grupo de vallenato⁴ femenino de la costa Caribe colombiana y de gran reconocimiento en los años ochenta, considero relevante destacar que esta palabra también hace referencia a una figura femenina de la mitología griega, fuente de inspiración para las artes y las ciencias. Así, Las Musas de Pogue, que son música, canto y creación, también son aquellos seres que inspiran y dan vida a su pueblo.

Emilia, Máxima, Yesenia, Rosa, Paula, Rufina, Cira, Nilda, Mary, Rosmira, Helia, Ereiza, Zenaida, Eulogia, Juana, Floriana, Yenny, Eugenia, Marcelina, Idalis, Luz Marina, Clementina, Yedni, Margot, Oneida y Maricel son los nombres de algunas de ellas —además de Saulo, Mario y Esaú que también han integrado el grupo—, los cuales también varían con los ritmos y movimientos de la vida en el pueblo. Llegan cantadoras nuevas y otras se despiden. Además de cantadoras, algunas de ellas son reconocidas en la comunidad por otros roles vitales, como Floriana, curandera del pueblo, o Cira, la mujer de los rezos, los santos y los secretos.

Ya antes había tenido la oportunidad de escucharlas en un viaje que hicieron a la ciudad de Medellín en el año 2015, con motivo de la presentación del documental *Las Musas de Pogue*⁵; resultado de un trabajo realizado por Germán Arango —también conocido como Lukas Perro— y Natalia Quiceno (2015). Dos amigos que han llevado un proceso de investigación, acompañamiento y creación audiovisual en esta comunidad hace algunos años, y con quienes he compartido este vínculo con la tierra pogueña. Recuerdo que, en aquella presentación del documental, además de mi fascinación por aquellos cantos que las mujeres interpretaron, me cautivó aquella imagen del río Bojayá cubierto de niebla, de un tono verde seco, que se acompañaba de una voz muy grave, ronca y pausada: la de una mujer que contaba la historia de cómo había llegado

⁴ Género musical originario de la región Caribe de Colombia. Sus instrumentos principales son la caja, guacharaca y acordeón.

⁵ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=nMCitOldVWo>

a ese lugar con sus primeros pobladores. Era la voz de Rosario, una de las cantadoras, a la que conocí personalmente al año siguiente en el momento de su muerte.

En aquel viaje del 2016 pude presenciar y acompañar un momento muy íntimo y sentido para la gente de Pogue, precisamente la muerte y el velorio de una de sus mayores cantadoras, la seño Rosario, a la que había visto en la presentación del documental. Este momento fue determinante en la definición de las preguntas que me llevarían más adelante a plantear el proyecto de investigación, y a partir del cual comencé a desarrollar mi propio proceso creativo como cantante. Este encuentro con Las Musas de Pogue me condujo a una exploración más profunda de mi propia música y me llevó a emprender un proyecto musical llamado *EnAguas*⁶, en el que se relatan las historias de algunas mujeres de esta comunidad y el universo que las rodea: [Clementina](#), Emilia, Oneida, [Florianita](#) y Rosario fueron las protagonistas de mis historias.

La muerte de la seño Rosario fue un momento del viaje que se volvió canción y que es el título de este trabajo —Canta, mujer, canta—. A partir de entonces, se tejió un hilo entre las musas y yo, y esto me llamó a regresar tres años después para seguir explorando y experimentando el canto como una búsqueda por mis raíces, por responder a la pregunta sobre lo que significa cantar en estos tiempos sombríos y violentos en los que vive mi país actualmente, y a los que cíclicamente va y vuelve.

En el 2019 regresé a Pogue para realizar mi trabajo de campo como parte de este proyecto de investigación de la maestría en Estudios Latinoamericanos. En los tres años anteriores a mi regreso, aunque no hubo encuentros con las musas, más allá de algunas cartas y llamadas telefónicas, siempre estuve siguiendo sus pasos, sus presentaciones, viajes y apariciones en varios eventos públicos relacionados no solo con su tradición oral, sino con sus historias de lucha y resistencia. Esto me generó una curiosidad por la forma en que sus cantos siguieron dando un vuelo más allá de aquel espacio ritual de lo mortuorio y lo cotidiano de su pueblo pues, como dije antes, sus cantos se han convertido en el medio por el cual pueden exponer y denunciar las problemáticas de abandono estatal y violencia que han padecido durante décadas.

Este reencuentro representaba para mí la oportunidad de compartir con las mujeres mis aprendizajes y sentires después de la última despedida, y de hacerlo en forma de canciones, aquellas que habían resultado del primer viaje y que deseaba cantarles por primera vez. Además, era un viaje que me iba a permitir conocerlas en un contexto diferente

⁶ Este proyecto musical ha sido realizado en compañía de la agrupación Majagua Ensemble, de la cual hago parte como voz principal.

al de la muerte y la despedida. En aquel primer encuentro fue el canto, más que la palabra, lo que nos unió.

Solo es posible llegar a Pogue navegando desde Quibdó, ciudad capital del departamento de Chocó, Colombia. Este departamento, como gran parte de la región del Pacífico colombiano, se reconoce como una de las zonas más húmedas del mundo y de mayor diversidad biológica en el país. Allí la relación con los ríos y el mar Pacífico marca la vida y el movimiento de sus habitantes. El puerto de Quibdó, atravesado por el imponente río Atrato, es un lugar en el que confluyen el comercio, la venta de comidas, la llegada de los pescadores, las canoas que traen a vender el plátano de los pueblos vecinos, la venta de borjón, chontaduro, manojitos de cilantro chocoano, achín, ñame, árbol del pan, bocachico, guacuco, entre otros alimentos propios de la región; así como los viajeros que llegan o se embarcan a los ríos vecinos o a las comunidades más lejanas.



Fotografía 1. Mercado de Quibdó. Foto: Alicia Reyes, 2019.

Cuando se llega a Quibdó se experimenta ese aire cálido y húmedo que impide olvidar que se está en otra tierra, una que convive con un cielo blanco, nublado — que anuncia siempre la lluvia— y unas tonalidades de color que se hacen un poco opacas a falta del brillo del sol, que apenas logra asomarse tras las nubes. Sin embargo, el escondite del sol no apaga el resplandor que emanan los múltiples colores de las frutas, del río, de la selva y de las pieles de la gente chocoana. Al llegar al puerto, además de la vista,

el oído también comienza a percibir otros paisajes, el sonido de los motores de las pangas⁷ es una constante, al igual que los tonos graves de las voces y la confusión de conversaciones entre palabras que sobresalen y van superponiéndose, según la intensidad de la conversación, de la anécdota, del recuerdo, en un habla cantada y cadenciosa propia de este lugar.

Esta región del país ha sufrido por décadas los impactos del conflicto armado colombiano. Si nos remontamos en el tiempo, siglos atrás, podemos ver que los pueblos que la habitan traen consigo una historia de violencia y explotación a partir de las consecuencias de la esclavitud y el sometimiento de los pueblos indígenas —que ya se encontraban presentes en el territorio— y de los africanos que se asentaron en diferentes zonas del Pacífico colombiano, a partir del siglo XVI. Su ambiente selvático y tropical atravesado por ríos ha mantenido a estas comunidades abandonadas y aisladas del control estatal, lo que ha permitido el «libre» desarrollo de sus identidades religiosas y culturales, pero también ha promovido la proliferación del conflicto, la corrupción, la sobreexplotación de sus recursos naturales y un alto índice de desigualdad.

Tres ríos principales conectan y delimitan a las comunidades de esta región: el Baudó, el San Juan y el Atrato. Este último, gran y caudaloso afluente de agua, marca la ruta para llegar a Bellavista, cabecera municipal del municipio de Bojayá del que Pogue hace parte. Son aproximadamente tres horas navegando por el río Atrato, desde el puerto de Quibdó para llegar hasta allí. El tiempo puede variar según el peso que lleve la embarcación, quién la dirija, el clima, si el río está seco o está crecido, o si se va río arriba o río abajo.

El curso del río se divide en tres partes o tres subregiones que son el Alto, Medio y Bajo Atrato, cada una con unos factores geográficos que determinan algunas de sus actividades económicas y que también marcan algunas divisiones culturales y político administrativas. Mi viaje se localizaba en el Medio Atrato. Durante el recorrido podía ver gente yendo y viniendo en sus pangas, algunas en motor, otras remando con su palanca. Esa es la vida del río: ir y venir. Algunas pangas estaban en medio del río y desde ellas los pescadores lanzaban su anzuelo para sacar la liga⁸ del día. Una espesa selva delineaba el curso del río, interrumpida en algunos momentos por plantaciones de caña, de madera o de plátano y los pueblos o caseríos asentados en sus orillas. En la mayoría de ellos sobresalía la iglesia; y en los pequeños puertos, a los que la panga arribó en algunos

⁷ Como se les llama a las embarcaciones pequeñas de motor que se mueven por los ríos de esta región.

⁸ Palabra utilizada para referirse a la proteína que acompaña el plato de comida.

momentos para recoger encomiendas o dejar pasajeros, sobresalían las casas de madera, los niños bañándose en el río y las mujeres lavando sus ropas con [rayos y manducos](#)⁹.



Figura 1. Mapa Bojayá, Medio Atrato.

Durante el camino se percibía la presencia del ejército navegando por el río, en retenes o en puestos de vigilancia en Bellavista y en Vigía del Fuerte¹⁰. Esta presencia armada ha sido una constante en esta región. Sin embargo, actualmente revela una tensión y un estado de alerta que está presente en el territorio en un momento en el que el conflicto se ha recrudecido y ha vuelto a las regiones que abarca el río Atrato y sus ríos vecinos, la incertidumbre por el desplazamiento y por vivir de nuevo los efectos de la guerra que no han dejado de padecer.

⁹ Objetos utilizados en la región del Pacífico colombiano para lavar la ropa.

¹⁰ Municipio del departamento de Antioquia que marca la frontera con Chocó. Ese se encuentra justo al frente del pueblo de Bellavista, cruzando el río Atrato.

Finalmente, después de un recorrido en el que se logra experimentar la inmensidad del río y los múltiples paisajes que lo envuelven, se llega a Bellavista Nuevo, el pueblo que fue construido por el Estado en reparación al pueblo bojayaseño, luego de la masacre de Bojayá¹¹. Luego de la masacre, que se detallará más adelante, el antiguo pueblo fue deshabitado y parte de él fue destruido en medio de las balas y los enfrentamientos, por lo que la comunidad entera se trasladó a un nuevo lugar —llamado por sus habitantes como Bellavista Nuevo— que cambió completamente sus dinámicas de vida. Los alejó del río, de sus casas de madera y sus relaciones de vecindad.

En Bellavista Nuevo fue necesario tomar otro bote, de allí salimos unos metros más por el río Atrato hasta adentrarnos por uno de sus brazos, el río Bojayá, por el que comenzamos a navegar rumbo al pueblo de Pogue, al pueblo de las musas. La vegetación se hizo más espesa, observamos la variedad de tonos verdes y amarillos que revelaban la riqueza de la selva y sus matices. Entre los árboles se percibían algunas aves que acompañaban el viaje con sus cantos y era imposible no desviar la mirada hacia el verde del río Bojayá. Este río que ha sido testigo de la vida de tantos hombres y mujeres que se han adentrado en la selva en búsqueda de un lugar sabroso para vivir y unas tierras abonadas para cultivar; y que en tiempo de sequía, por su quietud y claridad, refleja las formas de las nubes, las sombras de los árboles y los asomos del sol en el cielo. Pasamos por varios pueblos: Piedra Candela, Sagrado Corazón, La Loma...; la vida de la gente se mueve a la orilla del río, y al pasar siempre había alguien que nos saludaba con un ademán o un grito que auguraba un buen viaje.

¹¹ Para saber más sobre la masacre de Bojayá véase el informe del Centro Nacional de Memoria Histórica: *Bojayá, La guerra sin límites* (2010), disponible en <http://centrodememoriahistorica.gov.co/bojaya-la-guerra-sin-limites/>.



Fotografía 2. Viajeros, río Pogue. Foto: Alicia Reyes, 2019.

Pogue es un corregimiento de unos seiscientos habitantes, ubicado entre dos ríos: el río Bojayá y [el río Pogue](#). Allí en medio está La Punta, el lugar al que llegan las pangas y el punto de encuentro del pueblo, donde muchas veces se sientan los hombres en las tardes a conversar. Siempre que se escucha un motor arribando al pueblo, los niños bajan a ver quién llegó para ayudar a descargar la panga y subir el equipaje. Cuando llegamos no fue la excepción, allí estaban algunos de los niños y niñas del pueblo esperando por la panga que ya anunciaba su arribo con el sonido del motor. Cada uno iba recibiendo bolsas, morrales, cajas, paquetes... Yo iba encontrando algunas caras conocidas, aunque muchas habían cambiado con el paso del tiempo.

Las primeras personas que llegaron a Pogue venían del Baudó¹², y otros lugares río Atrato arriba como La Troje y río Quito (Quiceno, 2015). En sus inicios, este fue un caserío poco poblado en el que las casas estaban dispersas, cada una ocupaba un pedazo de tierra cerca al río y a su cultivo. En los momentos de reunión de la comunidad, como las fiestas o los velorios, la gente se encontraba y así se fue gestando una cotidianidad, se fue conformando una vida comunitaria y comenzaron a llegar parientes y otras familias de otros ríos hasta que se formó el pueblo como se conoce hoy en día. Los Palacios, los Mosquera, los Otaviano, los Hinestroza, los Pino, los Palomeque, los Cañola, entre otros. «Todos ellos llegaron con sus familias y con sus artes, entre ellas las del canto,

¹² El Baudó es considerado uno de los principales ríos del departamento chocoano, tiene su origen en la serranía de Baudó y termina su trayectoria en el océano Pacífico. Cuando se hace mención a este río, también se hace referencia a la región que atraviesa, a sus poblaciones rivereñas, y a los municipios del Alto y Bajo Baudó.

el rezo, la cura y la partería» (Quiceno, 2015).



Fotografía 3. Pueblo de Pogue. Foto: Alicia Reyes, 2019.

Aquí es necesario abrir un pequeño paréntesis para entender cómo llegó la violencia a Pogue como producto de la violencia sistemática que ha atravesado toda la historia de este país. A partir de finales de la década de los años ochenta empezó a proliferar a lo largo del río Atrato la presencia de guerrillas como las de las Farc (Fuerzas Revolucionarias Unidas de Colombia), el ELN (Ejército de Liberación Nacional), el EPL (Ejército Popular de Liberación) y el M-19. Estas eran guerrillas y fuerzas armadas populares que a su vez surgieron a partir de la segunda mitad del siglo XX en medio de un contexto global y nacional complejo: por una parte, a nivel nacional, como resultado de lo que se conoce como la época de La Violencia en Colombia, luego la violencia desatada por el Frente Nacional y además el ascenso del narcotráfico; por otra parte, a nivel global, por influencia de las ideas socialistas de las URSS, el contexto de la Guerra Fría y las rebeliones latinoamericanas.

Cabe anotar que las luchas populares en Colombia tuvieron diversas expresiones, no todas armadas. Estas guerrillas, de extrema izquierda, sí lo eran y llegaron a estas regiones después de ser expulsadas del Urabá, Antioquia —frontera con Chocó— y Córdoba por otras fuerzas armadas: los paramilitares, pertenecientes a la extrema derecha y conocidos como las Autodefensas Unidas de Colombia o AUC. La guerra entre ambos frentes, guerrillas y paramilitares, —y también el ejército nacional— ha sido desafortunadamente la constante en muchos territorios rurales del país y Pogue no fue la

excepción. A partir de 1996, el acoso de los paramilitares a la guerrilla en esta zona del país trajo bloqueos económicos, amenazas, persecuciones, asesinatos y desapariciones (Lancheros y Rincón, 2007, p.445).

Se trató sobre todo de una lucha por el control del territorio, debido a la ventaja de sus corredores estratégicos para el narcotráfico, el contrabando de armas, el tráfico de animales, la extracción desmedida de recursos naturales como oro y madera, y como zonas de escape o centros de operación. De ahí que, tiempo después, el 2 de mayo de 2002, un enfrentamiento entre ambos bandos a causa de una «invasión» paramilitar en la zona, previamente anunciada por la población a las autoridades, dio como resultado lo que se ha conocido como la masacre de Bojayá. En esta, fallecieron aproximadamente setenta y nueve personas inocentes que se refugiaban en su iglesia en medio del enfrentamiento, cuando un cilindro bomba lanzado por la guerrilla de las Farc impactó este lugar (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2010).

La masacre no significó ni mucho menos el fin del conflicto armado y sí una profunda herida social, psicológica y espiritual a todas sus víctimas. Las tensiones entre estos grupos persisten al día de hoy y las poblaciones civiles han tenido que padecer de la manera más triste y lamentable todas sus consecuencias. Catorce años después de esta masacre, y después de un conflicto armado de más de cincuenta años, el 26 de septiembre de 2016 se firmó entre el Gobierno colombiano y la guerrilla de las Farc el *Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera*, el cual comenzó a gestarse en el año 2012 con el inicio de unos diálogos y conciliaciones entre estos en La Habana, Cuba.

Luego de las elecciones presidenciales llevadas a cabo en el año 2018 y del tránsito a un Gobierno perteneciente a una corriente política que estuvo en desacuerdo con la firma de los acuerdos de paz con las Farc, se han sentido los retrocesos y la falta de compromiso frente a este proceso. Depender de la voluntad política de los gobiernos de turno ha dificultado el camino exitoso hacia el logro de ese interés común para una gran parte de la población: el fin de la guerra en nuestro país.

Es difícil tratar de explicar las implicaciones físicas, económicas, morales y espirituales de las consecuencias de la guerra, pues a esto se suma el completo abandono estatal, la impunidad y la persistencia de la guerra a pesar de hechos tan lamentables como la masacre, de ahí que la voz de estas mujeres suene tan fuerte y tan hondo. De ahí que el canto sea el único y más poderoso recurso para ser escuchadas.

Por esto, la sensación que tuve al llegar a Pogue no fue la de estar en un

pueblo que estaba viviendo el fin del conflicto gracias a la firma de los acuerdos; por el contrario, parecía estar viviendo una guerra recrudescida. Varias veces, desde que llegué al pueblo, escuché la frase «estamos confinados», y de otras mujeres escuché «tenemos miedo de que vuelva a pasar lo del 2005 y nos tengamos que desplazar otra vez»¹³. La dejación de las armas por parte de las Farc no marcó el fin del conflicto porque persisten los demás actores armados que aún insisten en disputarse este territorio y despojar a la población: los grupos paramilitares de las AUC, la guerrilla del ELN y el Ejército Nacional de Colombia.

Vivir en medio de esta tensión entre grupos armados implica un estado permanente de incertidumbre. Estar confinados implica no poder embarcarse. Cuando las cosas están difíciles, y hay miedo de algún enfrentamiento o presencia de grupos armados en el territorio, la gente se guarda en el pueblo. El no embarcarse, en Pogue, implica no poder trabajar o acceder a otras demandas como ir a Bellavista al centro de salud; que los maestros y maestras del colegio que llegan de fuera no puedan ir a dar clases; no poder ir a cortar el plátano, la madera, a cazar o a vender viche¹⁴. Las dinámicas de vida se ven interrumpidas y esto genera, en muchos casos, problemas de salud y escasez de alimentos.

Percibir este escenario de incertidumbre y de miedo me generó múltiples inquietudes respecto a las dinámicas del conflicto armado en Colombia, su repetición, su estado cíclico y la constante de la guerra en esta zona del país. Cuando viajé a Pogue en el 2016, las musas estaban preparando un viaje a la ciudad de Bogotá para acompañar un evento en la casa de Gobierno, al cual llevaron un canto dirigido al entonces presidente Juan Manuel Santos, manifestando su apoyo a los diálogos de paz. Hoy, tres años después, se reclama el cumplimiento de los acuerdos firmados y se exige que se respete la palabra pactada.

Los cantos de Las Musas de Pogue comenzaron a hacerse audibles y visibles a nivel nacional a partir de las conmemoraciones de la masacre de Bojayá. Este acontecimiento motivó a las cantadoras a escribir año tras año alabos que reclaman justicia, no repetición y respeto por sus vidas y las de sus familias. Aquellos cantos, que solo habían hecho parte de un escenario ritual, pasaron a ocupar espacios públicos y

¹³ Posterior a la masacre de Bojayá, ocurrida en el año 2002, los desplazamientos forzados y la guerra persistieron. «En el año 2004, cerca de 1100 campesinos afrocolombianos se desplazaron por nuevos enfrentamientos armados; entre febrero y marzo del 2005, otros 2000 huyeron a las cabeceras municipales de Bellavista y Vigía del Fuerte, por miedo a que se reanudaran la violencia y los combates» (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2010. p.84).

¹⁴ Bebida artesanal de caña elaborada por las mujeres del pueblo.

políticos en los que las mujeres comenzaron a expresar sus dolores y sus sentimientos frente a la guerra que estaban padeciendo ellas y sus familiares; lo que llevó al Estado colombiano a dirigir la mirada a esta expresión musical y a convocar su participación en diversos espacios de representación de las víctimas del conflicto armado en el país.

Además de mi interés por el canto del alabao en el momento en que escuché cantar a Las Musas de Pogue por primera vez, y mi curiosidad por explorar un poco más sus usos en los espacios rituales y religiosos a los que está vinculado; las transformaciones y los caminos que he visto recorrer a este grupo de mujeres, a partir de su iniciativa por componer alabaos que relatan la guerra y exigen a los actores involucrados en ella a asumir sus responsabilidades, han generado en mí un interés por comprender, a partir de su experiencia, las formas en que la música y la violencia se relacionan en un mismo escenario.

Además, desarrollé una inquietud por entender cómo una expresión musical y ritual tradicional es resignificada y reelaborada en un contexto de conflicto como una forma de responder a la violencia y de servir como mecanismo de memoria para no olvidar sus efectos. Tal vez podrían ser otros los lenguajes para denunciar o resistir; pero en Pogue, así como históricamente lo ha sido para otras comunidades negras y de mujeres en el mundo, la respuesta ha sido el canto.

La música en Colombia, además de presentarse como expresión cultural, está estrechamente vinculada al contexto social del conflicto, ya que es una de las vías que han adoptado diversas comunidades para denunciar o mitigar situaciones de violencia que han padecido y hacer de esas experiencias del conflicto una creación que les permita elaborar sus duelos. A estas expresiones se han acercado instituciones como el Centro Nacional de Memoria Histórica, con el proyecto musical *Tocó cantar. Travesía contra el olvido* (2015)¹⁵, en el que se reconoce el trabajo de compositores locales y regionales que han relatado en sus canciones la memoria del conflicto armado que ha acontecido en el país y que expresan en ellos su creatividad, sus procesos reflexivos y de resistencia.

También están los trabajos de María Fernanda Carrillo (2014) con la realización del documental *Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia*, una pieza audiovisual de corte etnográfico en la que se abordan las prácticas de mujeres afrocolombianas cantadoras como forma de resistencia a la violencia en nuestro país, y la investigación de Liliana Atencia (2019), *Las Cantadoras de Marialabaja. Expresión de*

¹⁵ Disponible en <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/toco-cantar/librillo-toco-cantar.pdf>.

resistencia y libertad en el Caribe colombiano, donde la autora presenta una investigación etnográfica y musical que se acerca a la tradición oral de las cantadoras del municipio de Marialabaja, Bolívar, a partir del relato de su cotidianidad, su lenguaje musical y el contexto de violencia, marginación y subordinación en el que se han desarrollado sus vidas como mujeres campesinas afrodescendientes, quienes encontraron en el ritmo del bullerengue y los bailes cantaos una forma de hacer frente a las dinámicas de poder y exclusión que han permeado a su comunidad.

En lo que se refiere a los estudios realizados en esta zona del Medio Atrato, no solo en relación a las músicas tradicionales, sino a las formas de vida de las comunidades que allí habitan y a los impactos que la guerra ha generado en contraposición a la estabilidad y a los ciclos naturales de vida y muerte, quisiera mencionar el trabajo de Natalia Quiceno Toro, profesora del Instituto de Estudios Regionales de la Universidad de Antioquia —a través de quien me he acercado a la experiencia de Las Musas de Pogue y el universo que las rodea—, quien ha explorado lo que para estas comunidades del Medio Atrato chocoano significa «vivir sabroso», y que hace referencia a aquellas acciones de resistencia que se definen como defensa de la vida y el territorio, a las que se articulan diversas prácticas como la espiritualidad, el cuidado, la muerte y el canto (Quiceno, 2015).

Existen, además, instituciones que son un referente clave para continuar el seguimiento a las manifestaciones y usos de las músicas en la población del Pacífico colombiano. Una de ellas es la Corp-oraloteca, centro de documentación e investigaciones de las prácticas sonoras, orales y corporales del Pacífico colombiano, con trabajos como *Velo qué bonito. Prácticas y saberes sonoro-corporales de la primera infancia en la población afrochocoana*, realizado por Ana María Arango Melo, antropóloga y directora de este centro de investigación, en el que se aborda la pregunta por el cuerpo, el sonido y el movimiento en la primera infancia de las comunidades afrocolombianas (Arango, 2014).

Es de resaltar también el trabajo del profesor Alejandro Tobón, músico e investigador del grupo de investigación Valores Musicales Regionales de la Universidad de Antioquia, quien se ha interesado en estudiar las apropiaciones y transformaciones del romance, género poético de origen español, en la región del río Atrato. Un género que ha dado origen a nuevas expresiones musicales propias de la cultura afroatrateña como es el canto del alabao, donde se manifiesta tanto la presencia española como la influencia africana presente en esta región desde el periodo colonial. El profesor Alejandro Tobón ha hecho un gran aporte a los estudios de los romanceros en el Atrato, no solo a partir de su análisis en el uso y apropiación de este género en la región, sino por el análisis y

clasificación de varias de las piezas más tradicionales de estos géneros, traduciéndolas al lenguaje musical.

En su tesis de doctorado *Relatos cantados de la vida y de la muerte. Apropiación y transformación del romance en la cultura de la cuenca del río Atrato, Colombia* (2012), y en el texto *El río que baja cantando. Estudio etnomusicológico sobre romances de tradición oral del Atrato medio* (2012), además del análisis etnomusicológico, se ha podido llegar a una propuesta de etnocatalogación musical para los romances del Atrato, lo que implica «la posibilidad de clasificar una práctica musical a partir de sus características, usos y funciones en una cultura determinada» (Tobón, Ochoa, Serna y López, 2015, p.147). Además, a partir de la recopilación de un gran número de romances a lo largo de su trayectoria investigativa en la región ha sido posible la recreación de algunas de estas piezas musicales, las cuales han sido presentadas en el disco-libro *Arrópame que tengo frío* realizado en compañía de la cantante colombiana Claudia Gómez (Tobón y Gómez, 2009).

Por último, uno de los trabajos más recientes a destacar relacionado con estas músicas tradicionales y su práctica en la región del Medio Atrato, es el proyecto *Voces de Resistencia* (Vergara, Jaramillo, Mosquera, Cagüañas, Arenas y Velásquez 2016), realizado por el Centro de Estudios Afrodiaspóricos (CEAF) en la comunidad de Pogue, el cual tuvo como finalidad incentivar la preservación de los cantos tradicionales de esta comunidad mediante la divulgación y fomento del alabao como expresión musical y de memoria en las comunidades afrocolombianas en el departamento del Chocó. En el marco del proyecto se grabaron un disco compuesto por doce canciones —alabaos tradicionales y nuevos alabaos compuestos por Las Musas de Pogue— y un documental que incluye entrevistas y piezas musicales.

Existen otras investigaciones y reflexiones direccionadas a la relación entre música y conflicto —temática que pretendo desarrollar entre las líneas de esta investigación—, que han tomado las experiencias de las músicas del Pacífico como referente, y que ha sido interesante revisar para comprender la forma en que estos dos temas se han puesto en discusión en el contexto en el que se sitúan mis preguntas de investigación. Una de ellas es el trabajo de María Elisa Pinto García (2011) denominado *Música y reconciliación en Colombia: oportunidades y limitantes de las canciones compuestas por víctimas y excombatientes*, un proyecto con el que se buscaba realizar una exploración de las formas en que la música puede contribuir a la reconciliación en un país como Colombia. En esta investigación se examinan algunas canciones relacionadas con el

conflicto armado en el país, compuestas por víctimas y excombatientes, en las que se analiza no solo el contenido de las letras, sino también los procesos de creación musical y la recepción por parte de los oyentes para intentar responder a la pregunta respecto a las motivaciones que han llevado a estas poblaciones a componer este tipo de canciones y cómo estas pueden contribuir a la reconciliación y servir como instrumento de paz.

Aunque esta investigación parta de un enfoque psicosocial que hace énfasis en la discusión del concepto de reconciliación, es un referente valioso para este trabajo en la medida en que da algunas luces, no solo de las producciones musicales que se han realizado en el país alrededor de estos temas, sino que empieza a dibujar un panorama de las discusiones y relaciones que se establecen entre la música y el conflicto. Otro trabajo de interés es el de Juan David Luján Villar, que ha abordado temas como los estudios afrodescendientes, las ciencias cognitivas y la etnomusicología. En el artículo «Escenarios de no-guerra: el papel de la música en la transformación de sociedades en conflicto» (Luján, 2016), resultado de su investigación de maestría¹⁶, se abordan de nuevo las relaciones entre música y violencia, guerra y pacificación, con una visión que busca entender la práctica musical como reestructuradora del tejido social e intenta comprender cómo la música puede contribuir a una paz duradera en sociedades que han vivido recientemente el final de un conflicto histórico violento.

En el contexto global, también pueden encontrarse experiencias que buscan reconocer las expresiones musicales y sus transformaciones en escenarios de violencia y conflicto. Para ello referencio el trabajo de Rodríguez y Cabedo (2017), en el que se realiza una exploración de experiencias en diferentes lugares del mundo, con comunidades que han sufrido situaciones de conflicto armado y han contribuido a la construcción de paz a partir de prácticas musicales colectivas. Una particularidad de este estudio es la mención de los espacios musicales colectivos, donde se aborda la música que involucra a otros para crear, para interpretar o que hace partícipe a toda la comunidad para ser experimentada.

En cuanto a los aportes de la etnomusicología a esta temática, uno de los grandes referentes es el texto *Music and conflict* (2010), editado por John Morgan O'Connell y la profesora Salwa El-Shawan Castelo-Branco, en el que se presenta una selección de las discusiones realizadas en el simposio *Discord: Identifying Conflict in Music, Resolving*

¹⁶ El título de su trabajo de maestría en Investigación Social Interdisciplinaria de la Universidad Francisco José de Caldas, en Bogotá, es *Formas de producción sociocultural de la población afrojuvenil en la ciudad de Cali: El caso del rap caleño en la década del noventa*, (2016).

Conflict through Music, organizado por el International Council for Traditional Music en el año 2004, en la ciudad de Limerick, Irlanda. Además de abordar desde distintas miradas las posibles relaciones que se establecen entre música y conflicto, está la cuestión de comprender el conflicto desde sus múltiples interrelaciones, un asunto que pasó a ser discutido en este encuentro.

Se trató de entender este concepto más allá de la relación dual entre guerra y paz y cómo el conflicto impacta las múltiples dimensiones de la vida social, cultural y política de una sociedad y presentó diversos casos y contextos en varios continentes del mundo. Allí se discutieron tres grandes temas: primero, las formas en que la música puede ser usada para identificar el conflicto; segundo, cómo la música puede ser empleada para resolver conflictos, y tercero, cómo los etnomusicólogos pueden intervenir como mediadores en la resolución de conflictos, también a partir de la ejemplificación de diversos casos y contextos en varios continentes del mundo.

La noción de que la música puede ser un dispositivo para solucionar los problemas de la sociedad y la tendencia a instrumentalizar su sentido para causas socio-políticas o para subsanar los impactos de la violencia y el conflicto no es una postura nueva. Sin embargo, en el campo de la etnomusicología su estudio no ha sido tan ampliamente desarrollado. Uno de mis cuestionamientos a estas formas de abordar la música en estos contextos de violencia y conflicto armado tiene que ver con la postura que busca encajar a la práctica musical en un rol positivo, reconstructor del tejido social y promotor de la paz. Este trabajo no se ubica en dicha perspectiva; por el contrario, considero difícil hablar de la construcción de la paz en un escenario donde la guerra se mantiene en un estado cíclico.

Esto no implica caer en una visión trágica del estado de las cosas, pero sí comprender que la función de la música, o de la práctica del canto aquí, va más allá de una tarea para construir paz. Es un gran entramado de reelaboraciones, resignificaciones, de momentos de fortalecimiento de la comunidad, pero también de cambio. Lo que interesa no es llegar a encontrar la función del canto en este contexto, sino la forma en que dicha práctica se reelabora y dialoga con la situación de la guerra. Cómo esa práctica musical se ve envuelta en esos ciclos o los pone en evidencia a través de sus letras y sus transformaciones, además de conocer la experiencia de hacer música en medio del conflicto y lo que ello implica.

Otra de mis inquietudes al revisar estos abordajes en el campo de la musicología o la etnomusicología clásica fue encontrarme con un espacio mayoritariamente masculino. Que no ha tenido una preocupación por hacer un recorte que permita

comprender en dichas experiencias un enfoque de género o un enfoque racial o político que reconozca, más allá del ámbito descriptivo, el diálogo de estas experiencias musicales con las personas que las interpretan; lo que es determinante para comprender todo lo que ocurre alrededor, la experiencia completa: quiénes cantan, quiénes crean y experimentan la música. Por ello, quise explorar otras perspectivas del estudio de la música que me permitieran un abordaje más complejo y cercano a la experiencia de Las Musas de Pogue.

Me encontré entonces con las posturas de la musicología feminista, una corriente de pensamiento en el ámbito de los estudios de la música que hace parte de la segunda ola del feminismo ocurrida alrededor de los años setenta del siglo XX. En esta se ponen en marcha diversas iniciativas y espacios de discusión alrededor del papel de las mujeres en el mundo en áreas como la academia, la investigación y las artes. Aunque este fue un impulso que llevó al surgimiento de la etnomusicología feminista, la investigación feminista en la música solo llega a desarrollarse como una corriente crítica a finales de la década de los años ochenta y noventa, fundamentalmente en el ámbito anglosajón (Viñuela y Viñuela, 2008, p.293).

Contrario al acercamiento positivista que ha sido predominante en el ámbito de los estudios musicales de una corriente más conservadora y clásica, en los que se desvincula a la música del contexto al cual pertenece y se estudia esta como un lenguaje «sin doliente», que puede ser analizado casi de forma matemática, estos estudios, así como otras corrientes más actuales de la musicología o la etnomusicología, proponen entender a la música vinculada a las complejidades del contexto en el que es creada y a las personas que la interpretan o la experimentan.

La musicología feminista, para deconstruir la noción de la música “autónoma y trascendental”, ha puesto énfasis en su definición como una práctica, remitiéndola así a los sujetos que la crean y re/crean, personas con cuerpo y sexualidad, y, por tanto, con un entorno social, político y económico (Viñuela y Viñuela, 2008, p.295).

Algunas de las pioneras en esta área de la investigación musical, según Rodrigo C. S. Gomes, han sido Ellen Koskoff, Susan McClary, Márcia Citron y Suzanne Cusick. Por otro lado, más allá del ámbito angloamericano, existen en Latinoamérica otras experiencias que se han acercado a los estudios etnomusicológicos con un abordaje de género en países como Brasil, donde se encuentran investigadoras como Maria Ignez C. Mello; Laila Rosa; Rodrigo C.S. Gomes; Thalita Couto Moreira (2012), el grupo de estudios Feminaria Musical de la Escuela de Música de la Universidad Federal de Bahia (Gomes, 2016. p.673-675), entre otras.

Creo que aún no es posible hablar de etnomusicología feminista en Colombia. Sin embargo, hay grandes contribuciones a los estudios de género, a los estudios interseccionales y múltiples estudios que, desde la musicología, la etnomusicología o diversas áreas de las ciencias sociales, han abordado experiencias musicales teniendo presentes los aportes de los estudios de género o que se han interesado en resaltar, por ejemplo, la presencia de las mujeres en el escenario musical colombiano. Por ello, es interesante comenzar a abordar experiencias musicales como la que se presentará a continuación, y partir de un abordaje que permita cruzar los estudios de la música y la sociedad y los estudios de género, lo que son, entre otras, investigaciones que pueden ser inspiradoras para construir una trayectoria propia en el campo de la etnomusicología feminista en el país.

Además, la exploración de la experiencia subjetiva de los cantos de Las Musas de Pogue implica reconocer el lugar de enunciación de las mujeres que los interpretan, lo cual se propone abordar y describir a partir de una lectura interseccional de género, que reconozca en esas voces femeninas su condición de víctimas del conflicto armado, mujeres negras, mujeres campesinas, líderes comunitarias, madres, entre otras condiciones que también dotan de sentido sus creaciones. La etnomusicología feminista parte de las teorías del feminismo blanco. Aquí es importante entender y reconocer esta corriente del feminismo y sus aportes a la teoría de género, pero se tendrán en cuenta otros referentes de los feminismos negros y latinoamericanos que permitirán un abordaje de ese cruce entre música, feminismo e interseccionalidad en un plano más cercano a la experiencia de las musas, lo que busca, además, reconocer otras corrientes de pensamiento locales.

Partir de teorías y saberes locales implica además sentar una postura respecto a las formas de pensamiento preestablecidas por el saber colonial. Por ello, mi interés con este trabajo es también traer, en cuanto sea posible, aquellos saberes que han sido subordinados, racializados y sexualizados, y que han estado presentes en el espacio académico como experiencias a ser estudiadas y exploradas, pero no como conocimientos válidos que pueden aportar a la discusión y generación de nuevos modelos de pensamiento. Como menciona Ochy Curiel, activista y teórica del feminismo latinoamericano y caribeño, «descolonizar el pensamiento y la práctica política significa reconocer una historia silenciada, opacada y reducida a mero testimonio» (Curiel, 2016, p.39), con lo cual habrá que hacer un énfasis mayor en el saber de las mujeres, negras, indígenas, lésbicas que han sido representadas, en mayor medida, como víctimas del

patriarcado y no como productoras de conocimiento.

Para ir finalizando este primer relato, quiero resaltar que la voz que cuenta estas historias y esta experiencia de viaje y discusión académica es la de una mujer negra, que se reconoce como cantautora y que ha encontrado en el canto un medio para aprender, para comunicar su sentir y para establecer una forma propia y personal de relacionarse con el mundo, que ha encontrado en el canto una posibilidad de contar lo que vive y siente. Por ello, tal vez el texto a continuación, en ocasiones se sienta más un canto, en otras más un cuento, en otras más una discusión teórica o una reflexión crítica, pero siempre será el relato de una exploración, en la que se acudirá a la palabra de Las Musas de Pogue, el grupo de mujeres que han motivado las líneas que siguen.

Haber conversado, cantado, leído y compartido la música con Las Musas de Pogue, al igual que seguir sus pasos y leer o escuchar lo que otros han tenido para contar sobre ellas, ha sido mi método principal de investigación, un método etnográfico, de escucha, de observación, pero también de acción e intercambio. Podría decir, en palabras de la escritora brasileira Conceição Evaristo (2017), que lo que voy a compartir a continuación son mis «*escrevivências, escritas que nacen do cotidiano, das minhas lembranças e experiências de vida*».

Además, me he propuesto establecer un diálogo con estos cantos, en los que la experiencia de escucha me permita dialogar con ellos, no solo desde las letras, sino también a partir de lo que las texturas y los sonidos tienen para contar. Por ello, he procurado establecer una ruta de escucha que me permita, en algunos momentos, hacer una descripción sonora que no solo esté mediada por elementos de la teoría musical, sino por las formas en que yo como escucha y cantante, logro percibir aquellos cantos. Al ser este un trabajo que involucra el componente sonoro como uno de sus elementos principales, propongo ir acompañando la lectura con una serie de cantos y paisajes sonoros que iré enlazando en algunos momentos del texto¹⁷.

Para ello, tomaré como referente la propuesta de *roteiro de escuta* de la profesora Laila Rosa en su artículo «*Da escuta consciente em apreciação musical*», quien me lo compartió de manera personal ya que aún no se encuentra publicado, en este se proponen una serie de aspectos a tener en cuenta a la hora de escuchar una obra musical. A partir de esta referencia, intentaré seguir un guion propio de escucha que me permita, a

¹⁷ La mayoría de los audios que acompañan la lectura están alojados en este sitio web, sin embargo, propongo ir consultando cada uno de ellos en la medida en que se avanza en el texto: <https://soundcloud.com/user-944235725>

partir de mis saberes y experiencia musical, conversar con las músicas y los cantos de Pogue. Además, tendré en cuenta otras propuestas teórico-metodológicas para el análisis musical, como la *Etnografía da música. Cadernos do campo* de Anthony Seeger (2008), los trabajos de Rafael José de Menezes Bastos (2014) y finalmente, las propuestas del compositor canadiense Murray Schafer (1994), sobre la experiencia sonora, los paisajes sonoros, el ruido y el silencio, para intentar incluir el sonido —más allá del hecho musical— como otra fuente del relato de la vida y el canto en el contexto del conflicto armado.

El relato de viaje con el que introduce este texto continuará. Luego de arribar al puerto de Pogue, viví varias experiencias que iré compartiendo a lo largo de cada capítulo, las cuales irán acompañadas del gran relato del canto, del alabao, de la mortuoria y de la guerra en Colombia y sus efectos en la vida de este grupo de mujeres. En el primer capítulo, «Cantar para sostener el ciclo de la vida: El velorio de la señora Rosario», pretendo abordar la práctica de la oralidad en la tradición chocona y sus influencias ancestrales a partir de la diáspora africana, para luego profundizar en el relato de la mortuoria pogueña, el lugar del alabao en dicho espacio ritual y las particularidades en el uso y la interpretación de este canto como un elemento trascendental en el equilibrio y los ciclos de la vida en la comunidad.

En el segundo capítulo, «“Esto funciona porque cantamos todas juntas”. Cantos femeninos, cantos de mujeres negras», realizo un repaso por algunas experiencias de mujeres negras en otras latitudes y lugares del mundo que han encontrado en el canto y la música, al igual que Las Musas de Pogue, una forma de sobrellevar los efectos de la violencia en sus vidas y en las comunidades a las que pertenecen, o que a través de sus voces han encontrado la manera de denunciar y hacer presente su inconformidad frente a la discriminación y el abuso que han experimentado como mujeres negras en sus lugares de origen. Además, aquí busco presentar un esbozo de lo que ha sido una de mis bases metodológicas de análisis, el concepto de *interseccionalidad*, y la importancia de abordar la experiencia de este grupo de mujeres cantadoras como un fenómeno atravesado por múltiples dimensiones que acarrearán la clase, la raza, el género y otras cuestiones relacionadas con sus historias de vida particulares como mujeres afrocolombianas y campesinas.

En el tercer capítulo, «“El Atrato vuelve a la incertidumbre”: Los cantos del pasado en los días actuales», presento algunos momentos de la historia del conflicto armado en el país a partir de las letras de los alabaos compuestos por Las Musas de Pogue, con el fin de relacionar los espacios y trayectorias de los cantos con los ciclos de la guerra

y el dolor. Con esto busco plantear una reflexión respecto a la constante de la guerra y sus efectos en esta comunidad, como una herencia epistémica de la visión del otro, donde los sistemas de pensamiento con que las vidas de sus ancestros fueron entendidas en el periodo colonial como «vidas sin alma», siguen siendo la base que sustenta la interrupción de la vida de una forma violenta en estas comunidades.

Allí, entran en cuestión no solo dichas concepciones del otro, sino también la relación de estos cantos con los escenarios donde han sido interpretados y el despliegue que han tenido en cada uno de estos momentos. Finalmente, traer los cantos y el momento histórico en el que fueron presentados dará cuenta de que los cantos del pasado siguen vigentes en el presente, las demandas y los dolores siguen teniendo el mismo fundamento.

En el último capítulo, «“Muchachas, aprendan que yo no soy semilla”: Hacerse cantadora en Pogue», hago un abordaje de los sentidos subjetivos de hacerse cantadora en Pogue y las transformaciones de esta práctica a partir del contacto con instituciones, universidades, grupos de investigación, nuevos escenarios del canto fuera de Pogue y eventos de carácter político o cultural. Además, planteo una reflexión sobre el significado de ser cantadora en la actualidad y la forma en que el conflicto armado incide en dicho proceso, al igual que el deseo de llevar el canto a otros espacios que van más allá del alabao y la mortuoria.

2. CANTAR PARA SOSTENER EL CICLO DE LA VIDA: EL VELORIO DE LA SEÑORA ROSARIO

2.1 LA ORALIDAD Y LA NECESIDAD DE CONTAR LO QUE NOS PASA, UN LEGADO ANCESTRAL

*En la esquina de mi casa
tengo una mata de albaca
en el rincón de mi cama
tengo un amor que me mata*

*Andá vete si te vas
sentate en el guamo grande
que allá te llevo la cena
aunque me quede con hambre*

*El primer amor que tuve,
fue con una guapoteña
y me dejó el corazón
como un picadero e' leña*

(Oneida Orejuela, comunicación personal, 7 de abril de 2019)

Hablar de oralidad en Colombia, y más aún de la oralidad en el Pacífico afrocolombiano, implica reconocer una serie de trayectorias, viajes, encuentros y sincretismos que trajo la llegada de europeos y africanos a este territorio, en el que ya existía una presencia indígena que contaba con sus propias tradiciones y formas de pensamiento. El contacto entre estos grupos de seres con tradiciones culturales tan arraigadas y distantes en muchos aspectos unas de otras, implicó el desarrollo de nuevas manifestaciones culturales en los ámbitos de la danza, la música, la religión, la alimentación, las fiestas, entre otros.

Sin embargo, como es sabido, el encuentro entre estas diferentes culturas no fue un encuentro armónico. Contrario a ello, estuvo determinado, en mayor medida, por la imposición de la religión cristiana sobre las otras formas de pensamiento y sentimiento. Por esta razón, los pueblos esclavizados se vieron en la necesidad de recurrir a diversos métodos para conservar vivas y presentes sus raíces africanas, lo que les llevó a reapropiarse y reinterpretar la tradición cristiana, de manera que sus dioses y su cultura siguieran presentes, aun cambiando sus formas (Montes, 2015). La oralidad jugó un papel determinante en la consolidación de nuevas tradiciones que respondían a la mezcla de las tradiciones culturales provenientes de estos tres mundos, el blanco europeo, el indígena y el negro esclavizado, teniendo en cuenta que esta era una práctica común a todos ellos.

La oralidad tiene como característica su constante actualización: hace parte de la vida diaria y se convierte en un elemento fácil de adaptar al contexto. Como no es

un ejercicio mecánico, sino que se reinterpreta cada vez que alguien cuenta algo a otro, las formas de expresión se multiplican. La oralidad requiere de un alto grado de creatividad y de inventiva. Si se añaden, quitan, exageran o minimizan elementos o escenas es porque el contexto así lo requiere y esto no debe subestimarse dentro de la construcción de las formas de sociabilidad. La fácil reproducción y recepción de los relatos hace que todo oyente —quien será un futuro emisor— participe en su construcción y, en consecuencia, que la actualización de los cantos, cuentos, historias, chistes, alabao, arrullos, responda a quien los utiliza según su necesidad. Por eso, la oralidad tiene toda una base social que le adjudica un potencial político generador de conciencia colectiva y, en ese sentido, tiene un papel importante en la forma como estas comunidades construyen sus memorias (Quiceno, Ochoa y Villamizar, 2016, p.18).

Hablar de oralidad es entonces hablar de movilidad, de reinención, pero también de una forma en la que las tradiciones culturales han podido mantenerse en el tiempo. Sin entender ese «mantenerse» como algo estático, inmóvil, sino como la posibilidad de que estas comunidades permanezcan en contacto con su saber ancestral y encuentren la manera de reapropiarlo y mantenerlo vivo teniendo en cuenta las formas en que el contexto y las demandas sociales, político-económicas y culturales puedan llegar a influenciar la forma en que este puede ser usado y, por tanto, transformado.

Menciono esto teniendo en cuenta que la experiencia de Las Musas de Pogue, cantadoras de alabao, es un ejemplo de reapropiación y reelaboración de una tradición oral que pudo haber tenido sus inicios entre los siglos XV y XVI, pero que aún en el siglo XXI tiene vigencia. Sin embargo, las formas en que el alabao se enseña y se aprende, las letras que componen los cantos o los espacios donde es interpretado, así como sus usos espirituales, sociales y políticos han sufrido importantes transformaciones.

Este es un asunto que iré desarrollando durante todo el texto y comienza por reconocer la característica móvil y plástica de la oralidad. Con ello, los cantos y las melodías en el Atrato han variado tanto «como lo necesita la apropiación que hacen de ellos los habitantes de este territorio» (Tobón, Ochoa, Serna y López, 2015, p.12). Sea en tiempos de trabajo, de fiesta, de muerte o en tiempos de guerra.

Estimamos que, para la supervivencia de la cultura, la oralidad ha sido el instrumento de mayor importancia si aceptamos que la historia de la humanidad se ha nutrido, en gran parte, de ella. Nuestros abuelos se valieron de sus experiencias y utilizaron el ritmo del habla y la teatralidad en la expresión para comunicarse, contar historias y dar testimonios del pasado, haciéndolos circular

de boca en boca y de generación en generación para sustentar y conservar una memoria colectiva (Ayala, 2011, p.28).

Como menciona la profesora Ana Gilma Ayala (2011), el caso de la tradición oral en el Pacífico colombiano es transversal a la cotidianidad de sus habitantes, en las veredas y pueblos, mayormente en zonas rurales, los mayores se reunían con su gente a contar historias, a compartir relatos de sus ancestros, mientras fumaban tabaco, bebían viche o jugaban cartas o dominó. De allí fueron surgiendo y se fueron compartiendo adivinanzas, chistes, secretos, cantos o agüeros que provenían de esa sabiduría popular y personal, que se mezclaba con los saberes de sus antepasados.

2.1.1. La diáspora y la llegada de las culturas africanas a la región del Atrato

La expresión «diáspora africana», como mencionan Silveira y Dos Santos (2018, p.178), surgió en el año 1995 en el contexto de la Conferencia Internacional Africana en Tanzania, en la que George Shepperson y Joseph E. Harris utilizaron la noción de diáspora africana por primera vez con el interés de pensar las formas del exilio de los africanos en el contexto de la expansión colonial europea. Anteriormente, el concepto de diáspora se había centrado en la idea de dispersión, exilio y migración, teniendo como mayor referente la diáspora judía. Ya a finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI comienza a reconocerse la diáspora africana como un fenómeno que evidencia una continua experiencia de opresión racial sobre los pueblos de ese continente.

Stuart Hall y Paul Gilroy, dos referentes de los estudios culturales y poscoloniales, proponen el abordaje de este término teniendo presente que «lo negro», es portador de una cultura híbrida, donde la experiencia de la diáspora va más allá del movimiento y el territorio no es el único determinante de la identidad. Como menciona Gilroy en su texto *O Atlântico negro. Modernidade e dupla consciência* (2001), entender la diáspora como sinónimo de «movimiento», implica una mirada superficial de un fenómeno que revela un estado de tensión presente en las formaciones culturales, la hibridez, la identidad y la globalización, donde es fundamental partir de una mirada geopolítica y multisituada, en la que se trasciende la idea de una pureza racial y cultural.

Sob a idéia-chave da diáspora nós poderemos então ver não a "raça", e sim formas geo-políticas e geo-culturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem (Gilroy, 2001, p.25).

En esta misma línea de pensamiento, aunque en un momento anterior,

Avtar Brah, mujer, intelectual, feminista, ugandesa, hija de inmigrantes asiáticos del Panyab (India) —comunidad con una dolorosa historia diaspórica— (Negro, 2014), en su texto *Cartografías de la diáspora: identidades en cuestión* (2011), publicado por primera vez en 1996, habla del carácter fluctuante de las identidades de la comunidad diaspórica y cómo dicha construcción identitaria de los sujetos no está únicamente ligada al territorio o las prácticas culturales, sino que es entendida como una construcción política que, más que un producto final, es un proceso, en el que dimensiones como la clase social, el género, la etnia, entre otras «fronteras» —como lo denomina la autora— delimitan la forma en que los cuerpos habitan el mundo. En este sentido, la diáspora «representa una categoría heterogénea diferenciada a través de las líneas de clase, género y demás» (Brah, 2011, p.228), yendo más allá de las formas geopolíticas y geoculturales de vida planteadas por Gilroy.

El concepto de diáspora debería ser visto como una referencia a las genealogías históricamente contingentes, en el sentido foucaultiano de la palabra. Es decir, que el término se debería ver como un mapa conceptual que desafía la búsqueda de absolutos originarios o manifestaciones genuinas y auténticas de una identidad ya dada, estable y estática, de costumbres y tradiciones puras y prístinas o de immaculados pasados gloriosos (Brah, 2011, p.228).

El sociólogo puertorriqueño Agustín Lao-Montes, en su texto *Hilos descoloniales: Trans-localizando los espacios de la diáspora africana* (2007), aborda el término de diáspora africana como una categoría «geohistórica», que ha implicado un proceso en el que se han constituido expresiones culturales, movimientos sociales, posturas intelectuales y que implica una condición histórica de opresión, pero también de «agencia histórica» de los pueblos del África moderna, lo que se ha visto anclado a los procesos descolonizadores y de liberación de los movimientos afrodiaspóricos. Lao-Montes presenta el concepto de diáspora africana como un «campo histórico multicentrado, como una formación geocultural compleja y fluida, y como un espacio de identificación, producción cultural y organización política enmarcado en procesos histórico-mundiales de dominación, explotación, resistencia y emancipación» (2007, p.55).

Por otra parte, el autor da algunas luces sobre la importancia de abordar esta categoría a partir de una mirada feminista, teniendo en cuenta que hay una base narrativa masculina en el concepto de diáspora, que representa justamente esos regímenes de poder patriarcales-coloniales, que omiten otras vidas sociales que han sido despojadas de una geografía y una identidad, como es el caso de las mujeres negras. Como menciona el autor:

Dar una perspectiva de género a los discursos de la diáspora africana implica una ruptura epistémica importante e imperativos políticos que incluyen visitar y cuestionar el carácter masculinista de las ideologías dominantes de la negritud global, poniendo en el centro las historias de las mujeres y las perspectivas feministas, y reconociendo la importancia del género y la diferencia sexual como claves entre las múltiples mediaciones que constituyen los sujetos afrodiáspóricos (Lao-Montes, 2007, p.57).

Para ahondar un poco más en esta discusión, traigo las palabras de Lélia Gonzalez (1988), feminista, afrodescendiente, intelectual, política, antropóloga y profesora brasilera, quien tuvo una preocupación constante por la articulación de las luchas sociales y las demandas de las mujeres negras. Las corrientes de pensamiento que buscaban analizar la vida de las mujeres negras a partir de las intersecciones entre las categorías de raza, género y clase, ya hacían parte de los intereses y las posturas desarrolladas por esta autora, quien a partir de dichos análisis propuso un nuevo concepto para repensar las relaciones existentes entre raza y cultura en Latinoamérica, en las que se hacen presentes los saberes y las manifestaciones culturales de la diáspora africana, y encuentra una nueva forma de construcción de identidad, que ella ha nombrado como *amefrikalidad*, en el cual se materializa la idea de una mujer negra, afrodescendiente y latinoamericana como parte de una comunidad con una historia particular en la que los dos continentes han influenciado sus modelos de pensamiento y sus formas de habitar el mundo.

Según las palabras de Lélia, se trata de reconocernos como una comunidad presente en todo el continente americano con una historia y un lugar de origen común, que, aunque esté lleno de bifurcaciones y diferenciado por los múltiples procesos de adaptación, resistencia, creación e interpretación del ser latinos y africanos al mismo tiempo, sin ser esencialmente ninguna de las dos cosas, se encuentra en un sistema de opresión compartido: el racismo —un concepto que surge a partir de una construcción social y política que no corresponde a un criterio de clasificación de grupos humanos y sí a una categoría de poder—. De esta manera, Lélia Gonzalez rechaza el ser «latino» —entendiendo este concepto como eurocéntrico—, por ser una palabra que descarta las dimensiones negras e indígenas de la construcción de las américas (Curiel, 2016).

O termo amefricanas/amefricanos designa toda uma descendência: não só a dos africanos trazidos pelo tráfico negreiro, como a daqueles que chegaram à América muito antes de Colombo. Ontem, como hoje, americanos oriundos dos mais diferentes países têm desempenhado um papel crucial na elaboração dessa amefricanidade que identifica, na diáspora, uma experiência histórica comum que

exige ser devidamente conhecida e cuidadosamente pesquisada. Embora pertençamos a diferentes sociedades do continente, sabemos que o sistema de dominação é o mesmo em todas elas, ou seja: o racismo (Gonzalez, 1988, p.77).

Aquella jerarquía racial y cultural establecida a partir de la idea de raza como medio de clasificación de los grupos humanos, en la que una superioridad blanca se opone a una inferioridad negroafricana, coloca a África como el territorio que representa la ausencia de historia y de conocimiento, lo cual implica que aquella diáspora se haya establecido a partir de un lugar sin un referente histórico reconocido más allá de las memorias de quienes vinieron de aquel continente. Es esto lo que justifica la necesidad de nombrar a este grupo y redefinirlo. Como lo menciona la autora, nuestro lenguaje debe contribuir para el entendimiento de nuestra propia realidad, con lo cual es importante encontrar nuevos conceptos que podamos cargar de un sentido propio y construido a partir de nuestras propias formas de pensamiento.

Si las circunstancias de la partida son importantes, también lo son las de la llegada y el asentamiento. ¿Cómo y de qué maneras se introduce un grupo dentro de las relaciones sociales de clase, género, racismo, sexualidad u otros ejes de diferenciación del país al que migra? La manera en la que un grupo se “sitúa” en y a través de una amplia gama de discursos, procesos económicos, políticas estatales y prácticas institucionales es crucial para su futuro. Esta “inserción” marca cómo los diferentes grupos serán posicionados, relacionalmente, en un contexto dado (Brah, 2011, p.213).

Entender de esta manera el concepto de diáspora es fundamental antes de adentrarse en el relato de la presencia de los pueblos provenientes de África en el territorio del Pacífico colombiano y las manifestaciones culturales que ello desencadenó. En ese sentido, al hablar de este fenómeno, no quiero simplemente relatar un movimiento, un desplazamiento, un viaje de grupos de personas que llegaron desde la Península Ibérica y distintas regiones del continente africano para habitar las selvas chocoanas y las orillas del río Atrato, sino también comprender que dicho movimiento acarreó múltiples disputas, tensiones y resignificaciones culturales, económicas, políticas e históricas, que desencadenaron nuevas formas de ser y estar en un territorio que contaba con sus propias dinámicas de vida, las cuales también se vieron influenciadas.

Como menciona Avtar Brah (2011), no se trata solo de quién viaja, sino cuándo, cómo y en qué circunstancias, qué condiciones socio-económicas, políticas y culturales marcan las trayectorias de estos viajes y qué regímenes de poder inscriben la formación de una diáspora específica (p.213). Por ello, teniendo en cuenta las posturas

antes mencionadas, llamo la atención sobre la importancia de la no «erotización de la identidad», la idea romantizada y fija de África como un continente homogéneo, aquí, la diáspora se entiende como proceso dentro del cual se constituyen sujetos históricos que cargan en el presente con una forma particular de estar en el mundo que no puede huir de su dimensión política.

La región del Atrato, que antes de la llegada de los europeos era habitada por distintos grupos indígenas «chancos, yacos, tootuma, ingarae, nonamá (waunana), surucos, poromeas, cunas, tatamá, ima, citaró —los tres últimos pertenecientes al grupo emberá—», fue repoblada por hombres y mujeres de distintas culturas africanas: Sudán, Congo, Angola, muchos de ellos pertenecientes a etnias yoruba, carabalí, bantú y fanti Ashanti, según el poeta, etnólogo y escritor Alfredo Vanín —a quien cita Alejandro Tobón en diferentes textos— (Tobón, Ochoa, Serna, y López, 2015, p.7). Cabe resaltar que tanto los pueblos indígenas ya presentes en el territorio, como los africanos que llegaron en el periodo colonial, se diferenciaban entre sí, no todos compartían la misma lengua, ni las mismas tradiciones religiosas o culturales.

La riqueza mineral y vegetal de esta región atrajo a los colonos españoles que desarrollaron proyectos extractivos por décadas, pero no tuvieron un interés en asentarse y habitar estas tierras, por lo cual la mayoría de la población estaba compuesta tanto por esclavos como por comunidades indígenas. Hasta los días actuales esta región del Pacífico está conformada por una cultura mayoritariamente afrodescendiente. Sin embargo, la evangelización y la presencia de franciscanos y jesuitas a partir del siglo XVII y su misión de adoctrinamiento católico marcaron profundamente lo que más adelante iba a consolidarse como la cultura chocona, identificada por los cantos, la música, las danzas, la religión y la adoración a los santos.

Ese nuevo pensamiento recreado en castellano, alimentado con la fe católica (sin la presencia de jerarquía eclesiástica), enriquecido con los códigos y símbolos de diversas culturas originarias de África, permeado por las relaciones entre los negros y los indígenas de América y con la esclavitud como relación de vida, va acrisolando y dando origen a los nuevos relatos a partir de los cuales se cimienta lo que hoy conocemos como cultura negra del Pacífico de Colombia, relatos que encuentran en la voz hablada y cantada —fruto de una oralidad consolidada como herramienta de poder— el lazo comunicacional necesario que los une y los diferencia como pueblo (Tobón, Ochoa, Serna y López, 2015, p.11).

Aunque este proceso estuvo marcado por la explotación, el trabajo forzado, el sometimiento y apagamiento de los saberes propios de afrodescendientes e indígenas,

hubo diversos movimientos de resistencia que permitieron a estas poblaciones mantenerse y preservar algunos elementos de su ancestralidad y su cultura. Entre ellos estuvieron diversos movimientos de la resistencia indígena que fue presente desde los primeros años del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII (Platicón, 2012, p.295), así como la conformación de palenques o quilombos y la «automanumisión» o compra de libertad, que fue una de las prácticas de resistencia utilizadas por los afrodescendientes en el Pacífico (Platicón, 2012, p.300).

Así, a orillas de los ríos o adentrados en la selva, fueron surgiendo caseríos en los que se asentaron pueblos como los que se conocen hoy en día en la región chocoana, y que fueron dando origen a formas de vida propias, que estaban marcadas tanto por las condiciones naturales y de trabajo, como por el encuentro entre lenguas y culturas en algún momento tan distantes. Allí fueron sobreviviendo silenciosamente sus hábitos del pasado, pero se fueron construyendo hábitos nuevos, entre los que el canto de alabaos y gualíes fue una expresión viva de la resistencia y de las consecuencias de la diáspora africana.

2.1.2. Contar en verso, cantar romances y alabaos

Uno de los referentes históricos de los alabaos y gualíes que se cantan hoy en las comunidades del río Atrato y en otras regiones del Pacífico colombiano está en los romanceros¹⁸ españoles, las tradiciones de la liturgia católica que llegó con el proyecto evangelizador y los rituales de la mortuoria africana.

La manifestación de la tradición oral española llegó al continente americano en las voces de los conquistadores y colonos provenientes de la península ibérica y fue usada por representantes de la iglesia católica como un medio para evangelizar a la gente negra e indígena. Sin embargo, en las zonas rurales, apartadas de los centros urbanos, era poca la presencia de la iglesia, y en muchas comunidades solo se contaba con la presencia de un fraile o sacerdote, con lo cual era posible continuar con algunas de las tradiciones propias de su herencia africana. De esta manera, las narraciones y el legado sonoro de las tradiciones cristianas se conjugaron con las antiguas tradiciones provenientes de África (Tobón, Ochoa, Serna y López, 2015).

Es difícil encontrar una explicación única que dé cuenta del surgimiento de

¹⁸El romancero «es un discurso poético compuesto de una sucesión indefinida de versos octosílabos con rima asonante en los versos pares, y con los impares sueltos. Fue una poesía de gran arraigo popular en la Península Ibérica en la época del descubrimiento de América» (Tobón, Ochoa, Serna y López, 2015, p.20).

esta expresión de carácter primariamente musical. Sin embargo, es importante reconocer que su origen no puede limitarse a las influencias de una sola cultura, no puede decirse que el alabao es puramente español, pero tampoco que es puramente africano, pues además esta idea de pureza es una búsqueda que considero equivocada al acercarse a este tipo de manifestación cultural. Como menciona el padre Gonzalo de la Torre, conocedor de los rituales y músicas de la región del Atrato, el alabao es algo que pertenece en una parte al colonizador, en otra parte a África y en otra parte a la tierra, que es el escenario en el que dicha manifestación cobra vida y sirve de inspiración para que se desarrolle. Él también menciona otros aspectos de la cultura africana que, según su conocimiento, han marcado el surgimiento de estos cantos, así como aquellos presentes en la cultura del conquistador:

Entonces esa reconstrucción trae del África un elemento interesante, en África existen los griots, que son como cantores populares que van también animando con su canto los contenidos éticos, el *ethos* de la comunidad. Entonces ya traen una memoria de eso, su memoria también nostálgica, del África, de lo que les contaban sus padres, sus abuelos, a medida que avanzaban, de lo que vivieron allá, de la belleza del África. Al mismo tiempo eso lo pegaban con el “cante jondo” del conquistador, que es un canto tristón, un canto andaluz, nuestros conquistadores, muchísimos de ellos, son de Andalucía. También estaba presente ese ambiente religioso donde lo letánico, lo litúrgico en la iglesia, el latín, el canto gregoriano, también hace parte de la vida de ellos, y entonces se juntan una cantidad de elementos, muchos elementos, muy hermosos, y de ahí bebe el alabao (Gonzalo de la Torre, comunicación personal, 22 de mayo de 2019).

En el texto *El río que baja cantando. Estudio etnomusicológico sobre romances de tradición oral del Atrato medio* (Tobón, Ochoa, Serna, & López, 2015. p.55), se mencionan algunas de las características de los romances, en los que se incluyen los alabaos:

- Se canta a capela.
- El *tempo* no es regular (*ad libitum*), con lo cual las cantadoras se toman libertades con respecto al tiempo, el pulso y la duración de las notas; sin embargo, se mantiene una estabilidad dentro de esa libertad.
- Se canta con una gran libertad interpretativa, tanto en el ámbito rítmico como en el melódico.
- Generalmente las obras poseen dos secciones: estrofa y estribillo, que son cantadas de manera responsorial, con solista —generalmente una mujer— (estrofa), y coro (estribillo). Esto responde a influencias tanto de tradiciones de la liturgia católica

como de la tradición africana. Lo que lo hace un canto grupal y comunitario, donde es necesario el encuentro para que este sea posible.

- Son cantos interpretados casi en su totalidad al unísono. Al cantar, se da gran libertad en la expresión y en el manejo del *tempo*. Se podría decir que en el estribillo las voces se arrebatan entre ellas el canto, no como un signo de protagonismo o como necesidad de sobresalir frente a las otras personas que cantan, sino como dinámica que afianza lo que se dice, lo que se entona. Por eso la rítmica es libre.

Además, a la sazón de su uso en los espacios religiosos, los alabaos cuentan con una serie de categorías que están dadas a partir de la adoración a las distintas deidades católicas. Se habla entonces de alabaos mayores y alabaos menores¹⁹. Los alabaos mayores son aquellos con los cuales se inicia el ritual mortuario, que se refieren a la deidad mayor, la Trinidad y el Espíritu Santo. Y los menores se utilizan durante el desarrollo del ritual, allí se encuentran las salves, que se cantan a los santos y a la Virgen, y los responsorios o catecismos, que acompañan el rezo. Además, existe un género del alabao que ha sido denominado como «corrompido» o «alabao romance», que hace referencia al trabajo: labores como la caza, la minería, la pesca; también el amor y otros hechos cotidianos (Ayala, 2018, p.36).

Por último, cabe resaltar que estos cantos ancestrales, propios de la tradición afrochocoana, se han venido reelaborando con el pasar de los días, con lo cual, además de los cantos religiosos presentes en el espacio ritual, o los cantos cotidianos, alusivos a la tierra, al trabajo o al amor, existen los «alabaos de resistencia», también denominados «composiciones para la memoria» (Riaño y Chaparro, 2016), es decir, aquellos que se han configurado a partir de las vivencias de estos pueblos en los contextos de violencia y conflicto armado, los cuales estarán presentes en el desarrollo de este trabajo de investigación pues hacen parte fundamental de la experiencia de Las Musas de Pogue.

2.2 DESPEDIR A UNA CANTADORA: EL RELATO DE LA MORTUORIA EN POGUE

*Cómo olvidar esa noche
Que aquella muje' lloraba
Su mae' se había ío'
De lejos yo la escuchaba*

*y to' el pueblo fue llegando
en silencio acompañaba*

¹⁹Esta denominación no tiene relación con el modo musical (mayor o menor), se refiere solo a la importancia o «magnitud» de cada canto dentro de la tradición.

*hasta que se puso un canto
que le aliviara su alma*²⁰

Como mencioné al introducir este trabajo, en el año 2016 hice mi primer viaje a Pogue, un viaje en el cual hubo un acontecimiento que mudó el rumbo de lo que había sido planeado por el grupo de investigación en el que me encontraba. Natalia, Lukas y yo llegamos a Pogue con la intención de realizar una serie de encuentros y talleres con las mujeres del pueblo, con el fin de conversar sobre sus roles en la comunidad, pero también poder crear conjuntamente una serie de relatos sonoros y visuales. Sin embargo, cuando llegamos a Pogue, nos encontramos con una noticia: la señora Rosario, una de las alabadoras mayores, estaba en cama, enferma, esperando la muerte. Ese día pasamos por su casa, ya no reconocía ni a Natalia ni a Lukas, ni podía pronunciar palabra. Y yo, aunque la había visto y escuchado en videos, me acercaba a ella por primera vez. La casa la habían organizado para poder recibir a la gente que estaba frecuentando esos días para acompañar. La cama estaba en la sala y había varias sillas alrededor. Siempre había mujeres a su lado, familiares, amigas, amigos y los niños que llegaban con sus madres.

Al tercer día de nuestra estadía en Pogue habíamos planeado realizar el segundo encuentro con las mujeres. El primero fue para saludar y contarles de nuestros planes allí. No había terminado la mañana, cuando nos contó Nati que se había encontrado con Cira, una de las musas más antiguas: «me dijo que probablemente doña Rosario no pasa de hoy, así que seguramente no habrá taller esta tarde». Se me bajó el corazón a los pies. Qué difícil sentir la certeza de la muerte. Ahora la vida en su máxima expresión se anteponía a la planeación, a la teoría, a las reuniones, a las dinámicas de la investigación y la producción. Seguimos el ritmo del día, con una sensación de extrañeza en el estómago. Sin embargo, después de mediodía llegamos al lugar al que habíamos convocado el encuentro. No sabíamos si llegarían algunas de las mujeres y era importante estar presente a la hora pactada y, según lo que ocurriera, decidir qué hacer. No llegaron. El pueblo estaba despidiendo, poco a poco, a una de sus grandes cantadoras, matronas y amigas.

Recuerdo que esa noche, después de un día de mucho movimiento, de conversaciones y de aquella tensa calma y aquella certeza de una muerte que ya se avisaba, nos fuimos a dormir temprano. Pasaron unas horas y entonces, cuando era casi medianoche, me despertó un grito. Inmediatamente me senté en la cama. Una mujer

²⁰ Fragmento de la canción «Canta, mujer, canta», parte del trabajo musical *En Aguas* (2016). Letra y música: Alicia Reyes.

gritaba, no muy lejos de allí: «¡mi madre!», «¡no te vayas, madre!», «¡se murió mi madre!». No sé qué sentí, estaba paralizada, completamente paralizada. Aunque hayan pasado años, me sigue conmoviendo recordar ese momento. Me quedé en silencio hasta que dirigí la mirada a mi lado y vi que Natalia también se había despertado. «Se murió doña Rosario», me dijo. Y volvimos las dos al silencio. Escuchábamos los gritos de Eugenia, el pueblo despertando, gente caminando. En un instante el ritmo de la noche se había transformado, había mucho movimiento y la voz de Eugenia desconsolada por la partida de su madre. Yo escuchaba cada sonido, cada palabra, cada movimiento, en silencio. Un rato después, Natalia bajó a casa de Rosario para averiguar qué seguía. Nosotros esperamos. Cuando regresó, nos contó que estaban cortando madera para preparar todo en la casa, todo el pueblo estaba despierto, en un momento empezaría el velorio y ya estaban allí todas las mujeres del grupo de cantadoras.

Nos vestimos y esperamos un momento para ir a la casa de la señora Rosario. Tomamos aliento y entonces caminamos hacia el lugar donde iba a comenzar el velorio. La sala en la que habíamos estado sentados horas antes ahora había cambiado su disposición. Al fondo, sobre una especie de mesa de madera, estaba el cuerpo de doña Rosario, tapado con una sábana blanca hasta el cuello y la cara totalmente descubierta. Debajo, una ponchera llena de agua, en cada esquina velas encendidas y en la pared tras ella, una sábana blanca, una cinta de color negro cruzada y el cuadro del Santo Eccehomo, su santo de devoción. Había también una mesita con algunas flores y al frente, en una cantidad de sillas dispuestas mirando hacia ella, ya estaban las mujeres sentadas. Los hombres, fuera de la casa, se reunían en pequeños grupos. Pasaba gente con botellas de aguardiente, de ron, traían sillas y armaron fogón de leña.

No te vayas, amor mío
no me deje' aquí tan sola
un canto te vo' a poné
porque mi corazón llora²¹

Estuvimos un momento afuera. Las mujeres comenzaron a cantar el primer alabao, [un canto fuerte, pero con el alma triste](#). Aquí se me quedan cortas todas las palabras, no sé cómo explicar lo que se siente al presenciar este momento de la vida y de la muerte. Creo que eso es lo que lo hace tan sublime, sentir de esa manera tanta vida y tanta muerte en un mismo instante. Yo dudaba en entrar a la casa, esos cantos retumbaban en el pueblo entero, no sabía lo que iba a sentir al cruzar la puerta. Entonces, finalmente

²¹ Otro fragmento de la canción «Canta, mujer, canta», parte del trabajo musical *En Aguas* (2016). Letra y música: Alicia Reyes.

entré y me senté en una silla, la sala vibraba, allí estaba doña Rosario con sus compañeras alrededor cantándole y acompañándola en su viaje a otro mundo y a otro tiempo. Me palpitaba el corazón, me vibraba el cuerpo, permanecí inmóvil por un tiempo. ¿Qué era esto que estaba viviendo? El canto fue toda la noche. Había momentos en que se paraba para rezar un rosario y se cantaba de nuevo. Las mujeres traían caras tristes, desconsoladas, pero sin perder la fuerza en su mirada y en su voz, aunque se quebrara por algunos instantes. Allí estaba Eugenia, clamando por su madre. «¡Fuerza, Eugenia!», «¡Cánteles a su mamá!», le decían sus compañeras. ¿De dónde sacar la voz para despedir a una madre de este mundo?

Recuerdo un canto que sonó mucho esa noche y que iba haciendo alusión a cada santo, seguido de un coro que ahora percibo bastante pertinente para enfatizar en el poder femenino de estos cantos:

Un San Antonio tiene mi dios
Y hace milagros, ¡ay!, oigan la voz

[Coro]
Y oigan la voz de esas mujeres
¡Ay! Oigan la voz de esas mujeres

Un santo cristo tiene mi dios
Y hace milagros, ¡ay!, oigan la voz

Luego, alguna de las mujeres me contó que era uno de los cantos favoritos de la señora Rosario, por eso no solo lo repitieron varias veces, sino que, al cantarlo, se percibía en las voces un desborde de sentimiento y de exaltación cada que el coro repetía «oigan la voz de esas mujeres». Cada vez se cantaba más fuerte y, a la vez, se hacía explícito el llamado a ser escuchadas, por los presentes, por los santos, por el alma de la compañera a la que despedían.

Qué diferente esa relación con la muerte, qué lejana a lo que vivimos en las ciudades, cuánto apoyo, cuánta fuerza, cuánta compañía, cuánta resistencia. Iban siendo ya las tres de la mañana cuando nos venció el cansancio, nos fuimos a la casa. El día siguiente era un misterio para mí: los planes, las entrevistas, los materiales, los cronogramas...; ya todo se había borrado de la ruta a seguir. Ahora era el ritmo y el sentir del pueblo, y nosotros moviéndonos a su paso. Antes de dormir, me asomé a la ventana de la casa; desde allí se escuchaban a lo lejos los cantos, ¿qué había ocurrido? Yo apenas me permitía reaccionar ante todo lo que había acontecido. Aún creo estar haciendo consciencia de lo que viví esa noche.

Al día siguiente el pueblo era otro. Habían cambiado el movimiento, el ritmo,

los rostros, muchas caras nuevas. También yo me levanté con otra sensación en el cuerpo. No había mucho qué decir, estábamos a la expectativa de la gente que iba a llegar y de lo que iba a acontecer esa noche. Creo que mis sentidos también operaban distintos porque, en mi recuerdo, hay mucho de esa mañana que se me hace difuso, tal vez porque todo se dispuso y se concentró en la noche.

El aire estaba enrarecido, el cielo cerrado, blanco y el sol iluminando tras las nubes. Salimos después del desayuno camino a la casa. Los hombres estaban en sesión de barbería, todos estaban arreglándose el cabello y la barba para estar acordes al momento. Veíamos cómo llegaban botes con gente nueva, algunos de Quibdó, de Piedra Candela, de Bellavista, de Medellín...

En la tarde estuvimos conversando un rato con Canchiro, el esposo de la profe Vicky, otra de las hijas de doña Rosario. Canchiro estaba en la tienda de Alemán junto con otros hombres, conversaban y tomaban brandy. El alcohol también entró en movimiento en el pueblo luego de la muerte de doña Rosario. Había ahora un motivo, para algunos servía para ahogar las penas, a otros les hacía sentirse más fuertes, a otros tal vez les ayudara a alejar pensamientos, cada quien tendría sus razones. Nos ofreció tomarnos una cerveza y entonces hablamos un rato. Canchiro tenía en la mano un cuaderno y un lapicero. No recuerdo ya por dónde comenzó la conversación, pero nos contó cómo funcionaba la logística del velorio. Aquí era otra cosa, todo era de todos. Había un fondo común para la mortuoria de la gente que fallecía en el pueblo. Quinientos mil pesos para los niños y un millón de pesos para los adultos. Además, había gente que daba limosnas —así lo llamaban ellos—. Entonces, en una de las hojas del cuaderno, Canchiro tenía anotadas las limosnas que habían dado hasta ahora: arroz, azúcar, café... y en otras hojas anotaba lo que había pedido en la tienda de Tano, en la tienda de doña Marta y en la tienda de Alemán. Todo eso se sumaba al final y se repartía entre los acompañantes. La gente pagaba su puesto en el velorio. Era un asunto de todos.

Creo que ahora entiendo por qué mi papá siempre insistía en que fuéramos a acompañar los velorios de gente que era para mí desconocida. Yo siempre me resistía, no podía con el peso de ese ambiente, del dolor, del luto, del llanto, pero ahora entiendo que para otros es importante que se sumen otras almas, otros cuerpos, a acompañar ese dolor, a acompañar al muerto en su despedida. Canchiro nos mostró cada hoja del cuaderno y las cuentas que llevaba, mientras los otros hombres cruzaban algunas palabras y seguían tomando brandy. En ese momento llegó otro bote, llegó la gente de Medellín. Las mujeres vestían de luto, unas mayores, otras más jóvenes, niñas, rostros apagados. «Buenas», las

únicas palabras que se cruzaban. Ellas iban a paso lento, rumbo a casa de la señora Rosario, a despedir su cuerpo y acompañar su alma.

El ritual mortuorio para gran parte de las comunidades del Pacífico chocoano tiene tres momentos que podrían denominarse como centrales: el velorio, el entierro y el levantamiento de tumba. El velorio se desarrolla durante la primera noche de la muerte. Durante estos tres momentos el canto del alabao tiene un papel fundamental como eje conductor. El velorio es el momento para empezar a despedir a la persona que fallece y de ayudar a su alma a emprender el viaje final; el canto es fundamental para alentar el viaje y por ello es importante que esté siempre presente. Los cantos son la forma de acompañar el dolor y la pérdida de quienes despiden a su ser querido. El entierro es el último momento del cuerpo presente, es el día de deshacer los pasos, de regresar a la tierra, se realiza al día siguiente del velorio. Finalmente, el levantamiento de la tumba es una práctica que se lleva a cabo el último día de la novena, que son los rezos o rosarios²² que se le hacen al muerto durante nueve días, en el levantamiento se hace la despedida final del alma. Por ello, cada canto interpretado tiene un sentido y un momento especial. El canto es entonces aquello que «alimenta el rito y posibilita el contacto y la comunicación con los difuntos» (Tobón, Ochoa, Serna y López, 2015, p.25).

El día del velorio de la señora Rosario, eran casi las ocho de la noche cuando Natalia y yo caminamos hacia su casa. Habían ampliado el techo hacia afuera con unas tejas de zinc, habían traído todas las sillas de la escuela, las sillas de las casas del pueblo y al frente de la casa una olla grande donde se hacía el café. El ataúd había llegado en la tarde en el bote que trajo la carga y a alguna gente. Dentro de la casa ya reposaba el cuerpo en aquella caja de color violeta. Había algunos ramos de flores, velas prendidas en cada esquina y la imagen de los santos, la ponchera con agua debajo y una foto de la señora Rosario con Leyson, uno de sus hijos. Natalia nos había contado que, en vida, doña Rosario iba con él a todas partes, se embarcaba con él, iban al río juntos; en fin, no lo dejaba mover un dedo lejos de su presencia.

Aún no había comenzado el rosario. El calor estaba mucho más intenso que en la noche anterior, tal vez por las tejas de zinc. Me senté afuera al lado de Oneida, del grupo de cantadoras, quien me animó a cantar esa noche. Conversamos un rato, con ella y otras mujeres que habían llegado ese día, que no vivían en el pueblo. Mientras tanto,

²² Según la RAE, el rosario consiste en un rezo de la Iglesia católica, en que se conmemoran los quince misterios principales de la vida de Jesucristo y de la Virgen, recitando después de cada uno un padrenuestro, diez avemarías y un gloriapatri.

la gente iba llegando, se iban ocupando los puestos dentro y fuera de la casa. Seguimos un momento más la conversa y luego Oneida me dijo que ya iba a entrar para coger puesto. Allí estaban las mujeres con el alma y el cuerpo dispuestos a cantarle a su compañera. Yo me senté afuera con Natalia —desde afuera se lograba ver un poco lo que ocurría en la parte de adentro, había una ventana y una puerta abiertas—. Rezamos, respondimos a los padrenuestros y a las avemarías y comenzaron los cantos. Yo me ponía de pie de vez en cuando, me hacía en la parte de atrás para salir por momentos de las tejas y refrescarme un poco, volvía a sentarme, me acercaba a la puerta de la casa, iba entrando en el ritmo de esa noche.

Eran más o menos las dos de la madrugada y entonces entré a la casa. Ya había varias sillas vacías, las mujeres seguían cantando, pero muchas se habían ido. Nos sentamos en la parte de atrás, estaba Saulo allí, el esposo de Oneida. Él y la señora Eulogia —una de las mujeres mayores del pueblo— repartían el aguardiente. El ambiente había cambiado un poco, los cantos eran más fuertes, a veces se perdían y volvían a comenzar, algunas de las mujeres mayores se habían quedado dormidas, luego despertaban para responder algunos cantos y sus cuerpos volvían a vencerse. Yo empecé a unirme a los cantos, cada mujer ponía un canto, pero siempre estaban los coros, la respuesta. Yo escuchaba atentamente y respondía con ellas. Al principio mi voz era un poco tímida, pero iba empezando poco a poco a conectarme con esa gran voz que unía los cantos de todas esas mujeres.

Aunque cada voz tenía su propio color y su propia fuerza, en muchos momentos se sentía como una gran masa, gruesa, compacta, voluminosa, que evocaba el olor de la tierra y el abrigo de la noche. El espacio se sentía vibrar, ese gran canto colectivo retumbaba en las paredes de madera de las que estaba hecha la casa. Incluso siento que la humedad y las texturas que componían aquel espacio se envolvían con el sonido de las voces y lo hacían aún más único e irreplicable. Podría atreverme a decir ahora que ese canto me sonaba a Pogue, y que aquellos sonidos se quedarían en aquella noche, porque tanto el espacio como la emoción llevaban al canto a manifestarse de una forma especial, que estaba hablando también de la gente del pueblo, de su relación con el agua, con la tierra, con la selva, con la vida y la muerte.

Seguí cantando y un momento después me senté más adelante. Ahora todas se habían percatado de que una voz nueva y joven estaba con ellas. A veces era difícil comprender las letras de las canciones, yo debía leer los labios o cerrar los ojos y concentrarme bastante, pero poco a poco me fui aprendiendo cada coro, cada respuesta y

fui entonando con toda el alma. No era mi voz, era mi alma la que cantaba. Cuando dejaba de hacerlo, Rufina, otra musa, me decía «siga, hija, cante, cante». A veces cantábamos de pie, otras veces sentadas, mientras pasaba Saulo repartiendo el aguardiente y otras mujeres el café.

Los cuerpos empezaron a cambiar, los movimientos de las manos acentuaban el ritmo, la tonada de los cantos, había una euforia en el lugar, yo sentí que estaba en medio de un trance, un sentimiento que no creo poder llegar a poner en palabras. «¡Mujeres, no se duerman! ¡Canten!», decía Emilia, la hija de Cira, otra de las alabadoras. Hubo momentos en que cantamos pocas. Yo sentía que también tenía un compromiso con ellas, debía estar hasta el final, si tenía voz para cantar, debía acompañarlas, resistir con ellas; pocas veces he presenciado un acto tan grande de resistencia y solidaridad como ese. Tantas mujeres juntas poniendo allí su alma y su voz para abrazar el dolor de otras y para elevar un alma al cielo o a otra esfera del mundo.

Fue llegando la madrugada. Los gallos cantaban. Entonces Saulo interrumpió un momento el canto y dijo «Yo creo que es importante tener un espacio para decir unas palabras. Hay personas que no pueden cantar pero que quisieran decir unas palabras de despedida a la señora Rosario». Entonces nos dispusimos a escuchar. Habló un señor de la comunidad de Piedra Candela. Ahora no recuerdo con exactitud sus palabras, pero mencionó que habían ido a acompañar a la familia de la difunta, que estaban muy agradecidos con el pueblo de Pogue y con sus alabadoras por acompañarlos también a ellos a velar a sus muertos. Hubo un momento en que se le quebró la voz, había otros hombres en el lugar, algunos le daban ánimo, le decían que no llorara. Por su rostro corrieron algunas lágrimas. También habló Canchiro y luego Saulo, que quiso declamarle un poema. Dijo que era un poema que había aprendido de su padre. ¡Qué bello! Fue declamando verso a verso, pausadamente, algunas personas allí dentro también lo conocían y le ayudaban a recordar en los momentos en que le fallaba el recuerdo. En momentos parecía que no iba a continuar, en una lucha entre el poder recordar, su llanto y su voz quebrada.

Luego volvieron los cantos. Ahora habían entrado algunos hombres a la casa, intentaban cantar con las mujeres; pero era difícil, se perdían en el ritmo, en los tiempos, en la letra. El único hombre que había cantado con las mujeres alabadoras era Saulo. Entonces, con tanto desorden, las mujeres empezaron a quejarse. Para ellas era importante acoplarse, que sonaran bien los cantos, no importaba dónde estuvieran, en qué situación o con quiénes. «Bueno, vamos a ponerle orden a esto, esta frase no es así [...]»,

«si ustedes quieren cantar, entonces escuchen», decían ellas. Finalmente, ellos lograron acoplarse y siguieron cantando. El canto volvió a hacerse una sola voz. Algunas mujeres dormían, otras se despertaban, ponían un canto y volvían a dormir.

Ereiza, otra de las musas alabadoras, fue una mujer por la que sentí una gran admiración esa noche. Hubo largos momentos en que solo ella puso sus cantos, las otras no daban para más. Hubo momentos en que solo unas cuantas respondíamos. Emilia seguía animando a las mujeres, Ereiza sosteniendo y en algunos momentos Oneida, Cira y Floriana ponían los cantos. En ese momento pensé en lo importante que era que más mujeres jóvenes empezaran a cantar. ¿Qué sería de los velorios cuando estas voces ya no estuvieran? Por ahora las caras jóvenes eran pocas, aunque estaban ahí, apoyando a las más viejas, a las más vívidas, a las de las voces gastadas... Así seguimos hasta que el cielo comenzó a clarear.

Y cantando la mañana
fue asomándose en el río
¡Ay! dónde quedó esa noche
cuando se fue el amor mío²³

Ya era de día. Seguimos cantando. Iban siendo las siete de la mañana.

Entonces se instaló un gran dolor. La llegada del día también significaba que se acercaba el momento de llevar el cuerpo al cementerio. Luego, unas mujeres pidieron poner una canción, una ranchera. Acercaron un parlante y sonó la canción, todas cantaron y lloraron, la repitieron una y otra vez, ya muchas se habían ido. Se acercaban al cuerpo de doña Rosario, la miraban. Yo empecé a quebrarme, entonces vi que Emilia salía, así que salí con ella, «¿a qué hora es el entierro?», le pregunté. Me dijo que en unas horas, como a las diez, que ella iba ir a bañarse para volver.

Cuando regresamos a casa de la señora Rosario estaban las mujeres cantando, todas vestidas de camisa blanca, con pañuelos. Era más o menos la una de la tarde. Había mucha gente y el calor era fuerte. Entonces, el cura dijo unas palabras, echó agua bendita sobre el ataúd y las mujeres cantaron de nuevo para comenzar el camino; o más bien para deshacerlo: irían a recorrer el pueblo antes de llevarla a la tumba, como una manera de despedirlo, de deshacer sus pasos, de transitar por última vez aquellos caminos que tantas veces había pisado. Este día el dolor era más grande, se sentía en el canto, se veía en los rostros, se percibía en el caminar, se oía en el llanto y en los lamentos de las hijas que despedían a su madre, de las nietas que despedían a su abuela, de los amigos y

²³ Otro fragmento de la canción «Canta, mujer, canta», parte del trabajo musical *En Aguas* (2016). Letra y música: Alicia Reyes.

amigas, vecinos, hermanas, que despedían a una gran mujer, a una de las primeras personas que pisó tierras pogueñas en el tiempo de la fundación del pueblo. La salida comenzó con un alabao que relataba la crudeza de la muerte, y que en su melodía y en su letra, relataba el dolor de la ausencia que se estaba anunciando:

Quando a ti te estén sacando
de tu casa 'onde vivías
a ti te estarán cortando
las tablas a tu medida
¡Ay! A ti te estarán cortando
las tablas a tu medida

Las mujeres de la familia eran quienes llevaban el ataúd. Las alabadoras iban alrededor entonando sus cantos y el resto de la gente iba detrás. En las casas de sus familiares o en algunos lugares en los que ella permanecía en vida, el grupo se detenía, en cada lugar abrían el ataúd, la miraban, tomaban un trago y metían dentro de la caja una cinta de color. No supe su significado.

Cada vez el dolor se hacía más grande por la certeza de la despedida. Así nos fuimos yendo, a paso lento, hasta que llegamos a dar la vuelta completa al pueblo. Llegamos a las escaleras donde se bajaba al puerto y allí yo abandonaba el camino. Bajé con la gente hasta el río y allí vi cómo se alejaban rumbo a la última estación y quizá la más difícil de todas.

2.2.1 La mortuoria afropogueña y el canto del alabao como creador de vínculos comunitarios

El padre Gonzalo de la Torre, un estudioso de la cultura chocoana y oriundo del municipio de Quibdó, con quien tuve la oportunidad de conversar durante mi trabajo de campo, mencionó en medio de nuestro encuentro una reflexión que explica la razón por la que califico a la mortuoria en Pogue como «afropogueña»:

A mí me gusta la palabra afrodescendiente ya aplicada a afroamérica, afrocolombia, afrochocó, afrotrato, afrobaudó...porque es la memoria africana vivida en alguna parte de América, de la cual toma algo del opresor, del conquistador, del colonizador [...] porque por esa historia pasaron los afrodescendientes. Entonces es África revivida aquí, afrochocoano significa África revivida en el Chocó, afrotrateño ya es un África revivida en el Atrato [...] seguro que cabe afropogueño, porque es el África revivida en Pogue, porque cada grupo humano reconstruye a su modo, según su historia, su propia vida (Gonzalo de la Torre, comunicación personal, 22 de mayo de 2019).

Aunque los rituales mortuorios en la región del Chocó cuentan con algunas

características comunes, vivir la despedida de una persona de una de las comunidades de esta región siempre tendrá particularidades propias únicamente de ese lugar y de la población que allí habita. Como lo ha mencionado el padre Gonzalo, cada grupo va reconstruyendo a su modo y apropiándose de las tradiciones según las características de su contexto y su historia particular. Así como cada río trae sus historias y su identidad, así como los alabaos tienen sus variaciones según el grupo de cantadoras que los interpreta, el ritual de la mortuoria afropogueña no es universal. Habrá lugares comunes, pero el ritual de despedida que pude presenciar en Pogue fue un momento único e íntimo para el pueblo.

En esta misma conversación le preguntaba al padre Gonzalo sobre lo que significa la el ritual de la mortuoria y el canto del alabao en la creación de vínculos comunitarios. La muerte, en estas poblaciones, es un momento que convoca no solo a la familia cercana del difunto, sino al pueblo y a las comunidades vecinas. Él mencionaba que el ritual de la mortuoria es como una «reconstrucción de la fraternidad», en el que llegan apoyos y colaboración de todas partes para ayudar al difunto a desprenderse de la tierra y del medio ambiente donde vivió.

La maestra Ana Gilma Ayala, una mujer chocoana que ha investigado y recopilado los saberes sobre la ritualidad afrochocoana durante varios años, en una de nuestras conversaciones en su casa, en la ciudad de Quibdó, me hablaba sobre la importancia de reconocer que el alabao no se canta por cantar, que su conexión espiritual debe ser reconocida y entendida como la manifestación de los sentimientos más profundos del ser, del dolor, de la espiritualidad y de la compañía, la solidaridad y el encuentro.

Cantar es hacer presencia de corazón y con sentimiento profundo despedir al difunto de su comunidad. Cantar es una especie de mano cambiada: “hoy te toca a ti, mañana a mí o a los míos”. Cantar, es estar en vela junto a los deudos o dolientes para transmitirles energía y decirles que no están solos (Ayala, 2011, p.34).

En este sentido, el canto, aquello que permite compartir el dolor, es en estas comunidades también aquello que crea vínculos, que une y convoca. Esta práctica, aunque está más presente en el espacio/tiempo ritual, se extiende a la vida cotidiana. Fortalecer el lazo comunitario en el tiempo de la muerte implica reforzar las relaciones de apoyo y camaradería en el tiempo de la vida y la relación con el territorio, con la familia y comunidades vecinas. La experiencia del velorio de la señora Rosario es un gran ejemplo de ello. Ver a las comunidades y pueblos vecinos llegar a despedir a una integrante del pueblo, conocida para unos y desconocida para otros, ver llegar a indígenas, familiares

cercanos, pero también amigos o personas que habían recorrido largos trayectos por tierra y río para despedir a esta mujer y acompañar a su familia, es testimonio de lo importante que es para la gente del Atrato, el encuentro y la compañía en el momento de la muerte.

2.2.2 El sincretismo religioso y los ritos fúnebres

A diferencia de Brasil o de Cuba, países del continente americano donde la influencia del legado africano se hace evidente en expresiones religiosas como el candomblé o la santería, en Colombia no existe una religión de matriz africana que nombre a las deidades yorubas o cuente con espacios de culto diferenciados de las iglesias católicas, como los *terreiros*²⁴ de umbanda o candomblé²⁵. Sin embargo, aquellos rasgos que permiten identificar a esa cultura afrodescendiente en el país, aunque estén ocultos tras los santos o rezos católicos, pueden leerse en varios espacios rituales o expresiones musicales, como es el caso de la mortuoria o los cantos de alabaos y chigualos.

La “africanidad mimetizada” se refiere entonces a las estrategias que utilizaron los africanos esclavos para reconstruir lazos culturales sincréticos entre los legados africanos e ibéricos y en este sentido la religiosidad popular es un ejemplo de ello. Por medio de esta los africanos y los descendientes de africanos crearon redes de parentesco con el imaginario cristiano de los conquistadores. La epistemología africana que resalta la preponderancia de la unión entre el mundo de los vivos y de los muertos pudo canalizarse o encontrar su espacio en la apropiación de la cosmogonía cristiana: sus santos católicos, la creencia en la Virgen, Jesucristo, etcétera (Montes, 2015, p.24).

Nombro al velorio, al ritual de muerte, como una manifestación de «África revivida en Pogue», ya que, como lo han mencionado varios investigadores de los ritos mortuorios del Pacífico colombiano, como es el caso de José Fernando Serrano (1998), los rituales alrededor de la muerte fueron una posibilidad para disolver momentáneamente un orden social establecido a los pueblos esclavizados, donde estos grupos de personas podían recrear espacios autónomos en los que se hacían visibles sus rituales ancestrales por fuera del orden religioso dominante impuesto por la colonia. Cabe resaltar aquí que no hago referencia a una reproducción de África en tierras pogueñas, sino de reconocer que aquellos saberes que traían las personas venidas de este continente, han pervivido en dicho

²⁴ Los *terreiros* son templos o lugares de reunión para las religiones afrobrasileras.

²⁵ Umbanda y candomblé son religiones de matriz africana provenientes de grupos étnicos como los yoruba, los ewe, los fon y los bantú, que llegaron al continente en el periodo de la esclavitud.

territorio y evidencian una herencia cultural que con el paso del tiempo fue tomando sus propias formas.

El padre Gonzalo menciona que el origen y la fuerza de estos rituales de despedida de los muertos están relacionados con la filosofía del *muntú*, una forma de pensamiento que según el investigador Jaime Arocha (1999), es propia de la familia lingüística bantú, del África central. Esta forma de pensamiento en relación a la vida y a la muerte implica que hay una unidad entre los vivos, los antepasados y todos los seres vivos que habitan la tierra. Por tanto, la persona que fallece emprende un viaje a otro lugar, se transforma, pero sigue en contacto con los vivos.

Hablar de la muerte en esta comunidad es hablar de la vida; el ritual de despedida de un ser querido es un complejo camino que comienza en el momento del nacimiento. Cuando un niño nace, hay una serie de rituales por los que pasa en sus primeros días, y que determinarán las características del paso a paso del rito de despedida. Además, hay otra serie de elementos que están presentes en los ciclos vitales y que permiten reconocer esta relación cíclica y estrecha entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, y es necesario entender que cada elemento es fundamental para que dichos ciclos fluyan debidamente y permitan una buena muerte. Como menciona José Fernando Serrano (1988) «la muerte entre las comunidades afrocolombianas pone también en juego la relación del sujeto con su entorno y con la condición de la vida misma» (p. 189).

La muerte no aparece solo como un final, sino también como el comienzo de una serie de trabajos y procedimientos que ayudarán a mantener la armonía de lugares, cuerpos y fuerzas entre los vivos y los muertos. Además, esas conexiones que deben deshacerse al momento de la muerte implican un mayor esfuerzo cuando se trata de curanderos o sabios con conocimientos terapéuticos, oraciones o secretos (Quiceno, 2015, p.204).

Cuando un niño nace debe ser *obligado*, es decir, su ombligo es curado con una sustancia animal o vegetal de la cual se espera obtener algunas de sus cualidades. Con este acto se pretende transmitir cualidades de aquel elemento o alguna fuerza o ayuda con la que la persona podrá enfrentar la vida que comienza. Al momento de la muerte, es importante recordar cuál fue la sustancia o la planta con la que la persona fue obligada. Como menciona Natalia Quiceno, citando a la investigadora Nina de Friedeman, «cada persona debe saber con qué fue obligada, porque llegado el momento de la muerte, si esta es demasiado lenta hay que desobligarse usando el mismo polvillo. Y si este no se consigue, o si se desconoce con qué se hizo la obligada, se apela al agua bendita por el

sacerdote en cualquier iglesia católica» (2015, p. 204). Tener presente esta sustancia que acompaña el nacimiento, al momento de morir, reafirma dicha conexión entre el nacimiento y la despedida; al nacer se piensa en el buen vivir y el buen morir, y al morir se deshacen los pasos hasta el momento del nacimiento.

2.2.3 El morir como proceso

La muerte en estas comunidades es un proceso tanto para quien la vive, como para quienes acompañan el morir. Tiene diversas formas de anunciarse, tanto en el cuerpo de quien está por fallecer, como en señales del ambiente; el canto de un gallo a una hora inesperada, los avisos en los sueños, entre otros. Quien va a morir, desde un año antes, o los últimos días, empieza a recorrer sus pasos, o sea, va volviendo a caminar y a hacer todo lo que hizo en vida.

El investigador José Fernando Serrano, quien ha seguido de cerca la experiencia de la mortuoria en las comunidades del Baudó, habla del «pensar el fallecer como proceso», con lo que explica que la muerte comienza antes de la «extinción de esa fuerza que anima al cuerpo como tal» (Serrano, 1994, p.43); se va muriendo poco a poco, de manera progresiva. Considero interesante esta postura, no solo en cuanto a las particularidades de experimentar el morir dentro de las creencias afropogueñas, sino en relación al proceso de morir como un evento que involucra a toda la comunidad y que implica una preparación emocional y logística particular. Además de aquellos tres momentos principales de los que hablé anteriormente —el velorio, el entierro y el levantamiento de la tumba—, existen unos elementos fundamentales para que la despedida del difunto sea la adecuada y este pueda descansar en paz.

Cuando alguien fallece, lo primero es ir a preparar su cuerpo. Algunas personas están destinadas para ello, sean familiares o personas muy cercanas, que además cuentan con el conocimiento para esta labor. En esta preparación, en muchas ocasiones, se incluyen tomas de plantas o se les unta alguna sustancia natural o química para la conservación del cuerpo. Es común en el Chocó el uso de un preparado de cal y borojó²⁶. Se le viste con su mortaja o aquel traje que haya sido elegido por la persona para esa ocasión. A las mujeres, como fue el caso de Rosario, se les hace aquel peinado que hayan deseado usar por última vez, cuando estaban en vida.

²⁶ Fruto originario de zonas de bosque húmedo-tropical, mayormente consumido en la región del Pacífico y el Caribe colombiano.

Luego de preparar al difunto, viene la elaboración de la tumba, el lugar donde permanecerá el cuerpo durante el velorio y en el que posterior al entierro se rezarán las novenas, durante nueve noches, para despedir el alma que se ha ido. Este altar es elaborado por un grupo de personas de la comunidad en compañía de los familiares o dolientes de la persona que ha muerto.

La tumba consta de una sábana blanca sobre la pared de la sala que servirá de fondo. Sobre esta se pondrán el nombre del difunto, un Cristo, la mariposa negra, las flores naturales y distintos elementos decorativos hechos de tela y papelillo [...] Las velas se usan para decorar y alumbrar el recorrido del difunto hacia el más allá. La primera vela es puesta en la cabecera del cajón y es ofrecida a Cristo, las otras cuatro son ubicadas a lado y lado del ataúd, una en cada extremo [...] Debajo del ataúd se pone un vaso de agua y dentro de este una ramita de alguna hierba, puede ser ruda, para que quien murió no padezca de sed (Fundación Cultural de Andagoya, 2014, p. 39).

Durante el velorio, por lo general, se rezan cinco rosarios que comienzan aproximadamente a las ocho de la noche; entre cada rezo se cantan alabaos y así se va yendo hasta llegar la madrugada. Mientras tanto, se reparten confites, café, pan, cigarrillos y aguardiente o viche.

Los momentos para el canto y el rezo están perfectamente establecidos. A las ocho de la noche, cuando llega el difunto, se hace el primer rezo. A continuación, aparecen las cantadoras, que entonan sus voces hasta las diez de la noche, hora del segundo rezo. Se hace entonces una pausa y vuelven a cantar a las doce, antes del inicio del tercer rosario. El cuarto rosario tiene lugar a las tres y treinta de la mañana, y el quinto, a las cinco de la mañana. Entre rezos y cantos nunca falta el viche, el café y los cigarrillos. Para las cantadoras, tomar viche o aguardiente mientras cantan es importante para poder aclarar la voz. Lo mismo opinan los rezanderos, quienes beben algunos tragos, pero controlando no llegar al punto de *despertar el cuerpo*, lo que podría enredarles la lengua y hacerles olvidar sus oraciones (Quiceno, 2015, p. 208).

Como puede evidenciarse al relatar algunos de los roles que la comunidad va adquiriendo a la hora de despedir a quien fallece, la responsabilidad de la despedida es un asunto compartido, que también está presente en términos del apoyo económico. Para ello existe en estas poblaciones una figura denominada «junta mortuoria», que se encarga de recaudar los fondos que serán destinados para el velorio y demás momentos de la mortuoria. En algunas comunidades se cuenta con un fondo común al que las familias van

aportando durante el año, y que se mantiene para el momento en el que un integrante de la comunidad fallece. Además, en el momento del velorio, parientes, comunidades vecinas y quienes llegan a acompañar dan aportes en dinero o comparten alimentos como café, arroz u otros ingredientes necesarios para las preparaciones, y que serán repartidos a los presentes.

En el entierro o funeral, como he mencionado antes, se lleva a cabo una especie de procesión o recorrido, acompañado de rezos y cantos, donde el cuerpo del difunto pasa por los lugares donde transitaba en vida, su casa, las casas vecinas, el bailadero del pueblo. Como menciona la maestra Ana Gilma, «esto tiene una gran importancia en el marco de la espiritualidad: despedirse a través de la comunidad de los lugares donde se desarrolló su vida cotidiana, de los que más frecuentaba, hacer desaparecer su presencia física, porque ya pertenece a otra dimensión» (Ayala, 2016, p.134).

Luego del entierro vienen las novenas. Durante nueve días se reza por el descanso y el perdón de los pecados cometidos por la persona fallecida; se cree que el alma se va desprendiendo de su cuerpo durante estos días y hay que acompañarla en ese camino. Hasta el séptimo día se reza lo que se denomina la «novena corrida», todas las noches se rezan los rosarios mientras las velas permanecen encendidas. Al octavo día, viene la «novenita», que es el llamado al acompañamiento final. Se reza y se canta un poco más que los días anteriores y en algunas ocasiones se va hasta el amanecer. Finalmente, llega el día de «la última», el noveno día. Este es el momento de despedir el alma de la persona fallecida y quizá uno de los momentos más dolorosos (Ayala, 2011). Esta noche se realiza lo que se denomina por las comunidades de esta región el «levantamiento de tumba». A la tumba que fue realizada durante el velorio se le añaden una serie de elementos para decorarla y embellecerla. Se cantan tres rosarios durante la noche, que se van acompañando de alabos y oraciones. Al amanecer, a las cinco de la mañana, se entona un canto que se utiliza para levantar la tumba, mientras algunas personas van retirando los elementos con los que esta ha sido decorada. Aquí llega la despedida final, el alma deja el mundo de los vivos, pero permanece en contacto con ellos (Fundación Cultural de Andagoya, 2014). Los vínculos entre vivos y muertos no se deshacen, sino que se siguen manteniendo a través de los sueños, los rezos y los cantos.

Esta relación entre música y muerte, es compartida por múltiples culturas en el mundo, aunque su forma de manifestarse y de materializarse varíe ampliamente de un lugar a otro. Desde el campo de la etnomusicología y la antropología, ha habido un

acercamiento importante respecto a este tipo de experiencias, entre las cuales están los lamentos fúnebres, cantos poéticos que se manifiestan como expresiones de dolor en el momento de la despedida a los muertos, y que, en su expresividad musical, se aproximan a lo que Ewelter Rocha (2010) denomina como un «llorar cantando». Allí, la música no solo cumple una función mediadora entre el muerto y quienes se lamentan y le cantan, sino entre la misma comunidad, «cumple la función de instrumento favorable al cultivo de prácticas de socialización» (Castrillón, 2014, p.80).

Similar a la relación que se establece entre las cantadoras y el muerto en el contexto de la mortuoria afropogueña, en otras experiencias como las de comunidades del nordeste brasileiro, el lamentador debe guiar el alma de quien fallece a la tierra de los muertos, lo que restaura el equilibrio social y colectivo a través del «intercambio» de mensajes entre los dos mundos —vivos y muertos—, y actúa como un puente entre ellos (Rocha, 2010, p.3). Traigo el ejemplo de los lamentos fúnebres, ya que ese fenómeno de «restaurar el equilibrio social» o el «fortalecer los lazos comunitarios», es un asunto que considero relevante en esta relación entre música y muerte en el contexto ritual. Ya al compartir el relato de la mortuoria de la señora Rosario y dar algunas ideas del proceso colectivo que implica la mortuoria en Pogue, se ven materializadas estas afirmaciones. Además, el acto de acompañar, no solo al muerto sino a su familia y ayudar al «buen morir», está directamente ligado a la fuerza y la presencia del canto dentro del ritual. Así como el canto del alabao, el lamento funerario es también una práctica colectiva y, además, es compartida entre comunidades presentes en muchos lugares del mundo.

Como menciona Carine Planeke (2015) en su trabajo *Pain, rhythm, and relation: Funerary lament among the Punu of Congo-Brazzaville*, el lamento produce sociabilidad al resaltar la forma en que regula la expresión de una emoción poderosa como el dolor (p.97). Este estudio, en el que la autora se acercó a la experiencia de los lamentos funerarios de la comunidad punu (Congo-Brazzaville), relata cómo en las comunidades punu el lamento funerario, práctica obligatoria después de la muerte de uno de sus integrantes, es una obligación que recae sobre las mujeres. Como menciona Planeke (2015), al ser un lamento colectivo, la unión de estos lamentos crea un espacio empático para la resonancia del dolor y la afirmación de la continuidad más allá de la muerte (p.113).

Una última experiencia que quiero traer, es la de los lamentos de *carelia*, o *itk uz irsi*, una práctica que se realiza en el este de Finlandia y en la Karelia soviética, en la que se utiliza música, lenguaje, gestos e íconos del llanto para comunicar afecto y poder.

El lamento es realizado solo por mujeres, generalmente dentro del contexto ritual de funerales o bodas; sin embargo, también se realiza en ocasiones no rituales con fuertes connotaciones de afecto, como cuando los viejos amigos se encuentran después de una larga ausencia o como una queja sobre las dificultades de la vida (Tolbert, 1990, p.80).

In the funeral ceremonies, the expertise of the lamenter was needed to guide the soul of the dead to Tuonela, the Finnish-Karelian land of the dead, and to restore social and individual equilibrium by relaying messages between this world and the other one, acting as a “bridge between worlds” (Caraveli-Chaves 1980). Laments accompanied the many funeral preparations such as washing and dressing the body and making the coffin, and were an essential part of the remembrance feasts for the dead that continued for years after death at specified intervals²⁷. (Tolbert, 1990, p.80).

Como menciona la autora, la presencia del lamentador o *lamenter* es fundamental, no solo para acompañar a los muertos en su viaje y servirles como guía, sino para restaurar el equilibrio social e individual al comunicar ambos mundos, el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Además, resalto aquí que estas prácticas también se componen de otro tipo de actividades que rodean al ritual de la muerte y la despedida, como la preparación del cuerpo, prácticas que también son asignadas a las mujeres y que me evocan a la experiencia de las musas y su participación en el ritual mortuario.

Según Elizabeth Tolbert, una de las funciones de la ejecución de estos lamentos era mover a todos los presentes a una expresión colectiva de dolor (p.82), aquí, lo ritual va más allá de la conexión y tránsito entre vida y muerte, el poder del canto colectivo radica también en la posibilidad de provocar en los presentes, asistentes o participantes, en momentos de rito, estados de éxtasis, de transe, de emoción, que son propicios para lograr «afectar» o sentir en colectivo, y así, fortalecer los lazos comunitarios desde otras esferas de la sociabilidad.

²⁷ [En las ceremonias funerarias se necesitaba la experiencia del lamentador para guiar el alma de los muertos a Tuonela, la tierra de los muertos de Finlandia y Karelia, y para restablecer el equilibrio social e individual mediante la transmisión de mensajes entre este mundo y el otro, actuando como un “puente entre mundos” (Caraveli-Chaves 1980). Los lamentos acompañaron numerosas preparaciones funerarias como lavar y vestir el cuerpo y hacer el ataúd, y fueron una parte esencial de las fiestas de recuerdo por los muertos que continuaron durante años después de la muerte a intervalos especificados]

3. «ESTO FUNCIONA PORQUE CANTAMOS TODAS JUNTAS»: CANTOS FEMENINOS, CANTOS DE MUJERES NEGRAS

«Las prácticas culturales en la diáspora africana, incluyendo la música y la religión, son de fundamental importancia en los procesos de resistencia, de construcción de identidades, como han apuntado varios autores, y, sobre todo, de construcción de culturas vitales» (Makl, 2011, p.56). Estas culturas vitales de las que habla Luis Ferreira Makl aún se mantienen como forma de expresión estratégica para muchos pueblos del Pacífico colombiano, como una manera de mantenerse vivos como comunidad en contextos de violencia.

Esas formas de resistencia singulares a las que acudían los esclavos africanos en la época de la colonia, influyeron en gran medida las expresiones musicales mayormente conocidas en Occidente como el *blues*, en Estados Unidos, el samba en Brasil, o el *candombe* en Uruguay, como en expresiones más locales y menos conocidas, pero de un gran valor simbólico dentro de las comunidades que las practican, como es el caso del *alabao*. Cada uno de estos cantos es resultado de una historia particular, en la que no solo fueron importantes cuestiones relacionadas a las fusiones musicales, la reapropiación de instrumentos, las nuevas letras de las canciones o el surgimiento de nuevos géneros musicales, sino también cuestiones vinculadas a la función que estos cumplían en los espacios donde eran interpretados y las condiciones que motivaron su creación.

Un ejemplo importante es el caso del *blues*, género heredero de los cantos de trabajo y de los espirituales de la época de la esclavitud en las tierras hoy definidas como los Estados Unidos de América, que expresaba lamentos y deseos de la población negra utilizando un discurso que era inaccesible para los grupos dominantes. Dichos cantos transitaron al periodo de posesclavitud con nuevas expresiones de deseos y necesidades emocionales de la población negra, en la que aquellas realidades expresadas por medio de la música, pasaban a ser interpretadas por solistas, por voces individuales y no por colectivos (Jabardo, 2012, p.40). Sin embargo, esto no implicó el abandono de su origen o interés por la colectividad, como menciona Ángela Davis, «el *blues* hurga en los inquietantes problemas de la experiencia individual en soledad y los reconstruye como problemas compartidos por la comunidad. Como problemas compartidos, las amenazas se pueden enfrentar y tratar en un contexto público y colectivo» (Davis, 2012, p.174)²⁸.

Las mujeres negras tuvieron un papel fundamental en la consolidación de

²⁸ Consultar: <https://www.youtube.com/watch?v=Y8JxJjqWp-8>

este género y contrario a las letras que hablaban de impotencia y resignación, se referían «al control sobre sus deseos, al ejercicio libre de su propia sexualidad» (Jabardo, 2012, p.42), historias que reflejaban las trayectorias vitales de mujeres negras, pobres y de la clase trabajadora en los Estados Unidos de los años veinte. Menciono el caso de las mujeres en el blues para comparar diferentes experiencias culturales y observar como las herencias tuvieron distintos desarrollos y apropiaciones en cada contexto. Dicho referente nos sirve para reconocer la particularidad de los cantos de las mujeres negras que conforman el grupo Las Musas de Pogue y su evolución en un contexto de guerra y dominación, entendiendo que la música construye espacios singulares, determinados en este caso por trayectorias que van desde la religión, la colonia, la esclavitud, el conflicto armado, la tradición oral, la memoria y la resistencia.

Por lo tanto, tomar al *blues* y a sus diversas manifestaciones y transformaciones como referente, no implica ubicarlo en un lugar igual al alabao. Ambas expresiones musicales se componen de una historia y de características particulares que han sido abordadas y estudiadas en diferente medida, al igual que su apropiación y difusión se ha manifestado de manera diferenciada. Además, este es un vivo ejemplo de la necesidad que históricamente han tenido las mujeres negras por relatar o mitigar los acontecimientos más dolorosos o vitales de su existencia, valiéndose del canto u otros elementos de su cultura.

Otra experiencia importante a destacar es la de las mujeres negras cantoras de samba en Brasil. La investigadora brasilera Jurema Werneck, en su trabajo de doctorado *O Samba Segundo as lalodês: mulheres negras e cultura midiática* (2007), se propuso hacer una nueva lectura sobre la presencia de las mujeres negras en la historia del samba, teniendo en cuenta que han sido comúnmente subvaloradas, estereotipadas y poco reconocidas por su saber dentro de este género musical, para lo cual partió de las biografías de tres sambistas negras: Leci Bandão²⁹, Alcione³⁰ y Jovelina Pérola Negra³¹. Como menciona la autora, a partir de su rol como cantoras, de su presencia en espacios públicos y de la circulación de contenidos en diversos medios de comunicación, estas mujeres han logrado poner en cuestión las hegemonías de raza y género, y han conseguido autoafirmarse en sus saberes y tradiciones y en la relación con su territorio, llevan sus sentires y sus posturas críticas a las melodías, los ritmos, las letras y la *performance* que

²⁹ Consultar: <https://www.youtube.com/watch?v=N6PGSrage4U>

³⁰ Consultar: https://www.youtube.com/watch?time_continue=31&v=ddKD5OMWlhY

³¹ Consultar: <https://www.youtube.com/watch?v=jYyNze862HU>

envuelve su música.

Sabemos que tem sido a partir de condições profundamente desvantajosas em diferentes esferas que nós mulheres negras desenvolvemos nossas estratégias cotidianas de disputa com os diferentes segmentos sociais em torno de possibilidades de (auto) definição. Ou seja, de representação a partir de nossos próprios termos, a partir do que projetamos nos novos horizontes de luta. Estratégias que devem ser capazes de recolocar e valorizar nosso papel de agentes importantes na constituição do tecido social e de projetos de transformação (Werneck, 2009, p.160).

En su trabajo, Jurema Werneck propone abordar las historias de estas mujeres a partir de la figura de las *ialodês*, un término en lengua yorubá usado en las ciudades yorubás precoloniales que hacía referencia a las líderes políticas africanas e indicaba a las mujeres que tenían un lugar de representación en los organismos de decisión de sus comunidades, así como a las formas de asociación de mujeres. La figura de la *ialodê* se siguió utilizando en territorio brasileiro en el interior de las comunidades religiosas, vinculada a las diosas femeninas Oxum y Nanã, representantes de la fecundidad y la muerte y deidades con una importante historia de poder y resistencia femenina dentro de la tradición yorubá (Werneck, 2009).

La autora reconoce entonces la herencia de poder y conocimiento de estas figuras de la tradición y la diáspora africana para traer la discusión no solo sobre las luchas históricas de las mujeres negras, sino también para llamar la atención sobre las múltiples formas e inicios de las luchas políticas de las mujeres negras, mucho antes del surgimiento de las teorías feministas u otras corrientes teóricas que han procurado defender y traer a discusión las desigualdades de género, raza y clase.

Por último, quiero mencionar el caso de las mujeres de Ruanda, víctimas del genocidio ocurrido en el año 1994 en el que hutus atacaron a tutsis y exterminaron a un gran porcentaje de su población. «Casi un millón de personas fueron asesinadas a manos de sus vecinos, sus amigos, incluso sus familiares, por pertenecer al pueblo minoritario del país africano [...] Esto llevó a la predominancia de población femenina en el país, pasando las mujeres a ocupar el 74 % de la población» (Baldrich, 2017). Odile Gakire, una mujer de familia tutsi, aunque no experimentó ella propia el genocidio, perdió a muchos de sus familiares en esta guerra. Aunque creció en el Congo, regresó a Ruanda ya adulta con el deseo de emprender un proyecto social que involucrara a las mujeres de esta comunidad. Como cuenta en una entrevista realizada por Ana Catalina Baldrich para la *Revista*

Credencial en el año 2017, cuando llegó a Ruanda se encontró con mujeres que no se habían formado en una escuela y que, aunque dedicaban gran parte de su vida a cuidar a sus familias, contaban con mucho tiempo libre, con lo que tuvo la iniciativa de invitarlas a realizar actividades de las que siempre habían sido excluidas, como la interpretación de los tambores.

En Ruanda los sonidos del tambor eran masculinos. Por siglos, su redoble estuvo destinado a darle ritmo a la cotidianidad del rey. Por siglos, fue un oficio exclusivo de unos pocos hombres elegidos para tocarlos. Por siglos, el instrumento tuvo un significado sexual: las baquetas eran el órgano masculino, el tambor era la parte femenina. Por siglos, el tambor significó poder. Por esto, las ruandesas nunca habían tocado los tambores, nunca habían tenido poder (Baldrich, 2017).

Aunque las mujeres sintieron temor en un principio por estar sobrepasando un mandato social y ancestral, la prohibición de tocar un tambor, estuvieron de acuerdo con el proyecto de Odile Gakire. Luego de varios años de trabajo y encuentros entre este grupo de mujeres, en el año 2004 nació Ingoma Nshya³², un grupo conformado por aproximadamente veinte mujeres que encontraron en el redoble de los tambores y el canto una forma de desafiar el rencor y la violencia. En los encuentros de este grupo, aunque haya mujeres hutus y tutsis se desarrolló un espacio para el perdón y para dejar de lado aquella división entre dos pueblos que se acabaron entre sí en una guerra que les había quitado a varios miembros de sus familias. Como menciona Odile en dicha entrevista: «Luego del genocidio, teníamos dos opciones: seguir matándonos los unos a los otros o encontrar la forma de vivir juntos. Vivíamos en un círculo de violencia que teníamos que parar» (Baldrich, 2017).

En uno de mis encuentros con las mujeres de Pogue en este último viaje, realizado en el año 2019, compartí algunos videos y fotografías que relataban las experiencias de estas mujeres, tanto de las cantantes de blues en Estados Unidos, como de las mujeres de Ruanda, las cantadoras de bullerengue en el Caribe colombiano o cantantes de gran reconocimiento a nivel mundial —como Miriam Makeba³³, cantante sudafricana y activista por los derechos humanos, ícono de la lucha contra el *apartheid*—, quienes también encontraron en la música y en el canto una forma de movilización y resistencia.

La reacción de las mujeres al encontrarse con estas historias fue de

³²Consultar: <https://www.youtube.com/watch?v=MbqfOI5gH2I>

³³ Consultar: <https://www.youtube.com/watch?v=Fqdcz0eYLSQ>

emoción y admiración. Se reconocieron dentro de un gran grupo de mujeres negras que han encontrado en el canto una forma de habitar el mundo y esto las llevó también a reflexionar sobre un sistema de opresión que va más allá de su pueblo, que está marcado por condiciones de raza y clase, del que han hecho y hacen parte ellas, pero también otras mujeres negras en el mundo. Además, reconocieron en estas experiencias la importancia de la colectividad. Al salir de este encuentro, Oneida, una de las alabadoras del grupo, me dijo: «Alicia, si nosotras cantáramos solas no tendríamos tanta fuerza, esto funciona porque cantamos todas juntas».

3.1 CUIDADORAS, PARTERAS, MADRES, CAMPESINAS, CURANDERAS, CANTADORAS

Las Musas de Pogue, además de cantadoras, son mujeres negras, descendientes de un pueblo que, a pesar de la esclavización, logró mantener viva su riqueza cultural reinterpretándola en expresiones rituales, musicales, culinarias, entre otras prácticas que incorporaron tradiciones de pobladores, colonos y esclavos.

Considero importante reconocer el universo del que estas mujeres son parte y los múltiples roles que ocupan dentro de su comunidad, ya que esto determina y evidencia el lugar desde el cual se enuncian, crean e interpretan sus cantos. Hablar de estos asuntos condicionantes y particularidades en la vida de estas mujeres, pasa por percepciones y discusiones sobre género, raza y clase. Además, estas mujeres rurales, campesinas, más allá de la vida del campo, en la mayoría de las ocasiones encuentran sus posibilidades de trabajo fuera del pueblo, ocupando roles como el de empleadas domésticas, niñeras o cocineras. Aunque estas labores no tienen por qué ser negativas o menospreciadas, es importante reconocer que han sido tareas destinadas históricamente a las mujeres negras, en condiciones de abuso e inequidad. Finalmente está presente su condición de mujer, en un contexto que ha sido predominantemente patriarcal, como lo son el de la guerra y el de la esclavitud.

Hablar de raza, clase y género implica la interlocución con las teorías feministas y el concepto de interseccionalidad, con la intención de establecer un marco de referencia que permita relacionar dichas condiciones de las mujeres con sus procesos creativos y sus cantos, como dos cuestiones entrelazadas. Aunque mi intención no es hacer una genealogía sobre la evolución de este término, considero importante traer algunas reflexiones que se desprenden de él, y que pueden aportar a una mejor comprensión de las historias de vida de las musas y de sus luchas.

El concepto de interseccionalidad fue nombrado por primera vez por la abogada afroestadounidense Kimberlé Crenshaw en la década de los años ochenta, quien con este término quiso poner en cuestión el hecho de que las mujeres, además de estar sujetas a factores de discriminación de género, también lo estamos a otros factores relacionados a nuestras identidades sociales, como clase, raza, orientación sexual, religión, que son diferenciadores en la manera como experimentamos la discriminación y pueden afectarnos de manera desproporcionada (Crenshaw, 2002). Siendo así, más allá de ser un concepto, como menciona Carla Akotirene, la interseccionalidad es una lente analítica que puede ayudar a leer e interpretar aquellas situaciones de múltiple opresión experimentadas por las mujeres negras.

a interseccionalidade é, antes de tudo, uma lente analítica sobre a interação estrutural em seus efeitos políticos e legais. A interseccionalidade nos mostra como e quando mulheres negras são discriminadas e estão mais vezes posicionadas em avenidas identitárias, que farão delas vulneráveis à colisão das estruturas e fluxos modernos (Akotirene, 2019, p.63).

Reconocer esas situaciones de discriminación o subordinación, como menciona Crenshaw, implica que «los protocolos interseccionales se focalicen principalmente en el análisis contextual» (Crenshaw, 2002, p.182), con lo que es fundamental cuestionar la forma en que las mujeres viven sus vidas y cómo ciertas decisiones políticas o prácticas sociales pueden influir en su cotidianidad de una forma diferente a como sería experimentado por mujeres que no enfrenten dichas condiciones. En este sentido, encuentro en la vida de las musas el relato de la música, de la violencia, de la memoria, del trabajo, de los viajes, de aquellas prácticas que he mencionado en un inicio, asociadas al cuidado de la vida y de la muerte, pero también el de las mujeres negras, no para sumarlas a una visión general y unificada de lo que esta población lleva consigo, sino para comprender que aquellos rasgos históricos que portan las mujeres negras también marcan las pieles y los cuerpos de las mujeres pogueñas.

Como menciona Sueli Carneiro, escritora brasilera y activista por los derechos de las mujeres, las mujeres negras tuvieron una experiencia histórica diferenciada, y aquello que podría ser considerado como memorias de un periodo colonial, aún permanece y cobra sentido al revelarse un orden social que mantiene relaciones de género según el color y la raza instituidos en el periodo de la esclavitud (Carneiro, 2013, p.1). Esto no implica caer en una mirada esencialista de lo que significa la categoría de «mujer negra» (Curiel, 2007, p.1), pero sí enfatizar en que Las Musas de Pogue son

mujeres, negras, con trayectorias históricas que influyen en sus condiciones actuales.

Aunque Kimberlé Crenshaw fue quien acuñó por primera vez el término interseccionalidad, esas interrelaciones entre género, raza y clase ya habían sido mencionadas por otras pensadoras y activistas en diversos contextos. La historia del feminismo negro, por ejemplo, relata cómo diversas autoras y activistas políticas, ya comenzaban a denunciar y a preguntarse por estas diversas formas de opresión.

Uno de esos primeros movimientos fue la Colectiva del Río Combahee, compuesto por mujeres afroamericanas, activistas, lésbicas y feministas, presentes en la ciudad de Boston, Estados Unidos. En su primera declaración, *Manifiesto Colectiva del Río Combahee. Una declaración negra feminista*, publicado en abril de 1977, se planteaba una postura política que se basaba en las múltiples opresiones y dominaciones que afectaban a la población que ellas representaban y en la interrelación de estas en el marco de un sistema económico capitalista y heteropatriarcal.

La declaración más general de nuestra política en este momento sería que estamos comprometidas a luchar contra la opresión racial, sexual, heterosexual y clasista, y que nuestra tarea específica es el desarrollo de un análisis y una práctica integrados basados en el hecho de que los sistemas mayores de la opresión se eslabonan. La síntesis de estas opresiones crea las condiciones de nuestras vidas. Como negras vemos el feminismo negro como el lógico movimiento político para combatir las opresiones simultáneas y múltiples a las que se enfrentan todas las mujeres de color (Colectiva del Río Combahee, 1977).

Por esta misma época se manifiestan también otros grupos de mujeres como las que integran el hoy denominado feminismo chicano³⁴, el cual también partía de las diversas formas de opresión a las que se encontraban sometidas las mujeres chicanas, latinas, indígenas, asiáticas, inmigrantes, que se unieron para denunciar el racismo en la sociedad norteamericana, con la propuesta de una política de identidad mestiza.

El texto pionero de este movimiento fue *This bridge called my back: Writings by radical women of color*, publicado en 1981, por las autoras Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa, ambas chicanas, de las regiones de Texas y California, activistas políticas, feministas y escritoras. Este texto reunía una serie de escritos de diversos géneros literarios, producidos por mujeres que se reconocían como «mujeres de color»³⁵ dentro del contexto estadounidense, las cuales planteaban, a partir de sus propias vivencias, formas

³⁴Término que hace referencia a los estadounidenses de ascendencia mexicana.

³⁵Entendidas por este movimiento como las mujeres de ascendencia asiática, latinoamericana, africana e indígena norteamericana para distinguirse de la política cultural dominante (Moraga y Castillo, 1988).

de experimentar y entender el feminismo y la lucha por la opresión racial, la cual afectaba directamente sus relaciones políticas y personales.

Este libro trata de llegar al otro lado, de hacer un puente sobre las diferencias que históricamente han vencido a la mujer de color hasta callarla, borrarla y fragmentarla. Como mujeres de color las fuentes de esas diferencias se encuentran dentro de nuestras comunidades progresistas tercermundistas, feministas anglosajonas, y dentro del contexto más ancho de la “América Blanca Patriarcal”. Dadas las varias comunidades que representamos —como mujeres, como gente de color, como obreras pobres— las mujeres de color podemos servir como el puente entre las columnas de la ideología política y la distancia geográfica: ya que en nuestros cuerpos coexisten las identidades de opresiones múltiples a las que hasta ahora ningún movimiento político, no obstante su origen geográfico, ha podido dirigirse simultáneamente (Moraga y Castillo, 1988, p.1).

Por otra parte, quiero destacar las posturas de los movimientos indígenas, los feminismos del AbyaYala³⁶ y el feminismo comunitario, los cuales además de plantear sus propias alternativas a la lucha contra el patriarcado y las formas de entender el feminismo, intentan integrar en ellas sus saberes y cosmogonías ancestrales, propias de las comunidades a las que pertenecen. Una de las problemáticas centrales que ha movilizó a estas mujeres ha sido la extracción de recursos naturales por parte de empresas multinacionales en sus territorios ancestrales. Esto va en contra de dos principios fundamentales para estas comunidades: el respeto por la naturaleza y el buen vivir. Ellas entienden la tierra y el territorio como constituyentes de su propia identidad, una vez que para estos pueblos sigue siendo el territorio la base material de sus saberes y su cultura, donde lo colectivo y lo individual no son leídos como entidades separadas. Lo que afecta al colectivo afecta a todas aquellas que lo componen.

Las mujeres de AbyaYala construyen modernidades alternativas al colonialismo europeo y la victimización de las colonizadas a la que las relegan las feministas blancas. Sus feminismos, repito, tejen respuestas a los patriarcados que no son necesariamente individualistas, donde lo colectivo y lo personal no se disocian (Gargallo, 2015, p.51).

En esta misma corriente, las mujeres bolivianas proponen la idea del feminismo comunitario, el cual parte de la idea de comunidad como «principio incluyente que cuida la vida» (Paredes, 2014, p.80), y coloca entre sus demandas las diferencias de

³⁶AbyaYala es la forma como era nombrada América por algunos de sus habitantes antes de la conquista.

clase, género, derechos laborales, ambientales, territoriales, la redistribución del trabajo, la igualdad en la participación política entre otras cuestiones. Una de las precursoras de este movimiento es Julieta Paredes, cantautora, escritora, grafitera y activista feminista aimara boliviana, quien inició en el año 2003 el movimiento Mujeres Creando Comunidad, en el contexto de la masacre del gas ocurrida en Bolivia el mismo año.³⁷

Este movimiento propone un marco conceptual que gira en torno a cinco ejes que están siempre en interacción y dependen unos de otros: el cuidado; el espacio —el territorio, la calle, los recursos naturales, el hogar, etc.—; el tiempo —para el desarrollo de las actividades para su emancipación, el estudio, el descanso y la salud, o el tiempo como un factor a reconocer monetariamente dentro de las actividades laborales que las mujeres desarrollan y no cuentan con retribución—; el movimiento —que hace referencia a las organizaciones y propuestas políticas—, y la memoria —que hace referencia a los saberes ancestrales, a la historia y los caminos andados por las comunidades a las que pertenecen las mujeres— (Paredes, 2014). Por otra parte, se plantea que los intereses y las búsquedas de las mujeres son también dependientes de la clase y la cultura a la que pertenecen, lo que significa para las mujeres indígenas bolivianas las luchas y demandas en especial contra las reformas económicas neoliberales y contra la expropiación del territorio.

Hace mucho tiempo que en nuestros territorios de AbyaYala y en otros territorios, las mujeres que han luchado contra el patriarcado que nos oprime fueron vistas como incómodas para el sistema. Nuestras abuelas no solo resistieron, sino también propusieron e hicieron de sus vidas y sus cuerpos autonomías peligrosas para los incas y *malkus*³⁸ patriarcales. No escribieron libros, pero escribieron en la vida cotidiana que hoy podemos intuir, sobre lo que queda después de tantas invasiones coloniales. Ojos abiertos que ya no se pueden cerrar porque sería una deslealtad con nosotras mismas, con nuestras hermanas y nuestras ancestas (Paredes, 2014, p.37).

Como menciona la autora, para las mujeres del AbyaYala es fundamental tomar como fuente de conocimiento la experiencia que relatan los cuerpos y las vivencias cotidianas que cargan las mujeres del presente, pero también las de sus ancestas.

³⁷ Aquí encuentro una historia compartida con las mujeres negras en Colombia quienes se han visto en la constante necesidad de reclamar por sus derechos territoriales, los cuales siempre se han visto amenazados por los modelos extractivos, los cultivos ilícitos y la presencia de actores armados en sus territorios. Además, para estas mujeres, al igual que para las indígenas del AbyaYala, el ser parte de una comunidad y pensarse como tal, va antes de pensarse como mujeres o individuos de una sociedad.

³⁸ Deidad aimara que representa una cumbre no solo geográfica sino también jerárquica. Por tanto, se refiere también a los dirigentes.

Aquellas intersecciones, aquellas opresiones superpuestas o cruzadas entre sí, se evidencian en las historias de vida de muchas mujeres que entran a hacer parte del grupo de mujeres del AbyaYala o de aquellas que se reconocen dentro de la corriente del feminismo comunitario. Es interesante traer estas posturas, no solo por llamar la atención sobre otros niveles de opresión a los que estamos expuestas las mujeres latinoamericanas o afroamericanas, sino también por traer los saberes ancestrales como parte de la discusión y la lucha política feminista.

En el caso de Colombia, pensadoras como Mara Viveros Vigoya han hecho importantes aportes a esta cuestión, pues han proporcionado una mirada más localizada y contextualizada de las relaciones de poder y dominación que recaen sobre las mujeres negras. Viveros menciona el abordaje interseccional como un aprendizaje de la «cobsustancialidad de las relaciones sociales», es decir, «aprehender las relaciones sociales como construcciones simultáneas en distintos órdenes, de clase, género y raza, y en diferentes configuraciones históricas, no siendo una fórmula universal que sitúa a los mismos sujetos en las mismas condiciones, no siempre las mujeres negras estarán ocupando un lugar de subordinación, la posición que ocupen dependerá siempre de esas relaciones sociales» (Viveros, 2016, p.12).

En este sentido, y retomando la experiencia de estudio, creo que es importante traer a discusión ese lugar que las mujeres de Pogue ocupan en sus relaciones. Por un lado, de opresión y abandono en relación a actores armados o estatales; por otro, su relación de protección, cuidado, solidaridad y liderazgo en relación a su comunidad. Son varias las posiciones que van a ocupar y que en ambas dimensiones se encuentran marcadas por el canto, un canto que viene para acompañar al ser querido, al doliente, pero que, por consecuencia de la guerra, se transformó en un instrumento para denunciar, resistir y cantarle a los perpetradores de los daños a su comunidad, posicionándose como sujetos políticos en el escenario nacional.

La investigadora afrocolombiana Betty Ruth Lozano, en su artículo «El feminismo no puede ser uno porque las mujeres somos diversas. Aportes a un feminismo negro decolonial desde la experiencia de las mujeres negras del Pacífico colombiano» (2010), plantea una crítica a la «construcción feminista euro-usa-céntrica» similar a lo planteado por las mujeres aimaras. Un lugar de enunciación que puede estar omitiendo las prácticas feministas «otras», elaboradas por mujeres negras, rurales, pertenecientes a comunidades raizales, palenqueras, entre otras, que no necesariamente fundamentan sus prácticas políticas bajo el concepto de «feminismo», pero que a partir de las acciones

colectivas que promueven en pro del bienestar de su comunidad y de las diferentes estrategias para exigir sus derechos, están proponiendo formas alternativas locales de prácticas emancipadoras para las mujeres, que no necesariamente tienen que abrigarse en un concepto que ha surgido en un contexto blanco-europeo, que parte de un saber colonial, deslegitimando las formas de pensamiento propias, en este caso, de las mujeres afrocolombianas.

Se trata especialmente de mostrar cómo diversas mujeres negras construyen propuestas subversoras del orden social que las oprime de diferentes formas en razón de su condición racializada, de pobreza y de mujeres sin necesidad de acudir a las categorías centrales del feminismo, al que muchas ni siquiera conocen y otras rechazan por prejuicio; algunas más, sobre todo mujeres negras académicas, tienen críticas muy fundamentadas a este tipo de feminismo, proponiendo otro que definen como autónomo y local (Lozano, 2014, p.8).

La autora llama también la atención sobre la forma en que se ha construido históricamente, tanto desde los discursos académicos y del campo de las ciencias sociales, como desde los imaginarios sociales y el Estado, una imagen de las mujeres negras como vulnerables, pobres, analfabetas, llenas de hijos e incapaces para la acción (Lozano, 2014, p.18). Una idea que parte de la construcción de representaciones de las mujeres negras e indígenas en el periodo colonial, a quienes se les atribuía la condición de esclavas, brujas, disponibles sexualmente y carentes de humanidad. Sin embargo, también hubo mujeres que lideraron procesos de lucha y resistencia que no fueron o no han sido narrados hasta este momento (Vergara y Arboleda, 2014). Allí donde se sustenta la necesidad de traer ahora sus propios saberes como aporte a las discusiones sobre los roles que estas ocupan en el espacio social y político. En esta medida, las mujeres negras en Colombia han comenzado a plantear estrategias de movilización social y de producción académica que contribuyen a deconstruir dichos estereotipos y formas de representación con las que no se sienten identificadas, de manera que comiencen a producirse nuevos relatos que vayan más allá de la explotación y la esclavitud (Vergara y Arboleda, 2014, p.126).

Por último, quisiera mencionar el trabajo de la socióloga nigeriana Oyèrónké Oyèwùmí, mujer de origen yorubá, quien a partir de su investigación de doctorado realizada en la sociedad oyó-yorubá, situada en el oeste de Nigeria, plantea la necesidad de formular conceptos independientes a los modelos teóricos feministas europeos, que correspondan a las realidades locales. Aunque esta investigación fue publicada por primera vez en 1997, con el nombre *The invention of women: Making an african sense of western*

gender discourses, solo fue traducida al español hasta el año 2017.

En su propuesta, Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí se sitúa a partir de la experiencia de esta comunidad para plantear la inconveniencia de las posturas del feminismo europeo y americano y sus propuestas de análisis a partir de categorías como «género», «mujer» y «feminismo», pues estos modelos de pensamiento occidentales no pueden funcionar como un referente de análisis universal. La autora menciona que en el pensamiento yorubá aquella biologización de la diferencia que ha hecho posible categorizar cuerpos a los que se les han atribuido unas características sociales determinadas³⁹ es inexistente. Asimismo, sus formas de entender el mundo no se basan en modelos de pensamiento binarios que dividen la existencia entre hombres y mujeres, homosexuales y heterosexuales, blancos y negros, etc. Para estas sociedades existen sentidos del mundo que cuestionan las categorías sobre las que se ha constituido el pensamiento occidental.

En la sociedad yorubá precolonial el tipo de cuerpo no era la base de la jerarquía social: la posición social de machos y hembras no dependía de su distinción anatómica. El orden social requirió de una cartografía diferente y no de un mapa de género basado en la presuposición de la biología como el fundamento de la clasificación social (Oyěwùmí, 2017, p.19).

De esta manera, también expresa su inconformismo frente a la carga simbólica de la categoría «mujer» como un constructo biológico que —como lo menciona la autora y en concordancia con lo que la autora Betty Ruth Lozano ha mencionado— ha sido «una categoría social entendida siempre como menos poderosa, en desventaja, controlada y definida por hombres» (p.21). Es preciso tener en cuenta que aquella idea de subordinación y diferencia tiene como base un proyecto colonizador en el que el lugar de poder estuvo fundamentado en la superioridad biológica, no solo desde el punto de vista racial, sino también sexual, de manera que el lugar de subordinación y de diferencia, históricamente adjudicado a aquellas pertenecientes al grupo denominado «mujeres», también se ha correspondido con una idea de inferioridad genética, y dicha inferioridad, como menciona Oyěwùmí (2017) como «la razón efectiva de las situaciones de desventaja social» (p. 37).

Con esto se sigue reafirmando el argumento y la necesidad de plantear otras maneras de acercarnos a las experiencias de las mujeres en el mundo y preguntarnos incluso por otras categorías posibles o formas de nombrar su ser y estar más allá de los

³⁹ Como menciona la autora, «en las sociedades occidentales los cuerpos físicos siempre son cuerpos sociales» (Oyěwùmí, 2017, p.18).

referentes universales, basados en formas de conocimiento predominantemente occidentales y coloniales.

Comencé este último apartado describiendo la propuesta metodológica y analítica del concepto de interseccionalidad propuesto por Kimberlè Crenshaw, y posteriormente quise hacer un pequeño recorrido que permite reconocer en todo este camino que pasa por Estados Unidos, Bolivia, México, Sudáfrica y Colombia que, a pesar de las grandes diferencias y particularidades de los movimientos de mujeres negras e indígenas en el continente, y más allá de ellas, existe un lugar común.

Como lo menciona Carla Akotirene en su texto *Interseccionalidade* (2019), somos hermanas de barco —diría yo que también hermanas de aguas, de ríos y mares—, y antes de ser colombianas, bolivianas o estadounidenses somos negras, mestizas, chicanas e indígenas. Estas connotaciones están cargadas de sentido a partir de una concepción racial prefabricada. Ocupamos un lugar que se nos ha impuesto, sin embargo, muchas lo han reapropiado y lo han cargado de nuevos sentidos, lo que nos ha implicado una ubicación en el espacio social y político y nos ha llevado a la movilización y a la necesidad de ir más allá de los esencialismos y las represiones contra nuestras mentes y nuestros cuerpos. Hacemos parte de un gran relato que ha sido construido por muchas, en diferentes lugares y momentos históricos.

Han sido múltiples las discusiones y posturas críticas alrededor del concepto de interseccionalidad. La autora Carla Akotirene (2019), al presentar una genealogía sobre el término, trae en algunos momentos las visiones de otras pensadoras que han dialogado con los planteamientos de Kimberlé Crenshaw. Una de ellas es Patricia Hill Collins, quien llama la atención sobre la forma en que la interseccionalidad parte de una serie de identidades separadas que se interseccionan, donde ninguna de ellas está estructuralmente ligada a la otra. Hill Collins plantea que el problema de la interseccionalidad radica en asumir las identidades de manera autónoma, entendiendo que, en su caso, su condición de mujer estaría separada de su condición de negra y a su vez, esta, separada de su condición de lesbica y de clase (Akotirene, 2019, p.88). De este modo, el *mulherismo*⁴⁰ africano plantea que existe una jerarquía de opresión en la que el racismo es la base, la «tecnología principal» (p.96), por lo que no es posible entender a todos los sistemas de opresión como parte de un mismo nivel.

⁴⁰ El *mulherismo* africano surge como una propuesta de mujeres de ascendencia africana que se oponen al concepto de feminismo negro, y lo encuentran como una «reactualización intelectual del feminismo blanco» (Akotirene, 2019, p.96).

Para cerrar este apartado, quiero mencionar que me valgo del concepto de *interseccionalidad* como herramienta metodológica y como forma de acercarme al lugar de enunciación de Las Musas de Pogue, pues tomo de ese concepto la idea de una multiplicidad en los modos de opresión que las afectan. Conuerdo con la crítica de Hill Collins, citada por Akotirene (2019), en que pueden no estar todos a un mismo nivel. Sin embargo, todos dialogan entre sí, diría que de alguna manera son codependientes. El racismo puede ser la base de opresión histórica, sin embargo, hay formas en las que esta se manifiesta o se materializa, y que son preponderantes sobre otras. Diría yo que en el caso de Pogue, el conflicto armado ha sido una de las más fuertes y predominantes.

Será el relato que continúa de aquí en adelante lo que me irá dando más respuestas a lo que busco, al diálogo con la teoría, en la que no pretendo llegar a la conclusión de si las mujeres de Pogue son feministas o no, o en qué corriente del feminismo se inscriben, o cuál es la corriente que más las representa. Mi intención es traer la vitalidad de sus cantos, de su experiencia, de sus saberes y encontrar allí también el relato de la guerra, de cómo esta ha influenciado históricamente sus vidas, y cómo en esa constante cíclica, el canto responde y sana, a la vez que la guerra genera nuevos cantos. Mi curiosidad está en ese círculo y en la posibilidad de que sea cerrado. Primero están las formas de pensamiento de las mujeres de Pogue; el feminismo permite analizar su experiencia, pero la base del conocimiento está en su palabra.

3.2 LAS MUSAS DE POGUE, CANTADORAS DE VIDA Y DE MUERTE

Desde el 2002 la práctica de recordar la masacre del 2 de mayo no se ha detenido. Además de componer alabos para los eventos en memoria de este hecho que cada año se realizan en el pueblo de Bellavista Nuevo, las mujeres han ocupado otros espacios de representación de las víctimas, y las han llevado a dar a conocer sus cantos en otros lugares del país y del mundo. Considerar ese significado político que abarca la práctica de estos cantos y la forma como son producidos socialmente, implica tener presentes los efectos del proyecto colonial y las ideas que fueron instaladas en su desarrollo, además de las guerras actuales, lo que Rita Segato menciona como «un proyecto a largo plazo, sin victorias ni derrotas conclusivas» (Segato, 2016, p.57), con lo que se convierten en una constante en la vida de estas comunidades y traen como consecuencia la producción de fenómenos culturales que surgen para contener y responder a las injusticias que han generado los procesos de conquista y de conformación de Estados-nación, en los que muchas

poblaciones han sido marginalizadas y acalladas.

Estas diversas condiciones de existencia que integran nuestra sociedad están, por consiguiente, marcadas, tanto por una estructura de clase, como por un modelo de producción que puede tener efectos en los procesos creativos de grupos como el de Las Musas de Pogue, lo que permite reconocer un potencial creativo a quienes portan y reelaboran sus prácticas culturales. Como menciona Wagner (2010) en su reflexión sobre la invención de la cultura, aquellas asociaciones simbólicas que las personas comparten, como su «moralidad», su «cultura» o sus «tradiciones», son dependientes de una continua reinención.

Hablar de voces femeninas, en este caso, implica no solo hablar de voces de mujeres, sino de mujeres con identidades, trayectorias, historias y luchas políticas específicas. Por ello, los cantos femeninos engloban un complejo mundo que va más allá del género o identidad sexual de quienes lo interpretan. Entre las voces que han constituido una temporalidad diversa de la narrativa nacional están las mujeres, las cuales han sido invisibilizadas o mal representadas por la historiografía y han comenzado a revertir esa condición, no solo a partir del renacimiento de los movimientos feministas en la década de los años setenta del siglo XX, sino también de las prácticas de resistencia ejercidas por grupos de mujeres activistas, artistas, académicas, artesanas, trabajadoras, presentes en distintas partes del mundo.

Volcar la mirada hacia estos procesos, admitiendo además la pujanza del pensamiento político que se despliega desde las organizaciones de mujeres afrodescendientes y del feminismo negro, es fundamental para romper con el “silencio ruidoso” que invisibiliza a estas mujeres como protagonistas de sus propios destinos (CEPAL, 2008, p.69).

Esto refleja la importancia de nombrar a los cantos de Las Musas de Pogue como «cantos femeninos», como una acción que reivindica el protagonismo de las voces de mujeres negras, campesinas, víctimas, madres, que le cantan al Estado, a los grupos armados y al país para invitarnos a pensar en las demandas propias del universo de las mujeres de Pogue y cómo esas demandas, que son representadas en sus canciones, no son demandas generalizadas. Los cantos que ellas interpretan tienen una identidad y construyen espacios particulares dentro de su comunidad.

El canto, para Las Musas de Pogue, además de ser una tradición que trae al presente los saberes ancestrales de quienes sufrieron el dolor de la esclavitud, evidencia una forma de resistencia ante la pérdida, el dolor y la violencia. Como mencioné en un

apartado anterior al compartir el relato de la mortuoria y lo que significa el proceso de morir para estas comunidades, el alabao y quienes lo cantan tienen la misión de conectar el mundo de los vivos y muertos, de mantener a la comunidad unida y de acompañar en el dolor. Por ello, en tiempos de guerra, donde las vidas perdidas son múltiples y van a un ritmo acelerado, cantar es una manera de hacer frente a la imposición de la violencia.

El poder de los cantos no consiste solo en lo que narran, en lo que nombran y rememoran. Es también la práctica misma del canto articulada desde el cuerpo de las mujeres la que ha implicado una serie de transformaciones subjetivas y experiencias de acción política que son valiosas para las mujeres pogueñas. Así como el canto opera unas transformaciones en el contexto ritual, lo hace también en la subjetividad de la mujer cantadora, la ubica en un lugar vital para el sostenimiento de la comunidad y la negociación entre mundos que permanecen en relación, como el mundo de los vivos y los muertos (Quiceno, Ochoa y Villamizar, 2016, p.33).

Luego de la masacre del 2 de mayo en Bellavista, que trajo consigo la pérdida de familiares y amigos del pueblo de Pogue, así como afectaciones de carácter psicológico, económico y de salud, Las Musas de Pogue comenzaron a componer alabaos que reclaman justicia y piden por la no repetición del dolor y el respeto a la vida de su gente. De esta manera, el canto, que se hacía presente en el espacio de la mortuoria, la Semana Santa y otros rituales religiosos, comenzó a ocupar otros espacios en los que este grupo de mujeres asumió un rol político y de representación dentro del grupo de víctimas del conflicto en el país. Desde el primer aniversario de la masacre, las musas comenzaron a reunirse y a plasmar en sus letras el relato de la guerra, lo que, además de convertirse en un medio de denuncia, ha sido un vehículo de memoria (Jelin, 2001) que ha permitido recordar y tener presentes aquellos hechos que la comunidad no quiere volver a vivir.

[Undécimo aniversario](#)
[Y esto quedó pa' la historia](#)
[Díganle a los de la prensa](#)
[Que no borren la memoria](#)

Y eso quedó pa' la historia
 Y nunca se olvidará
 Señores grupos armados
 No vuelvan más por acá

Y esto fue un golpe muy duro
 Que a todos temORIZÓ
 Formaron esa pelea
 Y el campesino sufrió

Los niños son el futuro
 Y mucho niño murió
 Señores grupos armados
 No nos causen más terror
 Undécimo aniversario⁴¹

En sus cantos, este grupo de alabadoras ha encontrado un nuevo lenguaje político, con el que no solo han denunciado aquellos hechos que les han marcado y afectado sus vidas, sino que han logrado representar a su comunidad como voceras de diálogo y de paz para su territorio. Aquí, el sentido del canto se reelabora, aunque sigue siendo una actividad comunitaria, ahora se entiende como la manera de reclamar justicia y participar en la escena política del país.

Estas estrategias y acciones de resistencia y de lucha que han emprendido las musas las han llevado a nuevos roles que, como mujeres, no habían llegado a ocupar. La guerra ha sido también un detonante para que las mujeres negras vean la necesidad de encontrarse y de movilizarse, de ser cuidadoras de su tradición y de liderar procesos políticos importantes dentro del movimiento social y de víctimas, que cada vez es mayor en Colombia. Estas mujeres, además de defender la vida de sus coterráneos, evidencian a través de sus cantos las problemáticas estructurales que vive el país en relación a la guerra, el abandono estatal, la desigualdad racial, el patriarcado, entre otras cuestiones.

Aunque heterogéneas, las condiciones de violencia y violación de derechos que marcan histórica y estructuralmente la vida de las mujeres afrodescendientes en los países latinoamericanos y caribeños son, como contenido simbólico y concreto, el punto de partida para evidenciar el carácter diferenciado de su condición de género, étnico-racial y de clase. A partir de la desigualdad y la exclusión estructural que marcan esta pertenencia, y de la resistencia histórica que estas han engendrado, definen su pauta de lucha por sus derechos y su búsqueda de autonomía económica, física y en la toma de decisiones (CEPAL, 2018, p.18).

Las Musas de Pogue, mujeres negras, campesinas y descendientes de este linaje de la diáspora africana esclavizada que llegó a la región del Pacífico aproximadamente en el siglo XVI, son fundamentales para el equilibrio de la vida y la muerte en su pueblo. Esto se evidencia en los roles que ocupan como madres, parteras, curanderas, promotoras de salud, lideresas comunitarias, cantadoras de alabaos y labradoras de la tierra. El alimento, la movilidad, el trabajo y los eventos rituales son fundamentales para que su vida se mantenga en equilibrio. Por lo tanto, sus luchas van en

⁴¹ Composición: Luz Marina Cañola [la Negra]. (Riaño y Chaparro, 2016)

defensa de la vida, de la buena vida.

Reconocer este contexto histórico colonial es importante para comprender las luchas de las mujeres negras como diferenciadas, no solo por sus objetivos particulares, sino porque las marcas de la colonialidad se hacen presentes «en los lugares que continúan ocupando las mujeres color café» (Bidaseca, 2012, p. 6), como el servicio doméstico, la idea hipersexualizada de su cuerpo, la idea de la mujer negra como analfabeta, el impedimento para ocupar cargos públicos, entre otras. Además, está la idea de la mujer reservada para el espacio privado, con lo que el movimiento de las mujeres hacia las calles y el espacio público han tomado un esfuerzo mayor y una intensa lucha por su reconocimiento. Para que las mujeres negras podamos ser reparadas «debemos acceder a la propiedad de nuestros bienes materiales y simbólicos. Debemos acceder a los escenarios políticos públicos donde se definen el presente y futuro de los pueblos» (Lozano y Peñaranda, 2007, p.722).

Con el fin de interpretar experiencias personales en el marco de sus contextos sociales, y lograr movilizar sueños y empeños para la transformación social con una ética compartida, ¿qué ética puede orientarnos? Considero que la ética del cuidado. ¿Y quiénes, en primer lugar, pueden dar cuenta de esta ética? Las mujeres, pues buena parte de su quehacer diario pasa por sostener la vida y el vínculo social. Si bien las mujeres están hegemonícamente pensadas no como sujetos para ser cuidados, sino solo como cuidadoras, la ética del cuidado pasa por dismantelar las posiciones fijas de sujeto cuidador y de sujeto cuidado, y hacer comprender que las posiciones son variables e intercambiables a lo largo de la vida. Ello requiere reconocer la vulnerabilidad de los sujetos y de la vida y dignidad humanas, y situar su sostenimiento y cuidado arriba en la escala de valores sociales, y como derecho y deber de ciudadanía (Truño, 2007. p.144).

Considero importante reconocer las acciones cotidianas que, tanto en lo privado como en lo público, intentan interpelar al Estado para hacer cumplir derechos que están siendo vulnerados. El canto, en este caso, es un canto que defiende la vida, es un canto que cuida, es un canto que está en constante movimiento, es un canto político y es un canto colectivo. Dicho canto ha tenido lugar en espacios rituales y comunitarios, en actos políticos, culturales y en espacios públicos como la Plaza de Bolívar de Bogotá. Así, el canto puede ser considerado no solo como una expresión de libertad o un deseo de emancipación (Butler, Grüner y Spivak, 2009), sino también como una acción que interpela los discursos estatales y las formas preestablecidas de entender la lucha social y la acción política.

En uno de los apartados del texto *A feminist ethnomusicology: writings on*

music and gender, editado por la etnomusicóloga Ellen Koskoff, la autora dialoga con los planteamientos de la antropóloga estadounidense Sherry Ortner (1974), quien, como cita la autora, considera que la posición mediadora de las mujeres es esencialmente la de «sintetizador» o «convertidor» entre la naturaleza y la cultura. Contrario a ello, Koskoff (2014) propone la idea de «intervenir» o «negociar», como otros sentidos de la palabra «mediar», que pueden estar más relacionados a aquellos roles rituales que representan las mujeres dentro de las relaciones entre naturaleza y cultura, y el mundo espiritual. Allí, estas no solo se sitúan entre ambos mundos, sino que hacen parte de ellos.

De esta misma manera, la música también ha sido entendida como un medio o un vehículo que transporta a los seres humanos de un estado psicológico a otro — de lo mundano a lo espiritual—, o de un estado social a otro, un poder que se atribuye al control humano, y que, en contextos rituales, por ejemplo, está limitado a personas específicas de grupos o comunidades. En esta capacidad de negociación, la música y su interpretación no solo pueden ser útiles para la comunicación con el mundo espiritual, por ejemplo, sino también para resolver disputas o protestar por diversas acciones sociales (Koskoff, 2014, p.47). En el caso particular de las musas y el rol que ocupan como negociadoras e intermediarias entre su comunidad y el Estado, e incluso, la opinión pública, al valerse de cantos tradicionales-rituales y resignificarlos para hacerlos potentes en estos escenarios considero que puede evidenciarse, no solo dicha función de la música como mediadora, sino el protagonismo de las mujeres como quienes portan el poder de dicha mediación por medio de la música.

En el capítulo anterior, hacía esta relación al referirme a los eventos rituales de la mortuoria, y a la forma en que las mujeres de Pogue comparten con otras mujeres en el mundo una fuerza y una participación importante en el diálogo entre el mundo espiritual y el mundo terrenal. Así, esta misma fuerza, pasa ahora a ser colocada en el espacio político. Como menciona Koskoff (2014), el lugar que ocupan las mujeres dentro y entre los denominados dominios culturales y espirituales está relacionado con las nociones de género, poder y valor de una sociedad. De esta manera, no es posible comprender los roles rituales y ceremoniales de las mujeres a menos que veamos a las mujeres, los hombres y los rituales como interactuando dentro del mundo social, económico y político más amplio (p.55). Así, el protagonismo de las mujeres de Pogue en este escenario ritual y político, está también determinado no solo por asuntos de tradición, sino por aspectos geopolíticos, culturales y, concordando con la autora, nociones de género y poder.

El ser las negociadoras, las mediadoras o las emisarias de su comunidad

frente al Estado en un contexto de guerra ha tenido implicaciones importantes tanto en sus relaciones comunitarias, como en los roles de género que tradicionalmente han ocupado. Por una parte, la visibilidad y reconocimiento que las mujeres han logrado, ha llevado a que se conviertan en un modelo a seguir para las más jóvenes, pero que también ganen autoridad a la hora de tomar decisiones importantes frente a su comunidad. Además, el rol de madres o esposas, en algunas ocasiones, es asumido de otras maneras. A nivel público y de participación, al valerse del canto como medio para expresar su sentir, las musas no solo logran comunicarse con el Estado, con sus agresores o con ellas mismas y su comunidad, sino que alcanzan oyentes muy diversos y, muchas veces, totalmente ajenos a la experiencia que motiva su canto.

Esta experiencia se refuerza al ser experimentada y asumida en colectivo, lo que no solo genera apoyo y confianza entre las mismas mujeres, sino que les permite blindarse frente a las acciones violentas que puede acarrear en este país el expresar opiniones que van en contra de grupos armados o del mismo Estado. Volviendo a las palabras de Oneida al iniciar este capítulo, esto funciona porque cantan todas juntas, sea para ganar fuerza o para cuidarse las unas a las otras. Estas mujeres, que han cuidado a los suyos y a los más lejanos, son entonces cantadoras de vida y de muerte en la medida en que transitan entre estos dos espacios vitales. No solo conectan a vivos y muertos, sino que acompañan la muerte, el duelo, la despedida, y reclaman por la vida, por la buena vida, lo que implica rechazar la violencia y procurar condiciones de armonía y respeto por su territorio.

4. «EL ATRATO VUELVE A LA INCERTIDUMBRE»: LOS CANTOS DEL PASADO EN LOS DÍAS ACTUALES

*and when we speak we are afraid
our words will not be heard
nor welcomed
but when we are silent
we are still afraid*

*So it is better to speak
remembering
we were never meant to survive⁴²
Audre Lorde (1981)*

El último día de mi estadía en Pogue, 24 de abril de 2019, me levanté a las cuatro de la mañana, estaba completamente oscuro, y se acababa ese pedacito de vida y de una cotidianidad que ya se había ido forjando con el pasar del tiempo. Llevábamos ya veinte días allí. Prendí una velita para terminar de organizar el equipaje, mientras iba escuchando [el despertar del pueblo](#). En las mañanas siempre se escuchaban las conversaciones de algunas casas vecinas, que se mezclaban con el sonar de los grillos, algún bote que salía y los pasos de gente que madrugaba a realizar sus trabajos. Martica, la mujer que nos recibió en su casa durante este tiempo, nos hizo arepas con salchichón para el camino, y el día anterior, Diana, una de las hijas de Floriana, cantadora del grupo de las musas, nos había regalado una mampada⁴³, que iba en el mismo balde con las arepas. Al rato llegó Saulo, el esposo de Oneida, a recogernos en su bote. Comenzamos a bajar las cosas, no se veía nada afuera, alumbrábamos el camino con una linterna para ir hasta el puerto donde Saulo nos esperaba para empacar el equipaje. En el bote estaban Oneida y Giovany, su nieto, iban a acompañarnos en el viaje de regreso.

Saulo encendió el motor y comenzamos el viaje, no se veía casi nada, apenas la niebla sobre el río y el sonido de la selva despertando, un momento de esos que uno no quiere que se pierdan en su memoria. Me fui gran parte del camino pensando en los días vividos, en las historias, las experiencias, las sensaciones. Serían unas tres horas hasta salir de nuevo al río Atrato, nuestro destino era el pueblo de Bellavista. Pasaron unas horas y el sol se fue asomando, fueron apareciendo los árboles, los colores del río, de los

⁴² [y cuando hablamos tenemos miedo / nuestras palabras no serán escuchadas / ni bienvenidas / pero cuando estamos en silencio / todavía tenemos miedo / entonces es mejor hablar / recordando / que nunca fuimos destinados a sobrevivir]

⁴³ Comida típica del pacífico que consiste en una torta de plátano con queso y canela.

árboles, los pueblos a orillas del camino. En la punta del bote iba Giovany con una palanca, ayudando a Saulo a dirigir el bote. Durante todo el camino estuvo cantando.

Llegamos primero a Bellavista Nuevo. Al entrar al pueblo, nos cruzamos a uno que otro pogueño. Lo primero que nos encontramos fue el mausoleo que estaban construyendo para el entierro final de las víctimas de la masacre del 2 de mayo. Saulo había comentado que las obras estaban retrasadas, así que aún no se tenía una fecha clara para el evento. El paso por Bellavista Nuevo fue corto, luego regresamos al bote camino a Bellavista viejo, aquel lugar que guardaba las memorias y los restos de aquella tragedia que se llevó a tantos familiares y amigos de la gente pogueña. Al llegar, nos encontramos con algunas personas trabajando al frente de la iglesia, recogiendo basura, rozando, barriendo, organizando todo para el próximo 2 de mayo en el que se llevaría a cabo el evento en memoria de los diecisiete años de la masacre. Antes de entrar a la iglesia, me encontré con una placa al lado de la puerta, que decía:

Cuando viajamos por nuestro río
Cuando caminamos por nuestro pueblo
Cuando nos congregamos en este templo
Y recordamos el 2 de mayo de 2002
Entonamos un canto de esperanza
Para que estos hechos no se repitan
Y podamos danzar con la alegría de vivir
En un mundo sin violencia.

En memoria de nuestros hermanos martirizados en este templo.



Fotografía 4. Bellavista viejo. Foto: Alicia Reyes, 2019.

En su interior habían fotos tomadas por Jesús Abad Colorado⁴⁴, imágenes que retrataron los rostros de dolor y el vacío de aquel momento. Caminé hasta el atrio y, allí, en la pared había un telón verde con los nombres, edades y fotografías de todas las personas que habían fallecido en aquel lugar, muchas de ellas, vidas que apenas estaban comenzando. Luego, Oneida entró a la iglesia. Nos sentamos un momento en una banca y entonces me habló de lo que sentía al volver a recorrer este lugar.

Cada vez que entro aquí siento que el corazón se me aflige bastante, porque, aunque hayan pasado los años que han pasado, como dieciocho años... a mí nunca se me olvida, de lo que pasó aquí, de esa tristeza, que murieron tantos paisanos, niños inocentes y otras personas, que hasta hoy hay duda, que supuestamente anden corriendo. Me acuerdo mucho porque con algunos nosotros trabajábamos por allá por sus quebradas, de mano cambiada, hoy trabajaba donde el uno, mañana trabajaba donde el otro... Entonces son unos recuerdos que son inolvidables, que un compañero de lucha se le muera a uno de esa manera son unos recuerdos inolvidables, y caer con todos sus hijos, prácticamente, es muy duro (Oneida Orejuela, comunicación personal, 24 de abril de 2019).

⁴⁴ Fotógrafo y periodista colombiano que ha centrado su trabajo en los derechos humanos y ha retratado durante varias décadas las consecuencias del conflicto armado en muchas regiones de Colombia.

Al salir de la iglesia encontré a Ereiza, también integrante del grupo de alabadoras, a quien mencioné en el relato del velorio de la señora Rosario. Ereiza, además de cantadora, ha sido una importante líder dentro de la comunidad, y entre sus luchas, ha sido constante la preocupación por la poca participación de las mujeres en los procesos organizativos que se han gestado en pro de la defensa de su territorio (Quiceno, Villamizar, García, Henao, González, y Salamandra, 2019). Luego del desplazamiento de la comunidad de Pogue, ocurrido en el año 2005, Ereiza decidió no retornar a su pueblo. Actualmente, vive en Bellavista, desde donde continúa participando de los eventos del grupo de alabadoras y otros procesos de organización de mujeres en la región.

Llevaba ya un tiempo sin verla; me acerqué a saludarla y le di un abrazo de condolencias por la muerte de su hijo, quien había sido asesinado recientemente. Ereiza también estaba allí para apoyar las preparaciones del 2 de mayo que se acercaba, ella y otras mujeres barrían y hacían comida para las personas que habían llegado a colaborar. Hablamos un momento, de la situación actual y de lo planeado para el evento. Entre palabras, llegó a una frase fuerte y contundente con la que quise nombrar este tercer momento de mi estudio: «Alicia, el Atrato volvió a la incertidumbre», me dijo.

Comienzo este capítulo con el final del viaje, porque lo que me he propuesto narrar no responde a un orden cronológico. Como menciona Elizabeth Jelin (2002) «el tiempo de las memorias no es lineal, no es cronológico, o racional» (p.10). En este sentido, considero que, tanto lo guardado en mi memoria, como en las memorias de las mujeres cantadoras, que aquí vienen a encontrar en el canto un medio para expresarse, responden a dicha afirmación. Por ello, voy y vengo entre los finales, los inicios, los tiempos pasados y presentes, intentando también de esta manera mostrar cómo estos relatos se superponen y representan aquello que he querido nombrar como «los ciclos de la guerra y el dolor».

Lo que pretendo es indagar por el diálogo que se establece entre los cantos escritos por Las Musas de Pogue y la situación de conflicto armado en esta región del país. En este caso, aunque hubo un punto de partida que motivó la práctica de estos cantos como medio de denuncia y memoria del conflicto, considero que su contenido y el uso que estas mujeres les han dado van más allá de un hito, una fecha u acontecimiento específico. Aquí la intención no es que los cantos sean la evidencia, sino la fuente que mueve el relato.

4.1 LOS ALABAOS QUE TRAEN EL RELATO DE LA VIOLENCIA Y EL DOLOR

Debido a sus características biogeográficas, la región del Pacífico colombiano ha sido

históricamente un territorio en constante disputa por diversos actores, lo cual ha desencadenado todas las formas de despojo y terror para promover la expulsión de los pobladores de sus territorios, generar desplazamientos forzados, masacres, desapariciones, asesinatos y, a su vez, procesos de lucha y defensa del territorio por parte de las comunidades locales. Esta dimensión geopolítica, ha sido la misma que en la época de la colonia española marcó una división del territorio en la que esta región pasó a ser fuente de extracción de materias primas para el desarrollo de proyectos económicos dirigidos desde los centros urbanos, cuyos rendimientos económicos no retornaron a la región.

Las comunidades que hoy habitan el Medio Atrato y sus organizaciones enfatizan el reconocimiento de los nexos entre la violencia contemporánea y la histórica, y las asumen como expresión de la discriminación, el racismo y la persistencia de las acciones de blancos y mestizos por despojarlos y negarles su reconocimiento cultural, social y político, así como sus derechos civiles y económicos. Los indígenas, herederos de tradiciones orales y culturales sobre este territorio, se remontan a la violenta colonización española entre los siglos XV y XIX; y las comunidades negras se remiten a la esclavitud a la que fueron sometidos sus ancestros africanos, y a la persecución de quienes asumieron su libertad, aún después de que les fuera legalmente reconocida a mediados del siglo XIX (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2010, p.141).

Esto evidencia una relación estructural que existe en el Pacífico entre su posición geopolítica, sus riquezas ambientales y grupos de poder. Al ser una región que hoy se debate en medio de conflictos violentos enmarcados a su vez en el contexto del conflicto armado colombiano que comenzó alrededor de los problemas agrarios aproximadamente a mediados del siglo XX. Las acciones de grupos armados al margen de la ley han sustentado una guerra en pro del control del territorio, y esto es en la actualidad el principal interés por esta región, tanto para la economía ilegal del narcotráfico, el contrabando de armas y la extracción desmedida de recursos naturales como el oro y la madera (Sánchez, 2004), como para la economía legal, para el lavado de dineros provenientes del narcotráfico y desarrollo de proyectos extractivos por empresas privadas y multinacionales. Además, el río Atrato y sus afluentes igualmente coinciden con zonas y corredores estratégicos en el control territorial, como zonas de escape y centro de operación de las fuerzas ilegales (Grueso, Galindo, Rivera y Cardona, 2011, p.83).

La inclusión de la región del Atrato en los proyectos de inversión estatales y las iniciativas privadas ha estado marcada por un proyecto de expansión de las

economías extractivas del país desde la década de los años cincuenta, lo que ha sido una iniciativa que ha dejado de lado las formas de economía local y las realidades y demandas de sus pobladores. En dicho panorama se resalta también una débil intervención del Estado respecto a la situación de violencia y despojo ya antes mencionada, lo que denota una exclusión estructural que coloca a la población afrocolombiana en situación de mayor marginación y vulnerabilidad.

Esto también se evidencia en la deficiente protección jurídica e institucional de los territorios colectivos de los afrocolombianos, lo cual ha estimulado la presencia de actores armados que amenazan a la población afrodescendiente para que abandone sus territorios. La atención del Estado hacia las comunidades afrodescendientes no tendría por qué limitarse a asistir a las consecuencias de la violencia armada que estas comunidades han tenido que vivir. Sin embargo, es claro que darles la espalda a estas comunidades y, a su vez, mirar hacia ellas solo en clave extractivista responde a un modelo económico que representa una idea de desarrollo basada en la explotación de recursos y no en el cuidado de la vida.

Los ejércitos que hoy surcan el Pacífico, insurgentes o contrainsurgentes, fundan su proyecto en el ejercicio de un poder hegemónico, que no reconoce espacios de autonomía a otros actores y donde lo cultural o lo étnico no se codifica como escenario a potenciar en un proyecto de construcción estatal o de nación (Rivera, 200, p.336).

Dentro de estas lógicas de construcción de territorialidad, cabe resaltar los procesos de resistencia emprendidos por las comunidades que han forjado proyectos para el cuidado y la defensa de sus poblaciones, en los que se expresa una visión de territorialidad opuesta, en gran medida, a estas lógicas externas, violentas y extractivas que han hecho caso omiso de sus saberes y sus demandas. Entre estos procesos, cabe mencionar el logro de la Ley 70 de 1993, en la cual se reconoce a las comunidades negras la autonomía y propiedad colectiva de sus territorios y se establecen mecanismos para la protección de sus derechos como grupo étnico dentro del Estado colombiano, lo cual dio origen a la conformación de los consejos comunitarios como entes protectores y defensores de dichos territorios. Por otra parte, como uno de los logros más recientes cabe mencionar la declaración del río Atrato como sujeto de derechos, a través de la Sentencia T-622 del 2016, una acción jurídica que se ha convertido en una herramienta para la defensa y el cuidado del territorio frente a los proyectos mineros y agroindustriales que afectan la vida del río (Villamizar, 2019, p.53).

Dentro de estos procesos de movilización, resistencia y cuidado del territorio ha sido fundamental el papel de las mujeres afrocolombianas, quienes a partir de sus saberes, sus labores cotidianas, pero también de su participación y organización política, han alcanzado grandes logros. Aquí quiero hacer mención del proyecto *Caminos y cantos de lucha: trayectorias de mujeres atrateñas*⁴⁵ (2019), en el que se hace una recopilación de las «voces y recorridos de las mujeres atrateñas para reconocer las formas y oficios desde los cuales se ha resistido a la guerra y otras violencias» (Quiceno *et al*, 2019, p.1).

Es a partir del trabajo textil, el bordado, el trabajo familiar, la culinaria, la partería, el canto, entre otras acciones, que se han articulado estas mujeres y se han abierto caminos para construir, a partir de sus saberes, otras formas de vida y cuidado. Aquí, se incluyen las experiencias de la Ruta Pacífica de las mujeres en el Chocó, la Red Departamental de Mujeres Chocoanas, los grupos de mujeres Artesanías Guayacán y Artesanías Choibá, la Comisión de Género de la COCOMACIA, las Seglares Claretianas presentes en el Medio Atrato y Las Musas de Pogue.

Quise mencionar esta experiencia porque me permite relatar el paisaje del cual hacen parte las musas y sus cantos, porque ellas también hacen parte de este gran colectivo de mujeres atrateñas que aportan, crean, denuncian y resisten a partir de sus cantos. Encuentro importante partir del contexto de su región, pero también de entender que hacen parte de un grupo mayor de mujeres negras organizadas, luchadoras y conocedoras de su territorio. De esta manera, comenzar a hablar de sus trayectorias y de sus cantos tendrá siempre el referente territorial y político que las acompaña y que da vida a sus composiciones.

Los cantos de las musas, como ya he mencionado anteriormente, además de acompañar los momentos rituales, han llegado a ocupar otros espacios en el escenario cultural, social y político del país. A continuación, presentaré algunos de estos «alabaos de resistencia», como algunas de ellas los han llamado, acompañados de los propios relatos de sus autoras y los contextos en los que estos fueron gestados o presentados. Espero que a partir de los cantos y las historias de las musas sea posible reforzar esta idea que he querido explorar relacionada a la idea cíclica de la guerra y el dolor, que da cuenta de una

⁴⁵Este proyecto fue realizado desde el grupo de investigación Cultura, Violencia y Territorio del Instituto de Estudios Regionales de la Universidad de Antioquia, en alianza con la Universidad Javeriana de Bogotá y varios colectivos de mujeres del Atrato. El equipo estuvo conformado por Natalia Quiceno Toro, Adriana Villamizar, Andrea García Becerra, Ana María Henao Buitrago, Isabel González Arango y Camila Salamandra Arriaga.

constante repetición en las formas de opresión de las comunidades afrocolombianas, y que a su vez implica una constante en las estrategias de lucha y resistencia de estas mujeres y sus comunidades, quienes no han parado de exigir y luchar por una deuda histórica que aún no ha podido ser sanada, una deuda por la discriminación, el sometimiento y la esclavización de su pueblo.

4.1.1 El entierro final (2019)

El 8 de noviembre en la mañana me encontré con la Negra⁴⁶ en Medellín. Vino a participar del XXIV Encuentro Nacional Comunitario de Teatro Joven, para hablar en una de las mesas de conversación sobre su proceso como cantadora, la experiencia del grupo de alabadoras y la relación entre esos cantos y los caminos para construir la paz en este país. Llegué a las diez de la mañana, aún no había comenzado el evento. Fue muy emocionante verla de nuevo y reconectarme con la energía de las mujeres de Pogue a través de su presencia. Cuando llegó su momento, la Negra comenzó mostrando un video corto para introducir a los asistentes sobre quiénes eran esas mujeres que hacían parte del grupo de cantadoras al que ella pertenecía, y los paisajes y contextos de su territorio, Bojayá. Luego comenzó a relatar la historia que las había llevado hasta ese momento presente, «cómo habían logrado llegar a ese nivel como cantadoras». Una historia marcada por lo que ella nombró como atropellos a su comunidad por causa de la violencia, y a los que ellas comenzaron a responder con cantos a partir del asesinato del padre Jorge Luis Mazo, que se detalla más adelante. Relató también la masacre del 2 de mayo y su miedo posterior a la decisión de cantar y denunciar estos hechos por temer perder la vida al exponerse ante los medios de comunicación y ante los actores armados.

Era 8 de noviembre, dos días antes de la entrega de los restos de las personas que justamente habían fallecido en aquella masacre, y que en su momento fueron enterradas en fosas comunes. Pero ahora, diecisiete años después, sus restos habían sido exhumados para pasar por un proceso de identificación y luego ser entregados a sus familiares, para que estos pudieran darles una merecida sepultura y despedirlos acorde a sus tradiciones⁴⁷. «El lunes nos llevan esos muertos y estamos preparadas para eso. Si nos

⁴⁶ Luz Marina Cañola es llamada en su comunidad y por la gente cercana como «la Negra». Así aprendí a llamarla desde que la conocí, por lo cual es la forma en que voy a nombrarla en este relato.

⁴⁷ En el mes de mayo del año 2017, la Fiscalía General de la Nación y el Instituto de Medicina Legal, en conjunto con otras instituciones, comenzaron la búsqueda y exhumación de los cuerpos que habían sido enterrados en fosas comunes luego de la masacre del 2 de mayo en Bojayá.

toca morir, pues estamos en la lucha». Con estas palabras terminó la Negra su discurso antes de cantar un alabao que relataba un poco la tristeza y el dolor que este pueblo ha sentido por años al perder a sus familiares y no haberles podido despedir como los ciclos de la vida y la muerte en su comunidad lo marcan.

Tenemos una tristeza,
 porque se murió mi abuela
 ella era del Baudó
 pero no volvió a su tierra [...]

En los momentos difícil
 queremos la realidad
 que la gente que se muera
 los podamos enterrar

Después de la presentación conversamos un rato, me contó un poco sobre los preparativos para los próximos días, los vestuarios que había mandado a hacer para el grupo de alabadoras, un canto que compuso para la hora del entierro final y la forma en que acompañarían cada día con sus cantos. «Vamos a cantar desde que lleguen los cuerpos a Bellavista, hasta el último día, todos los días vamos a cantar», me dijo, convencida de la importancia de su labor y la de su grupo, que es la de acompañar con el canto el dolor de sus seres queridos, amigos y familiares y ayudar a esas almas a encontrar descanso. En medio de nuestra conversa le conté de mi deseo de estar allí presente y poder acompañarlas, por lo menos algunos de los días. La programación era extensa, el 11 de noviembre llegarían los cuerpos a Bellavista Nuevo, para luego ser llevados a la iglesia de Bellavista viejo, el lugar donde ocurrió la masacre y donde estas personas perdieron su vida. Ese mismo día, los cuerpos de las personas de Pogue viajarían por el río hasta su pueblo, para tener allí su velorio y el deshacer de sus pasos por el pueblo. Finalmente, volverían a Bellavista Nuevo, donde los entregarían a sus familiares durante la semana, hasta el 17 de noviembre, que sería el velorio y posteriormente el entierro el 18 de noviembre, donde todos serían enterrados en el mausoleo que fue construido en la entrada del pueblo.

Todos los días iban a cantar, todos los días habría un motivo para cantar y acompañar, para ayudar a sostener ese dolor que ya comenzaba a sentirse en el pueblo por revivir este hecho doloroso, pero también para dar alivio, el alivio de la despedida y el duelo. Yo decidí viajar para el entierro final que sería una semana después. Creo que esa idea de acompañamiento y de comunidad que envuelve el hecho de la muerte en estas comunidades también pasó a hacer parte de mi ser desde aquella noche que presencié la despedida de la señora Rosario y comprendí la importancia de acompañar. Por eso, en un

momento como este, mi deseo fue el de estar allí presente. Aunque no perdí a ninguno de mis familiares aquel día comparto el dolor de aquellos que sí lo vivieron.

La Negra aceptó recibirme en su casa por el tiempo que iba a estar en Bellavista, así que durante esa semana comencé a planear el viaje, mientras iba siguiendo por la prensa lo que iba sucediendo. Natalia, la persona con quien viajé a Pogue en el 2016, también había viajado, estuvo allí desde el primer día, así que también supe un poco del acontecer de los días a través de su relato. «Ali, estas mujeres no han parado de cantar», me dijo. Me contó que en Pogue el velorio había sido parecido al de la señora Rosario — aquella noche que compartimos y acompañamos juntas— y que al regreso de los cuerpos a Bellavista los botes paraban en cada pueblo a la orilla del río, donde la gente esperaba con banderas blancas dándole un adiós a sus paisanos. Al llegar a cada comunidad, las mujeres colocaban un canto, así que imagino cómo el río Bojayá se llenó de canción y de vida.

Llegué a Quibdó el domingo 17 de noviembre a las siete y media de la mañana para coger una panga que nos llevaría a Amalia —mi compañera de cantos y amiga, quien decidió estar conmigo en este viaje— y a mí a Bellavista. Llegamos al puerto, allí esperamos a Maye, una amiga que conocí a través de Natalia al irme acercando a estas tierras chocoanas. Maye fue a saludarnos, desayunamos juntas mientras esperábamos la salida del bote que estaba programada para las diez de la mañana. El cielo estaba despejado. Incluso aquel día, entre las nubes se dejaba ver un azul claro, cosa rara de ver a las orillas del Atrato, por lo menos para mí que me acostumbré a ese cielo blanco y nublado que caracteriza al clima húmedo y lluvioso de esta región. Llegaron las diez, esperamos a que cargaran las maletas, subiera todo el mundo y arrancamos. Eran unas tres horas navegando por el río Atrato, lo que podía variar según el clima y cualquier otro acontecimiento del viaje. Sentí alegría de volver a ver ese paisaje, creo que el río Atrato y su fuerza nunca van a dejar de maravillarme.

El viaje demoró unas tres horas. A la una y media, más o menos, estábamos llegando a Bellavista. Al acercarnos al muelle, vi muchas pangas parqueadas; ya había visto en las fotos y videos que era mucha la gente que había llegado al pueblo, no solo familiares y amigos de comunidades cercanas, sino también gente de distintas organizaciones, periodistas, investigadores, comisiones religiosas, etc. Entramos por el pueblo y pasamos por el mausoleo que, en abril, cuando pasé por Bellavista regresando de Pogue, apenas estaban construyendo. Había sido construido en el viejo cementerio, una construcción de madera y cemento, con lápidas de mármol, un aviso, una señal que, al estar a la entrada

del pueblo, ahora iba a recordar a sus recién llegados lo que allí alguna vez ocurrió.

Llegamos a casa de la Negra a descargar los bolsos y fuimos a almorzar. En el camino me fui encontrando con la gente de Pogue, los niños y los mayores, casi todo el pueblo estaba allí presente. Antes de llegar donde a la tienda-restaurante de la Mella a encontrarnos con Natalia para almorzar, pasamos por el coliseo, allí sería el velorio y estaba ya organizado el altar con los cajones en los que reposaban los cuerpos de las personas fallecidas. Cien cajoncitos de madera, de color blanco y café, adornados con flores, velas blancas, una fotografía o una imagen, el nombre de cada uno y cintas de color verde y rosa, entre los que estaba un altar con el cristo mutilado⁴⁸ de Bojayá, y una tela blanca en la parte de arriba que decía: «Las víctimas de Bojayá descansen en paz». En el camino también encontramos a algunas de las musas: Floriana, Yedni, Rufina, Mary; y otras de las mujeres estaban saliendo de la casa de Bienestar Familiar para ir a buscar el almuerzo. Sentí una gran alegría al verlas, nos abrazamos, cruzamos unas cuantas palabras y me dijeron que ya nos veíamos hasta la noche, que iban a prepararse para el velorio. Nos encontramos con Natalia, almorzamos y nos contó un poco de lo que había sido la mañana.



Fotografía 5. Entierro colectivo, Bellavista. Foto: Alicia Reyes, 2019.

En la tarde nos encontramos con la Negra, se veía cansada, ella es una de las fuerzas que impulsa el movimiento de todo ese grupo de mujeres y para estos días,

⁴⁸El día de la explosión del cilindro bomba el 2 de mayo de 2002, en la iglesia de Bellavista, de entre las ruinas fue rescatada la figura del Cristo que se encontraba en el altar, al que hoy se le conoce como el Cristo mutilado o Cristo negro de Bojayá.

después de una semana de cantos y reuniones, ya en su cuerpo se notaba el cansancio. Me mostró los vestuarios nuevos que usarían esa noche y la mañana del día siguiente. En la noche también cantarían [gualíes](#)⁴⁹, le harían la despedida a los niños que también habían fallecido dentro de la iglesia y que habían retornado para ser enterrados en su pueblo. El vestido para el canto de gualíes era diferente al del velorio, era colorido, alegre, amarillo y rosa.

Llegamos un poco después de las ocho, ya el velorio había comenzado y estaban en el primer rosario. Me impresionó la cantidad de gente que estaba allí presente, además de la gente de Bellavista y de los familiares que habían viajado desde diferentes lugares del país para acompañar esta despedida o recibir a sus seres queridos. Estaban las cantadoras de Puerto Conto, el pueblo vecino de Bellavista, sentadas al lado de las musas, acompañándolas y colocando también sus cantos.



Fotografía 6. Entierro colectivo, víctimas masacre de Bojayá. Foto: Alicia Reyes, 2019.

Había muchos periodistas, cámaras, luces; yo apenas reconocía el espacio y comprendía el escenario que se estaba viviendo. Fue difícil conectarse con el sentimiento de lo que allí estaba sucediendo, aunque estaba presente en un velorio, la logística y la

⁴⁹ «Los gualíes son cantos para acompañar a los niños que fallecen. Dice la tradición que cuando un niño muere los ángeles lo reciben en el cielo libre de todo pecado. Su partida es una ceremonia alegre, por eso entonan cantos donde suenan romances, bailes, arrullos, rondas, rimas para ayudarlo a despedirse de este mundo material» (Piñeros, s.f.).

institucionalidad del evento me hacían sentirme extraña. Aunque entendía la magnitud de aquel momento y sentía que era un hecho para ser relatado al mundo, veía en esa noche la necesidad de la intimidad y el silencio para que el canto pudiera conectarse realmente con esas almas y esos dolores. Además, debido a la magnitud del espacio y la cantidad de gente, las cantadoras usaban micrófono, un elemento que en otro momento y en otro contexto no estaría presente, pues los alabaos son cantados a capela.

Los niños del semillero de Pogue también estaban presentes. Al inicio del velorio pusieron algunos cantos, allí estaba Saulo animándolos. Se fue yendo la noche entre los cantos de Pogue y Puerto Conto, ambos muy distintos, tanto los cantos como las tonadas. Ahí se percibía aquello que el padre Gonzalo comentaba, y que también había leído en alguno de los relatos del profesor Alejandro Tobón: cada río y cada comunidad tiene su propia tonada, su propia forma de cantar el alabao. El canto de las alabadoras de Puerto Conto era un poco más delgado y menos voluminoso, en algunos momentos se asemejaba a un canto árabe, por la predominancia de vibratos y melismas al final de las frases, semejantes al *cante jondo* o al canto litúrgico antiguo. Por el contrario, las musas, cuando colocaban y respondían, llenaban el espacio, yo sentía un canto más voluminoso, de una resonancia mayor, con más sabor a tierra, con sonidos más graves y bajos.

En algún momento, Saulo tomó el micrófono y se dirigió a los medios, les pidió que pararan de tomar fotos, que respetaran el ritual que se estaba viviendo y las costumbres de ellos, quienes estaban en un momento de despedida y de dolor. Los periodistas se alejaron un poco, luego se fueron acercando en algunos momentos, pero ya no todos en masa como lo habían hecho en un principio. Alrededor, la gente jugaba dominó, conversaba, bebía, o estaba allí acompañando o escuchando los cantos de las mujeres y luego respondiendo a los rezos. Más adelante, Oneida llamó a la prensa, les pidió que grabaran todo, porque lo que ella iba a decir quería que fuera escuchado en todas partes, era un alabao que muy seguramente había escrito para ese día, yo no lo conocía e, infelizmente, no tuve la oportunidad de conversar luego con ella sobre la letra:

[Ya llegó la Fiscalía](#)
[Y medicina Legal](#)
[Haciéndoles la custodia](#)
[Y los puedan enterrar](#)

[Coro]
 Para siempre seas bendito
 y hoy vamos a recordar
 Esta masacre tan grande
 que ocurrió aquí en Bojayá

Los señores de la prensa
 Que no dejen de filmar
 Que digan al presidente
 Que esto aquí no va a acabar

[Coro]

Que con los ojos aguados
 Aquí los vamo' a esperar
 Y los que no han 'parecido,
 Continúen a buscar

[Coro]

El caso de Jorge Luis
 No tiene comparación
 Que le quitaron la vida
 Por servi' a la población

[Coro]

Adiós, padre Jorge Luis
 Iñingo su compañero
 Por servirles a los pobres
 Los mandaron para el cielo

Había tres hombres en el grupo de alabadoras, Saulo, Esaú y otro señor que no pude reconocer en mis memorias de visitas pasadas. Ellos tres, además de cantadores, eran los que colocaban el rezo, aunque en algunos momentos Ereiza también lo hacía. Continuaron los cantos y rezos, hasta que en un momento hubo una pausa para dar espacio a otro culto religioso. Un pastor evangélico inició a predicar, seguramente a petición de algunas personas del pueblo afines a esta religión y que querían despedir a sus familias con esas costumbres. Mientras eso pasaba, Esaú, uno de los hombres del grupo, se levantó de su silla y fue hacia el altar. Comenzó a encender las velas blancas que acompañaban a cada uno de los cuerpos. Fue lento, yo me quedé observándolo, fue pasando con mucho cuidado por cada uno, como haciendo un rezo al encender cada vela. Luego continuaron el rosario y los alabaos.

Eran cinco rosarios a lo largo de la noche. Mientras tanto, se repartía entre las cantadoras ron, aguardiente, café y pan. Algunas se dormían en las sillas, otras hacían el relevo. En algunos momentos, dependiendo del canto, había una fuerza y una emoción mayor, se ponían de pie y se miraban las unas a las otras, cantaban y respondían como contándose un cuento entre ellas. Algunas melodías generaban una sensación de lamento y de tristeza mayor que otras. La forma en que eran interpretados los cantos, más allá de sus letras, me hacía, en algunos momentos, sentir cierta sensación de nostalgia y de tristeza, que era acentuada por las mujeres cuando entonaban más fuerte, alargaban más

las frases o movían los brazos y el cuerpo como en una pequeña danza, ahí mismo, sentadas en cada una de sus sillas. Esto ocurría por momentos, en otros, el canto era más leve o estaba más en la función del rezo que del lamento.

Un poco después de la medianoche, algunas de las mujeres se levantaron y fueron a cambiarse de vestuario; iban a colocarse los vestidos para cantar los gualíes. De repente, después de haber estado en un momento más solemne y donde algunas ya se veían agotadas o vencidas por el sueño, el ánimo se revitalizó. Unas ocho de ellas llegaron con sus vestidos de flores, a cantar y bailar con los niños. Los gualíes son cantos alegres y, a diferencia de los alabaos, para el momento del velorio de los niños se usan ropas de colores, no se porta traje de luto. Las mujeres cantaban y bailaban. En un momento, Esaú se acercó al altar, tomó uno de los cajoncitos y lo trajo para danzarle y cantarle. Era un cajón blanco, de un niño o una niña, que eran más de la mitad de los cuerpos que estaban allí siendo velados. En ese momento se me hizo más presente el hecho de que esos cien cajones que estaban allí al frente, eran los restos de personas que habían sido parte de ese pueblo, con el dolor de saber que los niños habían sido la mayoría de las víctimas, seguramente porque sus padres o familiares vieron en la iglesia el lugar más seguro para refugiarse.

Acabaron los gualíes y se regresó al lugar de los rezos y los alabaos. También a mí me vencía el sueño, pero intenté acompañar un poco más. Ya iban siendo las tres de la madrugada, las mujeres seguían allí, cantándole a sus muertos, ya no se turnaban con las de Puerto Conto para cantar, sino que cantaban juntas. A las cuatro decidí irme a descansar. Aunque una parte de la gente que acompañaba se había ido, aún quedaban muchas personas que seguro estarían hasta el final del velorio; muchas llevaron su cobija y se acostaron a dormir en el suelo o en las gradas del coliseo, o llevaron con qué arropar a sus niños y dejarlos a dormir allí para no tener que irse a casa.



Fotografía 7. Cantos de gualíes, entierro colectivo. Foto: Alicia Reyes, 2019.

Como ya era tarde y la casa de la negra estaba un poco lejos, Natalia le pidió el favor a Emelino, un amigo, si podía acompañarme a la casa. Amalia ya se había ido hacía un rato, también vencida por el cansancio. Emelino hace parte del Comité por los Derechos de las Víctimas. Me contó que después de la masacre su familia había decidido irse de Bellavista, que muchos no venían desde la masacre, por no querer revivir ese momento, para poder continuar. Su familia, al salir del pueblo, se había dispersado por varios lugares; ya no eran todos vecinos, ya no compartían las mismas tierras. Dos de sus familiares habían muerto en la iglesia, estaba triste, me decía que todo eso había sido duro y que ya estaba un poco agotado también. «Estamos cansados, nos ha tocado vivir el dolor y las consecuencias de una guerra en la que no decidimos estar», me dijo. Con esas palabras me fui a la casa. Él se regresó al velorio y yo descansé unas horas antes de ir al entierro.

Cuando me levanté, la Negra me contó que habían cantado hasta las seis y media de la mañana, aunque se veía cansada estaba allí, firme para continuar cantando, mientras organizaba su vestuario para el momento que seguía. Ya iban siendo las siete y media de la mañana. Nos organizamos para el momento final que íbamos a acompañar: la misa y el entierro de las personas en el mausoleo. En el coliseo ya estaban las cantadoras, todas con sus trajes de luto, que la Negra también había mandado a hacer para ese día. Unos vestidos de florecitas negras con un bolero en el cuello y un cinto negro amarrado a la cintura. Detrás de ellas estaban sentadas las mujeres de Puerto Conto, y al frente seis curas y el obispo de Quibdó, quien celebró la misa aquella mañana.

Al comenzar, entraron los familiares de las víctimas con unos pequeños carteles con los nombres de sus seres queridos fallecidos en la mano. Fueron entrando y dejando los nombres en un pequeño altar en el suelo. El obispo comenzó la misa, la mayoría de la gente estaba de blanco, muchos llevaban camisetas estampadas con la fotografía de su ser querido que iban a enterrar aquel día. Algunos, como los niños, no habían conocido a aquella abuela, tío o hermana que llevaban en sus ropas. Sin embargo, estaban allí para acompañarse y despedirse de sus ancestros, de los seres que hacían parte de su familia, ahora en otro nivel de la existencia.

Fue una mañana muy silenciosa. El ánimo era otro, además de la sensación previa de esa despedida final, que estaba en los rostros y los gestos de muchas personas. En la misa estuvo presente el padre Antún, quien estaba dentro de la iglesia el día de la masacre y fue testigo de aquel momento doloroso que de alguna forma se revivía en el presente, al recibir aquellos cuerpos diecisiete años después y escuchar o relatar de nuevo lo sucedido aquel 2 de mayo. También estuvo el padre Sterling, quien cerró con un poema de Jorge E. Córdoba M. que relataba lo ocurrido en la iglesia:

Los ángeles negros
Están en el cielo
Y las flores negras
Cubriendo la tierra

Ese día dos de mayo
Hubo un sonido aterrador
Tan fuerte que no es tambor
Que imaginé lo peor

Cerré los ojos
Y ajusté mi cara
Ese golpe, desprendió mi alma
No sabía si moría o vivía
Estaba en la iglesia
Y con Dios me reunía

Los gritos eran de terror
Sentía la sangre correr
Pero como no podía ver
Imaginé lo peor

Los ángeles negros
Subían al cielo
Las flores volvían, negro su color
Escuchaba el sonido de la guerra
Que imaginé lo peor

No sentía mi cuerpo
Con el alma desprendida,
Pero qué lo iba a sentir

Si en muchos trozos se partía

Cuando creo que desperté
Al mirar la realidad
Lo peor, lo peor que imaginé
Era inferior a la verdad

Yo mismo me sorprendí
Al verme sin nada de cuerpo
Era solo mi cabeza
Que estaba entre tantos muertos.

Cuando terminó de leerlo una mujer comenzó a llorar angustiada; muchas de las personas que sobrevivieron a la masacre estaban allí presentes. Además de perder a sus familiares quedaron con las marcas del horror vivido en aquel momento, en sus cuerpos, en sus mentes y en sus corazones. Sentí aquella mañana que mucho de ese sentimiento volvía a aflorar con fuerza. Era un momento para soltar y sanar, pero también para revivir el dolor. Al final de la misa, se fueron entregando los restos a cada grupo familiar para comenzar el recorrido por el pueblo hasta el mausoleo. El resto de las personas harían una calle de honor esperando que la gente pasara para luego acompañar el camino.

Nos hicimos en la calle al lado de la iglesia, al frente de la tienda-restaurante de la Mella; allí comenzaba la procesión con el cristo negro de Bojayá que llevaba en las manos un hombre de la comunidad. Detrás de él, una tras otra, iba cada persona cargando el cajón con los restos de su familiar en las manos y, en la mayoría de los casos, rodeada por sus familiares. Hubo un completo silencio. [Solo se escuchaban los pasos de la gente que comenzaba a caminar, algunas personas iban llorando y lamentando la pérdida, otras en silencio, con la mirada perdida o dirigida al suelo. Al fondo, se escuchaba a las cantadoras entonando el primer canto,](#) un canto que había oído por primera vez el día del velorio de doña Rosario y que desde esa primera vez me movió el alma:

Cuando a ti te estén sacando
de tu casa 'onde vivías
a ti te estarán cortando
las tablas a tu medida

Y alma que te vas pal cielo
derecho vas pa' la gloria
y humilde le vas pidiendo
y a Cristo misericordia

Señor, yo me voy de aquí
No llevo cuentas ajenas
Pobrecito el que se queda
Comulgándome en mi pena

Mi corazón también sintió y compartió con más fuerza el dolor de ese momento, también lloré las pérdidas de esas vidas. Sentí dolor por ver, de esa manera,

materializadas las consecuencias que ha traído la guerra a este país. Para muchos, la masacre del 2 de mayo habrá sido una noticia más en el horario del mediodía o la noche del noticiero, o tal vez un hecho histórico dentro de los hitos que han marcado la historia de la violencia en Colombia. No obstante, para este pueblo no fue una noche, fue la transformación de sus vidas, sus cuerpos y sus almas. Los problemas de salud que esto acarreó, la transformación completa de su cotidianidad y para muchos tener que desplazarse a otros lugares por no soportar el hecho de seguir viviendo en un lugar que, como último recuerdo, les dejó en sus mentes este hecho violento.

Ya van diecisiete años en los que este momento no se ha olvidado ni va a olvidarse. Aún el duelo continúa y aunque fue un día para sanar, el miedo en esta región no ha cesado. No es una página que puede pasarse. Además, aún quedan algunos desaparecidos y cuerpos que no lograron ser identificados. Cuando las mujeres pasaron por mi lado, decidí unírmeles al recorrido para ir cantando con ellas. Al escucharlas sentí el alivio y la fuerza, un canto que parecía un gran pañuelo que podía secar las lágrimas de todas las personas que estábamos allí presentes, sintiendo y siendo conscientes de lo que estaba pasando allí. Fuimos caminando hasta llegar al mausoleo. Allí el dolor se fue haciendo más grande, los cuerpos de algunas personas no lo soportaban y se derrumbaban, allí seguían las mujeres cantando y el personal de la Cruz Roja y la Unidad de Víctimas auxiliando.

No olvido en aquel momento una imagen muy conmovedora que se me ha quedado grabada en la memoria, una mujer con un chaleco de la Cruz Roja, abrazaba a una señora mayor, que recostaba su espalda sobre un poste de energía. Estuvieron así por un rato, mientras todo acontecía, solo ellas dos, abrazadas, acompañándose y abrigándose la una a la otra. Esto es lo que tal vez nos hace falta como país, como las musas lo han dicho en algún momento: si sintiéramos el dolor del otro, entenderíamos el dolor que la guerra causa y no se legitimaría su existencia⁵⁰.

[Al llegar al mausoleo, la Negra entonó el canto que tenía preparado y me había mostrado hacía unos días en Medellín.](#) Ahora el canto y su voz tenían otro sentimiento: era el alma puesta en canto, el dolor, el trasnocho, y a la vez la gran fuerza y resistencia. Las mujeres a su alrededor respondían con fuerza, la respuesta viajaba entre

⁵⁰ Aunque no voy a profundizar en esta afirmación quiero decir con esto que, en Colombia, a partir de las decisiones de gobernantes, así como de una forma de pensar presente en muchas esferas de la sociedad, las formas de abordar el fenómeno de la guerra han sido optar por ella misma, responder a las armas con armas; al odio y a la diferencia con rencor, exclusión, desinterés y olvido. Cuando menciono que la existencia de la guerra se ha legitimado me refiero a dichas formas de pensamiento y acción.

la gente, algunas personas se unían para responder, algunas de ellas pasaban el canto con un trago de ron o aguardiente, se miraban, caminaban abrazadas, otras ya iban sintiendo el dolor del momento que llegaba. Iban a enterrar a sus seres queridos en aquel lugar para darles el último adiós.

Llegó el entierro final
de los muertos en la toma
pa' que esas almas descansen
y se encuentren en la gloria

[Coro]
Santa María, danos la paz
Que en Bellavista no vuelva a pasar

Le decimo' a los actores
que mucho' niño' mataron
que ellos merecían la vida
para llegar a se' ancianos

[Coro]
Santa María, danos la paz
Que en Bellavista no vuelva a pasar

Una cosa como esta
no se vuelva a repetir
esto fue muy horroroso
lo que hemos vivido aquí

[Coro]
Santa María, danos la paz
Que en Bellavista no vuelva a pasar

Ya se enterraron los muertos
y ya no cantamos más
que Dios los tenga en la gloria
y que descansen en paz

Me fui con dolor, pero con la certeza y claridad de comprender lo que este canto representa y ha representado en medio de la guerra. De cómo, en estos momentos de dolor, cantar es una de las formas que hace posible seguir andando. Cómo este es la máxima representación de la solidaridad y la vida comunitaria, de aquello que es la gran familia en esta región, que va más allá de lazos de consanguinidad, de aquella red de afecto, compañía y camaradería que ha hecho posible resistir en medio de tanto miedo y tristeza.

4.1.2 «Padre Jorge Luis, humanitario» (1999): el asesinato del padre Jorge Luis

*El 18 de noviembre
Cosa que jamás se ha visto, Padre*

*La muerte del padre Jorge
Por los paramilitares, Padre⁵¹.
(Riaño y Chaparro, 2016)*

Era más o menos la una de la tarde cuando salimos de Bellavista. El entierro de los cuerpos en el mausoleo aún no había terminado. Natalia me contó después que se habían quedado hasta las ocho de la noche cuando el último niño, un cadáver que hasta ahora no había sido reconocido, fue colocado en su tumba y despedido por algunas personas de la comunidad, pero también por el personal de la Fiscalía y Medicina Legal que había estado allí presente durante todo el día, y quienes en ese momento pudieron sacar a flote su llanto y su tristeza por un dolor que ya no sentían ajeno.

Nosotras, Amalia y yo, nos fuimos en una panga de regreso a Quibdó, íbamos a pasar la noche en casa de las Seglares Claretianas, en el barrio La Yesquita. La casa de todos los campesinos del Medio Atrato (Quiceno *et al*, 2019). Este lugar lo conocí por primera vez en el 2016, al volver a Quibdó después de mi primer viaje a Pogue. Me encontré con un grupo de mujeres vitales y acogedoras a las que siempre deseo saludar y abrazar cuando vuelvo a las tierras chocoanas: Martica, Maruja, Justy y Aurorita.

Hacer una casa de puertas abiertas para vivir luchando con otros y por otros. Esa parece ser el alma de las Seglares Claretianas en Quibdó. Una casa que en realidad está hecha de muchas casas y que, a su vez, fue construida con el corazón y las manos de muchas mujeres que se definen como teólogas, curanderas, artistas, artesanas, cocineras, enfermeras, maestras y madres, entre otros muchos oficios (Quiceno *et al*, 2019, p.7).

Nos recibió Martica, siempre con esa paciencia y ese abrazo cálido, la radio encendida, y ella en la cocina preparándonos algo de comer. Llegamos a contarle del viaje y de lo que habíamos vivido esamñana. Ella nos dijo que por estos días también se cumplían veinte años del asesinato del padre Jorge Luis. Justamente el día anterior se había llevado a cabo un evento en su memoria y la de su compañero Ñingo, también asesinado aquel 18 de noviembre de 1999. Nos contó que habían celebrado una misa en el puerto del barrio Kennedy, justo el lugar en el que fueron rescatadas las personas que sobrevivieron al atentado que se llevó la vida de este personaje tan querido e importante para la gente atrateña. Ese día muchas personas fueron a hacer una ofrenda de flores en su honor, recordaron aquel momento y pidieron por la no repetición de hechos como este

⁵¹ Este alabao registrado por Riaño y Chaparro (2016) se denomina «El 18 de noviembre» y fue compuesto por Zoraida Pino.

en su territorio. Con la mirada triste y la cabeza agachada, Martica comenzó a recordar y a relatarnos lo que pasó ese día, una de las primeras historias que Las Musas de Pogue comenzaron a relatar en sus cantos para denunciar los efectos de la guerra en esta región:

El padre Jorge Luis Mazo
 él iba para Quibdó
 y llegando a Las Mercedes
 una panga lo mató.

La panga que lo mató
 era de los paracos
 recibió un fuerte golpe
 que lo tiró al río Atrato.

Él era humanitario
 en el río Bojayá
 con toda su paciencia
 él nos iba a visitar.

Iba subiendo con Iñingo
 a lo largo del Atrato
 iban en busca de las tiendas
 para comprar más barato.

Él era humanitario
 en el río Bojayá
 con toda su paciencia
 él nos iba a visitar

Adiós pues, padre Jorge Luis
 te fuiste para no más.
 La comunidad de Pogue
 siempre te recordará⁵².

Nosotros siempre hemos sido personas muy acompañadas por la iglesia, entonces en los años noventa, la violencia en la comunidad fue muy dura, nos encerraron en el río Bojayá. No podíamos salir a comprar alimentación y nosotros no sabíamos qué hacer porque de qué nos sosteníamos ¿apenas comiendo plátano? No podíamos. Entonces había un cura, que él era del Carmen de Atrato, llamado Jorge Luis Mazo. Ese cura hizo reuniones en las comunidades, porque iba a poner una bodega en la cabecera municipal que era en el pueblo de Bellavista y él mismo subía, en un bote, para llevar a los pueblos del Bojayá la alimentación, para que la gente no se muriera de hambre [...] y en la madrugada, se fue en el bote con su compañero para Quibdó y como a mediodía la noticia: «¡mataron el padre! ¡Mataron el padre!». Se vinieron los enemigos, le montaron a

⁵² Este alabao registrado por Riaño y Chaparro (2016) se denomina «Padre Jorge Luis humanitario» y fue compuesto por Eugenia Palacios.

la panga y los mataron a los dos. Ahora sí nos quedamos nosotros con esa incertidumbre, «¿qué hacemos?», «¿quién nos trae más la comida?» Porque el que salía y compraba veinte mil pesos no podía comprar más de ahí, porque eso era que le estaba llevando comida a la guerrilla y eran los paramilitares que decían eso.

Quiere decir que nos quedamos nosotros con esa incertidumbre, «¿qué hacemos?». Y de todas maneras el equipo misionero no dejaba de no entrar y llevarle a uno cositas para comer, así se fue y tuvimos solución hasta el año. Nos invitaron el equipo misionero de la diócesis, que nosotras cantábamos alabao, porque los alabaos han sido ancestrales en nuestra comunidad, de generación en generación ha venido el alabao, que si nosotras podíamos hacer una composición alusiva a la muerte del padre Jorge para contar qué era lo que había pasado porque el Gobierno no miraba. No estaba mirando. Y más tragedia, se oían cosas, y nada... Entonces nosotras dijimos, “bueno, vamos a hacer una composición alusiva a la muerte del padre Jorge Luis, pero en el aniversario que no vayan a traer periodista, que no vaya a haber cámara, para que no nos vayan a enfocar en la televisión porque nos matan, que no nos vayan a matar». Bueno, ahí con miedo o no miedo, hicimos esa composición del Padre Jorge Luis (Intervención de Luz Marina Cañola [la Negra] en el XXIV Encuentro Nacional Comunitario de Teatro Joven de Medellín, 8 de noviembre de 2019).

Debido al proyecto de expansión económica y agroindustrial proyectada a nivel nacional e internacional en la década de los noventa para la región del Pacífico, con el aumento de actividades como la explotación maderera y minera, y la inserción de monocultivos como el de la palma africana, se incrementó en esta región la presencia estatal mediante la llegada del Ejército Nacional (Villamizar, 2019). Al mismo tiempo, entraron también los grupos paramilitares del Bloque Elmer Cárdenas de las AUC desde el Urabá antioqueño, quienes anunciaron su entrada al río mediante amenazas a la población civil y la persecución a los militantes del partido de la Unión Patriótica (Villamizar, 2019, p. 47). La llegada de ambos grupos se fundamentaba en la necesidad de desalojar a los insurgentes de este territorio, lo que luego se tradujo en una estrategia para apoderarse de las tierras de las comunidades con el fin de dar vía libre a la economía agroindustrial.

Como estrategia de intimidación y presión para expulsar a las comunidades de sus territorios, los paramilitares limitaron la movilidad por el río y comenzaron a restringir la circulación de alimentos, argumentando que de esta manera cortaban las provisiones a los grupos guerrilleros. Así, establecían retenes en algunos puntos de circulación de la

gente y saqueaban los botes que transportaban alimento o les exigían entregar grandes cantidades de los productos que transportaban.

En respuesta a esto, la Diócesis de Quibdó y organizaciones comunitarias locales tuvieron la iniciativa de ingresar alimentos a las comunidades para abastecer lo que llamaron las «tiendas comunitarias». Lo que buscaba disminuir la escasez de alimentos y recuperar la protección e integridad de las comunidades. El impulsor de esta iniciativa fue el padre Jorge Luis Mazo. Cuentan las musas que él viajaba a las diferentes comunidades llevando víveres para las tiendas; sin embargo, su deseo por la protección a la vida y la salud de su gente fue para los grupos paramilitares una razón para acabar con su vida.

La noche del jueves 18 de noviembre de 1999, una comisión en la que participaban el sacerdote Mazo y once personas más, entre ellas Iñigo Egiluz, cooperante vasco de 24 años de edad y miembro de la ONG española Paz y Tercer Mundo, se dirigía a Quibdó en un bote después de visitar un programa de derechos humanos en Murindó, con el fin de conseguir algunos insumos para la tienda comunitaria. Trescientos metros antes de llegar a su destino el bote fue embestido por una lancha rápida de alto cilindraje que navegaba con las luces apagadas, en la que iban varios paramilitares. El choque rompió la parte delantera del bote y expulsó a sus ocupantes, mientras la lancha siguió su recorrido sin prestar auxilio alguno. Algunos habitantes del lugar lograron rescatar a los tripulantes, menos al sacerdote y al español, cuyos cuerpos aparecieron dos días después algunos kilómetros río abajo (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2010, p.41).

Hasta el día de hoy nunca escuché a las musas entonar este canto. Sin embargo, siempre está presente en sus relatos. Hablar de la época de confinamiento y escasez de alimentos es una historia que cuentan con tristeza y en la que se vivieron momentos de angustia. «Alicia, no teníamos ni una pasta de jabón para lavar la ropa, ni un aceite para secar un arroz», me decía Oneida un día mientras conversábamos. Sin embargo, en tiempos presentes, el confinamiento y las amenazas a la vida de la población siguen siendo una constante. Así lo relata un comunicado emitido por la Defensoría del Pueblo el 18 de octubre de 2019, una de las alertas tempranas que se fue repitiendo en la voz de otras organizaciones sociales y étnico territoriales e integrantes de la población ante el Gobierno nacional, unos meses más adelante, sin obtener alguna respuesta o acción estatal al respecto:

Bogotá, 18 de octubre de 2019. Boletín de prensa 35-19. Al menos 2250 habitantes de las comunidades negras e indígenas del municipio de Bojayá,

Chocó, están sufriendo una situación de confinamiento debido a la inminente confrontación armada entre las AGC⁵³ y el ELN.

Por el trabajo en terreno de la Defensoría del Pueblo se ha podido corroborar que esta situación se agravó durante el mes de septiembre y en lo corrido de esta semana.

Además, los grupos armados ilegales amenazaron a dieciséis líderes y residentes de ese municipio que se han opuesto a su presencia. Y, como estrategia de guerra, estas estructuras armadas instalaron minas antipersonales en las zonas de cobertura telefónica para evitar las comunicaciones en la región.

El pasado 9 de abril, la Defensoría del Pueblo había emitido la Alerta Temprana 017-19, relacionada con el riesgo al que se encuentran expuestas las comunidades indígenas y afrocolombianas de las cuencas de los ríos Napipí (Carrillo, Unión Cuity, Unión Cuity Central), Opogadó (Mesopotamia, Egoroquera, Unión Baquiaza), Doguadó (Playita, Villa Hermosa) y Bojayá.

Por la más reciente situación, la Defensoría instó urgentemente a la Gobernación del Chocó a convocar de manera urgente al Comité de Justicia Transicional para coordinar la atención humanitaria a la comunidad que está confinada, sin acceso a la pesca o sus cultivos, y por lo tanto sin alimentación adecuada y sin servicios de salud (Defensoría del Pueblo, 2019).

Este hecho, de nuevo pone de manifiesto lo que significa esa repetición constante de las formas de la guerra en este territorio, como lo es el confinamiento y la instalación del miedo. Además, es la confirmación de cómo la palabra de la comunidad y de las organizaciones sociales es ignorada o deslegitimada por el Estado, cuando las alertas tempranas emitidas, y otras acciones que propenden por el cuidado de la población no son tenidas en cuenta.

4.1.3. «Alabao por la paz» (2016): y con los otros grupos ¿qué va a pasar?

«Le damos la bienvenida a las alabadoras de Bojayá, un grupo de mujeres que se vestían de negro, de luto, para catarle al dolor de la guerra, y que ahora le cantan a la esperanza de la paz». Con estas palabras, Mabel Lara, periodista colombiana, introdujo la presentación de Las Musas de Pogue el día de la firma de los acuerdos de paz entre el Gobierno de Colombia y la guerrilla de las Farc, el 26 de septiembre del 2016.

⁵³ Esta sigla corresponde al grupo paramilitar Autodefensas Gaitanistas de Colombia, que son los paramilitares pertenecientes al Clan del Golfo, también conocido como Clan Úsuga, Los Urabeños o Bloque Héroes de Castaño.

Y yo dije, “Dios mío, ¿será que nosotras vamos a salir mal en este escenario...?”, y el corazón se me puso grande y los ojos más grandes de lo que los tengo. Pero yo dije: “Señor, haga la obra en mí”. Vea, Alicia, y cuando nos montamos al escenario que ya fue la hora, cada una tenía su micrófono, y yo di un suspiro, di un suspiro grandote... y ese suspiro como que me echó el miedo atrás. Yo creo que por toda parte pasaron eso (Oneida Orejuela, comunicación personal, 7 de abril de 2019).

Nos sentimos muy contentos
 llenos de felicidad
 que la guerrilla de las Farc
 las armas van a dejar

[Coro]
 Santa María danos la paz
 Santa María, danos la paz

Nos violaron el derecho
 en nuestra comunidad
 ni a la pesca ni al trabajo
 no nos dejaban llegar

[Coro]
 Santa María danos la paz
 Santa María danos la paz

Queremos justicia y paz
 que venga de corazón
 pa' que llegue a nuestros campos
 salud, paz y educación

[Coro]
 Santa María danos la paz
 Santa María danos la paz

Al presidente Santos
 venimo' a felicitar
 por su grande valentía
 y a trabajar por la paz

[Coro]
 Santa María danos la paz
 Santa María danos la paz

Hace 500 años
 sufrimo' este gran terror
 pedimos a los violentos
 que no más repetición

[Coro]
 Santa María danos la paz
 Santa María danos la paz
 Me sentí contenta como decía el canto, porque yo estaba diciéndole al Estado y

también a los actores que me sentía contenta porque ellos iban a dejar las armas, y que nosotros como campesinos necesitábamos salud, paz y educación. Entonces, por eso me sentí contenta, como complacida, cuando yo esboqué en ese escenario lo que mi corazón sentía. Por eso me sentí muy contenta [...] Pero también creí que ellos dejando las armas las cosas iban a cambiar, que íbamos a vivir feliz, que no íbamos a tener más esos atropellos, esos rumores. Por eso yo lo hacía como con amor. Donde me decían que fuera yo iba porque yo pensé que Dios ya nos iba a dejar en calma, pero creo que las cosas no van a salir como yo las pensaba. Solo le pido a Dios todos los días que se conduela de nosotros y no nos deje desplazar de su pueblo. Que si esa gente llegan donde nosotros no nos maltraten porque nosotros como campesinos en el campo es que podemos vivir. Porque el campesino no está dispuesto a vivir en la ciudad (Oneida Orejuela, comunicación personal, 7 de abril de 2019).

Con estas palabras, Oneida me manifestó la sensación de esperanza y alivio que en un primer momento le produjo la noticia de los acuerdos de paz firmados entre el Gobierno colombiano y la guerrilla de las Farc. Lo que la motivó a escribir ese primer canto que escuchó el país y el mundo entero en el que, como ella cuenta, abrió su corazón y dejó salir a flote su emoción por el momento histórico que estaba presenciando. Sin embargo, unos años después, lo que su pueblo experimenta no representa aquella ilusión que ella puso de manifiesto en su canto. Continúan el miedo y las amenazas, así como la disputa de otros grupos armados por su territorio. Ese mismo día de la firma de los acuerdos, la Negra continuó el canto con otro mensaje dirigido al entonces presidente Juan Manuel Santos:

Nosotros queremos paz
y por estas alabanzas
es que hemos venido acá

Oiga, señor presidente
hágasenos para acá
y con esos otros grupos
díganos qué va a pasar

Con esta nos despedimos
no dejamos de pensar
las víctimas de Colombia
no las podemos olvidar

De esta manera, las musas dejaban claro al presidente y al país que a pesar de su alegría por saber que las Farc dejarían las armas y que este hecho marcaba el inicio de un proceso de paz y una oportunidad para mejorar la vida en su comunidad, este no era un proceso acabado. Aún existían otros grupos con los cuales también era necesario

sentarse a conversar y llegar a acuerdos, si lo que se quería era lograr aquella paz «estable y duradera» a la que el Gobierno se estaba comprometiendo. Como me comentaba Saulo en una de nuestras conversaciones, las musas han considerado el alabao como «una herramienta de alerta temprana», como una forma de anunciar sus preocupaciones, pero también sus certezas respecto a las necesidades que tiene su población y a las acciones que el Estado debería tomar para la protección de las mismas. Este canto fue una alerta temprana que anunciaba lo que, en el presente, tres años después, se experimenta como una nueva ola de incertidumbre, violencia y confinamiento para las comunidades del Medio Atrato.

porque nosotros cuando cantamos un alabao le decimos al Gobierno: “mire lo que está pasando, mire que aquí hay esto, que hay lo otro”. ¡Hombre! Si él, como ente estatal, no lo toma en serio, por lo menos queda claro que la gente no ocultó la verdad. La vez pasada que él mismo decía: “esto pasó porque yo no sabía”, habiéndole hecho dos alertas tempranas⁵⁴, y hoy no puede salir con las mismas. Entonces eso nos da a creer que tienen un valor muy importante las denuncias que se hacen a través de los alabaos, y la mejor forma cómo denunciar (Saulo Mosquera, comunicación personal, 14 de abril de 2019).

Así, el año 2020 inició con esta noticia que confirmaba las alertas ya cantadas:

Con gran alarma y preocupación hemos recibido este primero de enero la noticia de que una avanzada paramilitar con cerca de trescientos efectivos se ha instalado en inmediaciones de Pogue, un poblado sobre el río Bojayá, distante a una hora en bote del viejo Bellavista, el pueblo donde ocurrió la tristemente célebre masacre de Bojayá hace diecisiete años.

Además, pobladores en la zona confirman que los paramilitares, quienes presuntamente pertenecen a las Autodefensas Gaitanistas, han copado otros tres caseríos del río Bojayá amenazando con asesinar a los que ellos señalen de ser colaboradores de la guerrilla. Esto ha generado el confinamiento de todas las comunidades afrocolombianas e indígenas asentadas en el río Bojayá, así como

⁵⁴ A partir del 21 de abril de 2002, cuando se hizo inminente la confrontación entre grupos armados ilegales en la zona, se sumaron las advertencias del 22 de abril emitida por la OACNUDH, y por la Defensoría del Pueblo el 26 del mismo mes, además de una comunicación que el 24 de abril le dirigió la Procuraduría General de la Nación a los Ministerios del Interior y de Defensa de Colombia, transmitiendo su preocupación por la situación de la región. Estas hacen parte de las más de ocho advertencias que la Diócesis de Quibdó, organizaciones no gubernamentales y organismos de control le emitieron directamente al gobierno, precisamente sobre la inminencia de una confrontación armada en la zona. Una semana después de haber sido enviada la primera de las alertas reseñadas, aún no había presencia de la Fuerza Pública (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2010, p.44).

una zozobra latente para los habitantes de Bellavista, la cabecera municipal (Comisión Interétnica de la Verdad del Pacífico, 2020).

Así, otros grupos llegan a ocupar el territorio y a entrar a disputarse el control a partir de sus propias estrategias de hostigamiento e intimidación. Las comunidades no solo tienen clara su situación, sino que han trabajado fuertemente en el fortalecimiento de estrategias de autocuidado y resistencia. Sin embargo, esto no es suficiente cuando su lugar en el mapa del país es el del olvido y la desprotección. Así, como ya la población lo ha mencionado, no es suficiente con llegar a acuerdos con uno de los grupos armados —teniendo en cuenta que este proceso con las Farc ha fallado en su implementación—. Es necesario colocar la atención en todas las aristas y actores que participan en este escenario de conflicto.

4.2 ESCENARIOS, AMBIENTES Y SU RESONANCIA EN LOS CICLOS DE LA GUERRA Y EL CANTO

Ellas hacen las denuncias por ver si la guerra calma y la guerra está como más inclinada, Alicia, porque uno oye los rumores que vienen, que ya casi están llegando aquí, entonces ha sido por el gusto

(Luz Mary Mosquera, comunicación personal, 11 de abril de 2019).

Luz Mary, hija de Oneida, y una de las cantadoras más jóvenes del grupo, me dio esta respuesta cuando le pregunté su opinión respecto a la resonancia que estos alabaos de resistencia han podido tener en los espacios donde han sido interpretados. La respuesta fue de desesperanza y, en algunas ocasiones, esta fue la sensación que se percibía en el ambiente durante mis días en Pogue en este último viaje. Sin embargo, considero que hay un ir y venir, entre la desesperanza, el agotamiento y la certeza de continuar cantando, alertando y encontrando en este lenguaje la manera de acompañarse y cuidar sus vidas y las de su gente.

Concluir este capítulo definiendo si estos cantos han servido o no me haría caer en el lugar al que no quiero llegar, que es el de su carácter funcional y no el de su carácter vital. Sin embargo, en medio de este contexto, mi interés sí es comprender qué motiva a las mujeres a continuar cantando y cómo el encontrar en el canto un mecanismo de alerta temprana o de protección de la vida a la hora de hacer una denuncia pública habla de sus transformaciones en este contexto de violencia.

No se trata entonces de llegar a la conclusión «han servido o no», pero sí

cómo han aparecido —cómo los han cantado, dónde y en qué circunstancias—, quiénes los han escuchado, a quiénes han estado dirigidos y por qué, aunque los mensajes han sido tan claros y certeros, ha sido necesario repetirlos para responder a la constante repetición de la guerra. Los cantos sobre el padre Jorge Luis, sobre el entierro final, y el «Alabao por la paz», aún no pierden su vigencia. Los miedos y las denuncias allí presentadas son los mismos del tiempo presente, aunque los contextos o los actores involucrados cambien en algunas ocasiones. En alguna de mis conversaciones con la Negra entendía esto: los alabaos del pasado siguen vigentes en los días actuales.

El relato de la masacre del 2 de mayo no fue un apartado entre los cantos seleccionados, no quise hacerlo, porque considero que el relato de la masacre está en cada canto de las musas. Lo que encuentro es que no fue un día, una noche, una explosión, un momento, sino que este hecho hace parte de una situación que atraviesa cada momento anterior y posterior dentro del relato de la guerra. Se relata en la entrada de la iglesia, en los poemas, las fotografías, en el Cristo mutilado, en los cantos, en las noticias, los informes de las instituciones, etc. Como se ha mencionado en el informe del Centro Nacional de Memoria Histórica, *Bojayá, la guerra sin límites* (2010), «la masacre del 2 de mayo no puede abordarse como un hecho aislado en la geografía o el tiempo, pues expresa la complejidad regional donde se entrecruzan otros intereses, conflictos y modos de apropiación del espacio y los recursos» (p.137).

Tampoco quiero leer la masacre del 2 de mayo como un día en una línea de tiempo, porque lo que viví aquel 18 de noviembre en el entierro final me demostró que la guerra y sus consecuencias se instalan para siempre en las vidas y los cuerpos de las comunidades, aunque estas sepan sobrellevar y resistir el dolor.

Los efectos de la masacre han transformado dramáticamente los usos y la percepción sobre el territorio, las relaciones comunitarias y familiares, las prácticas culturales y productivas, y desde luego los proyectos individuales y colectivos. Asimismo, se ubica la violencia de los hechos del 2 de mayo dentro de un proceso histórico de relaciones entre diferentes hechos y actores que producen una cadena de impactos sobre la calidad de vida de las personas (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2010, p.89).

Como mencioné en la introducción de este texto, uno de mis intereses al indagar por estos cantos, sus escenarios y trayectorias tiene que ver con entender cómo dichas experiencias relatan el estado cíclico de la guerra, pero también cómo esta constante repetición, además de tener un origen geopolítico y de disputa por el territorio, que ya he

relatado, evidencia aquello que he nombrado como una herencia epistémica de la visión del otro. Con esto, quiero traer a la reflexión unas formas de relacionamiento, de dominación y de mecanismos de imposición del poder heredados, que se fundamentan en lo que ha sido el proyecto racista y colonial, del que también hablan las musas en sus cantos al mencionar aquella deuda histórica que se viene acumulando desde hace quinientos años.

Como menciona el sociólogo Aníbal Quijano, el resultado de esta historia del poder colonial tuvo implicaciones decisivas para estos pueblos que ocupaban una nueva identidad racial y una posición de inferioridad respecto a los europeos y que se tradujeron en el despojo de sus propias identidades históricas, además de la pérdida «de su lugar en la historia de la producción cultural de la humanidad» (Quijano, 2000, p.221).

Este capítulo de dolor y de incertidumbre aún sigue abierto y genera preguntas respecto al valor que estas vidas pueden representar para los responsables de su pérdida y desaparición.

Una vida concreta no puede aprehenderse como dañada o perdida si antes no es aprehendida como viva. Si ciertas vidas no se califican como vidas o, desde el principio, no son concebibles como vidas dentro de ciertos marcos epistemológicos, tales vidas nunca se considerarán vividas ni perdidas en el sentido pleno de ambas palabras (Butler, 2010, p.13).

¿Cómo han sido entonces concebidas estas vidas? ¿Son estas vidas llorables? Me hago estas preguntas en relación a la deshumanización que han ocupado las vidas de estos pueblos en el marco del conflicto armado. Me refiero también al lugar que estas mujeres cantadoras han ocupado como víctimas del conflicto armado, donde sus cuerpos y los de sus familiares no tienen valor para ese otro que ha sido opresor, violento y que ha dejado a su comunidad desprotegida.

Considero que la desvalorización de estos cuerpos también carga una relación con la perspectiva eurocéntrica que reforzó el proyecto colonizador en el que ciertas razas fueron consideradas como más próximas a la «naturaleza», lo que se oponía a su ser «racional» y provisto de espíritu. Por lo tanto, estos seres sin alma podían ser dominados y explotados (Quijano, 2000), y no son merecedores del dolor de otros por su pérdida y de un ritual que les permitiera a sus almas descansar en paz.

El hecho de que estas vidas y estas pérdidas sean llorables para unos y para otros no marca una división en la que Las Musas de Pogue, con sus alabaos, han intentado trascender. Cada año en el evento recordatorio de la masacre del 2 de mayo estas mujeres han llevado un canto, no solo para hacer memoria de lo ocurrido, sino para que

otros conozcan y sientan su dolor. Esto me hace pensar que quizás la interpretación de esos cantos sea una forma de hacer esas vidas llorables para «otros».

Las mujeres de Pogue encuentran en el alabao un espacio para constituir la enunciación colectiva. Con el canto, la voz y sus cuerpos configuran un nuevo “nosotros” para afectar a aquellos que no viven directamente la guerra, para “compartir” el dolor y conmover, fundan un proyecto político de denuncia en la oralidad y el arte (Quiceno, Ochoa y Villamizar, 2017, p.185).

En el año 2014, las Farc reconocieron su responsabilidad en los hechos cometidos en la masacre y manifestaron su arrepentimiento en un comunicado dirigido a las víctimas, lo que llevó a que el 6 de diciembre de 2015 se realizara un acto público de perdón que también los comprometía al esclarecimiento de la verdad y a resarcir el daño causado (Quiceno y Orjuela, 2017, p.109). Las víctimas aprovecharon para manifestar sus exigencias respecto a las medidas de reparación a las que el Estado se comprometió y hasta el momento no habían tenido cumplimiento. En este acto, que se llevó a cabo en el Medio Atrato, específicamente en el pueblo viejo de Bellavista, donde ocurrió la masacre, las musas estuvieron presentes y cantaron a los culpables de los daños causados a su comunidad.

Y uno de los señores cuando ya emboqué el canto, nos miramos a los ojos, y el señor agachó la cara. Yo entre que cantaba lo miraba y veía cómo la vergüenza le corría por encima, pero se lo restregué ahí en la cara, porque el canto decía:

[Vamos llegando a la fosa
dolidos de corazón
y los que hicieron el daño
amén, no siente ningún temor](#)

Señores grupos armados
pedimos de corazón
que reparen esos daños
y amén, causado en nuestra región

Hoy recordamos el día
de todo lo que pasó
y miramos el lugar
amén, donde el caso sucedió⁵⁵

Yo sé que ellos sienten. Yo sé que en ese momento sintió vergüenza y sintió dolor (Oneida Orejuela, comunicación personal, 7 de abril de 2019).

Como Oneida mencionaba, la reacción de los allí presentes, de algunos de los que causaron el daño, fue de vergüenza y arrepentimiento, por lo que, como ella lo

⁵⁵ Alabao, «Vamos llegando a la fosa». Composición: John Mario Mosquera.

expresaba, el cantarles esos cantos hizo posible hacerles sentir parte del dolor causado y comprender las consecuencias de sus acciones. Esta, en muchas ocasiones, ha sido la intención colocada al cantar, «hacer sentir» y, además, encontrar un lenguaje colectivo que proteja sus vidas y que les permita dirigirse desde otro lugar a quienes no han querido nunca establecer un diálogo con ellas y su comunidad. Como mencionaba Oneida en una de nuestras conversaciones «aunque uno no pueda hablar verbalmente con el otro, le dice las cosas». Con lo que el cantarle a ese otro ha sido la manera de mediar entre la ausencia y el olvido y la exigencia por un diálogo respetuoso, que incluya la palabra de esta población como válida y digna de una respuesta. En este caso, la comunidad nunca ha dejado de hablar ni de cantar; sin embargo, sus voces, en la mayoría de las ocasiones, han sido «sistemáticamente descalificadas» (Kilomba, 2019, p.51).

Y eso todo el tiempo como que sigue lo mismo y uno trabajando y haciendo cantos, y eso. Y la misma cosa. Como que no oyen a uno, no sé [...] Lo que hemos hecho como que va es hacia atrás, porque entre más denunciarnos y más cantamos hay más guerra. Todos los días, que mataron uno [...] Y hablando del proceso de paz, paz sostenible y matando todos los días. Por eso uno no sabe de qué paz es que hablan. Porque si se habla de paz, bueno, paz; pero no, señora, es todos los días hablar de paz y muerte, paz y muerte... Entonces, ¿qué paz es? Estamos en las mismas. Y el trabajo que hemos hecho como que se ha perdido porque es que no se refleja por ningún lado (Luz Marina Cañola [la Negra], Entrevista película: Cantos que inundan el río, abril de 2019).

A pesar de los momentos de frustración e impotencia que están presentes en las voces de las musas cuando hablan de la situación actual en la región, como lo ha expresado la Negra en las palabras anteriormente citadas, considero que una de las mayores fuerzas de estos cantos no está en el efecto posterior, sino en lo que generan en el momento presente. En el acto mismo de cantar que significa acompañar, expresar un sentimiento, aliviar un dolor, hacer sentir a otros o como ellas lo nombran «mitigar el dolor». Esta situación estructural, política y fruto de un modelo de pensamiento colonial, racista y discriminatorio que aún sustenta las formas de gobierno de nuestro país, no dependen de la fuerza o no del canto de las mujeres. Esto es un hecho que depende de unas formas de pensamiento anquilosadas y una necesidad de voluntad política para colocar a esta población en otro lugar dentro del mapa de la distribución de recursos y de darle otro valor a la vida de la gente negra e indígena en Colombia. Sin embargo, seguirá siendo importante que estos cantos y estas formas de resistencia existan, que cuestionen los discursos establecidos, pero más allá de ello, que ayuden a hacer más serenas sus propias vidas.

En la introducción de este texto mencioné que mi interés no estaba centrado en la relación causal entre música y conflicto, o en el carácter funcional de la música como posibilidad para lograr el fin del conflicto, por el contrario, mi deseo era entender o aproximarme a la relación dialógica entre estos dos fenómenos y comprender la manera como se concreta y reelabora la experiencia musical en la cotidianidad, en un contexto de violencia. En este sentido, como menciona Ana María Ochoa Gautier:

Se trata de preguntarnos es de qué manera la materialidad de la música y del sonido permiten construir modos de conocimiento y de estar en el mundo en contextos de violencia que, debido a los modos expresivos como se articula lo musical, son diferentes a los modos expresivos como se articula dicho conocimiento a través de otras formas artísticas (Ochoa, 2016).

En este capítulo he intentado justamente dar cuenta de cómo cada canto, no solo se relaciona con un contexto político específico, sino que es experimentado por las mujeres de una manera distinta. En algunas ocasiones fue una denuncia, en otras una alerta temprana, en otras un momento de alivio. Hubo sensaciones de dolor, angustia, emoción, alegría, incertidumbre y rabia que acompañaron cada instante. Por eso, esto va más allá de un para qué o de responder a la pregunta por si funciona o no. Se trata de vivir el canto en cada momento y de seguir alentando su fuerza y su práctica en los momentos de angustia y dolor, pero también de espiritualidad y regocijo.

5. «MUCHACHAS, APRENDAN QUE YO NO SOY SEMILLA»: HACERSE CANTADORA EN POGUE

Vea, yo me senté un día, que le dije a mi mamá que ella sabía un romance, y le dije yo: “mamá, ¿me va a enseñar ese romance que a mí ese romance me gusta mucho?”. “Mija, busque su cuaderno que se lo voy a copiar porque yo no soy semilla”. Y en eso va y viene, el día va, el día pasa... Y se enfermó, se fue pa’ Medellín, ya yo el romance dije yo, “Ay, ve, mamá se murió y no me acordé del romance”. Y estaba yo cosiendo y me quedó qué dolor en el alma. “¡Ay!, romance tan bonito y no me acuerdo”, pero por descuido mío porque ella me dijo que buscara mi cuaderno pa’ ella dictame el romance. Y me senté a coser, fui cosiendo y se me fue viniendo, se me fueron viniendo las estrofas, una por una a la cabeza, y me puse, vea a ve’, y canté el romance, y volví y me puse. Y así me aprendí el romance, en la máquina, cosiendo y me lo aprendí. Tal cual como ella lo cantaba.

(Eugenia Palacios, comunicación personal, 10 de abril de 2019)

En el tiempo que pasé en Pogue durante mi último viaje fue recurrente escuchar esta frase «yo no soy semilla». Cuando conversaba con las mujeres mayores, en muchos momentos me hablaban de su preocupación por que los más jóvenes continuaran con la tradición del canto, porque ellas no eran semilla, así como no lo habían sido sus madres y abuelas. La vida en la tierra no se establecía y se plantaba como los árboles, era pasajera y, en esa medida, también lo era su sabiduría. Por eso, la importancia del relevo generacional y de motivar a las más jóvenes a aprender los cantos, que ha sido una constante preocupación para las mujeres cantadoras del pueblo.

Eugenia, la hija de la señora Rosario, me contaba de la devoción y entrega de su madre por el alabao, quien siempre le insistió en que el día de su muerte la acompañara con los cantos con los que ella había acompañado los velorios de tantos muertos. Así, Eugenia es ahora ese relevo generacional de su madre, una gran cantadora del pueblo, quien también escuchó de Rosario las palabras que tanto se repiten a los más jóvenes para que comprendan la necesidad de aprovechar el saber de los mayores en el momento presente: «aprenda, que yo no soy semilla».

Ahora, quiero relatar, a partir de las experiencias de las musas y aquello que me fui encontrando en mi última visita a Pogue, lo que significa hacerse cantadora en esta comunidad. Cómo se aprende y cómo se comparte el saber, así como la relación que

se establece con el canto y los escenarios que hacen posible su práctica y aprendizaje. Saulo alguna vez me decía que no era posible dar clases de alabaos: «Alicia, el alabao no se aprende en una clase, el alabao se aprende cantando». Sin embargo, existen una serie de estrategias y formas tradicionales de lograr esa práctica, y también hay unos códigos que definen la práctica correcta y, evidentemente, la incorrecta.

Los nuevos escenarios del canto, los viajes, la aparición en medios de comunicación, la presentación del grupo en teatros, eventos culturales, entre otros, también ha llevado a que la forma de relacionarse con la práctica de cantar viva algunas transformaciones. De la misma manera, el cuerpo siempre será una fuente a reconocer dentro de la relación que las mujeres establecen con dicha práctica y la forma como se ha transformado. En este sentido, también quise indagar por las sensaciones y las formas de disponer el cuerpo al momento de cantar, reconociendo en la corporalidad un lenguaje que estará, en este caso, siempre ligado al acto de cantar.

Por último, considero interesante reconocer que, en tiempo presente, existen otras formas de aprender y compartir esta tradición; pero también que, más allá del alabao, existe en Pogue y en sus habitantes una musicalidad que se desprende de sus labores cotidianas, del río y de la naturaleza que les rodea. Además, vemos sus deseos de cantar otros géneros, o de tener en la música una posible fuente de ingresos. Así, iremos viajando entre las palabras de los mayores y las de los más jóvenes, entre los emocionantes relatos de las mujeres, sus recuerdos y sus memorias sobre lo que ha significado para ellas experimentar esta tradición del canto.

5.1 EL RITUAL COMO LUGAR Y MOMENTO DE APRENDIZAJE

Vea, y mi mamá se iba, y nos acostaba, cuando había espacio nos llevaba al acompañamiento, acostaba a sus hijitos a un ladito y estaba allá cantando. Y cuando no, nos dejaba así en casa de un familiar donde tuviera respeto, porque en ese tiempo no había el desorden que hay ahora. Quedábamos ese poco de muchachos. Ya cuando yo fui creciendo, porque yo fui muy apegada a mi mamá, yo no me quedaba. “Mamá, lléveme, lléveme”, y me iba. Y se sentaban ellas a cantar, y yo el canto me desvelaba. Y me daba por cantar también. Hasta que un día, estaban cantando y me puse a cantar, pero cantaba de miedo, que no me fuera a regañar mi mamá. Y una señora me escuchó, me vio y me dijo “Cante más duro, hija. Cante más duro”. Y ahí ya empecé, y empecé... pero me daba pena, como estaba pequeña, salir la voz mía primero que toda la gente, y

cuando ya estaba toda la gente ahí era que me metía. Hasta que lentamente fui botando el miedo, lo fui botando, y ya me ponía a cantar.

(Eugenia Palacios, comunicación personal, 10 de abril de 2019)

Eugenia es una mujer dulce, tranquila, de pocas palabras, pero siempre estuvo muy dispuesta a responder a mis preguntas y a compartirme lo que sabía, sobre todo cuando las preguntas giraban en torno al canto y a los recuerdos de su madre. Llegué a su casa una tarde, después del almuerzo, me recibió con un café dulce y nos sentamos en la sala. En sus ojos se reflejaba la emoción que sentía al contarme los recuerdos de los velorios, de los cantos que más le gustaban, de aquellos alabaos grandes, o los que habían sido difíciles de aprender. Como la señora Rosario, su madre, era una gran cantadora, y ella una joven curiosa desde que comenzó a acercarse al mundo de los velorios y los cantos, su madre siempre está en sus historias como su gran maestra, pero también como su inspiración para componer y elevar sus propios cantos.



Fotografía 8. Calles de Pogue. Foto: Alicia Reyes, 2019.

Para las mayores, los escenarios más importantes para acercarse al canto y aprenderlo han sido los velorios. En las palabras de Eugenia, y de muchas otras, me encontré con que todas compartieron en su niñez un deseo por estar presentes en este espacio ritual al que asistían sus madres. Por eso, considero que los velorios y las novenas han sido uno de los escenarios y momentos más importantes para el aprendizaje del canto, así como lo han sido los tiempos de Semana Santa y otras celebraciones litúrgicas. Muchas veces las mamás no tenían con quién dejar a sus hijas, así que se iban con ellas al velorio. Muchas de ellas se quedaban atentas a lo que iban escuchando y se iban a su casa

repitiendo, hasta que guardaban en su memoria las letras de los alabaos que más les habían gustado, o aquellos que les era más fácil aprender.

Hasta que me fui metiendo y me fui metiendo, y ya el primer canto que me fui aprendiendo fue cantando los días de la semana, las horas del día. Fue el primer canto, uno que dice “a la una e’ la mañana”, y así se va uno cantando hasta que llega a las siete. Y así fui aprendiendo a cantar y ya me fui yendo y me fui yendo, y vea dónde estoy. Cuando oía un canto, lo oía que me gustaba y no me lo aprendía y si alguien se lo sabía, le decía “enséñeme ese canto”. Mi tía Tanucho, una tía de mi mamá, Demetria, también, el señor Pacho Cañola... y hubieron unos que yo me lo aprendí de él, oyéndolo cantar, porque no fue pa’ decir que yo los copié, oyéndolos cantar, porque uno el canto se lo aprende muy fácil. Uno está en el acompañamiento y está cantando, entonces uno al canto le va poniendo mucho cuidado a la primera palabra, y así se lo aprende. Y así hacía yo (Eugenia Palacios, comunicación personal, 10 de abril de 2019).

Como me contaba Eugenia, en aquellos tiempos las letras de los alabaos no se escribían, se aprendían repitiendo. Además, el hecho de que se trate de cantos responsoriales implica que para quien repite el coro varias veces en una misma canción, sea más fácil comenzar a memorizarlo, ya que esto le permite ir asimilando la melodía y parte de la letra. Sin embargo, existen alabaos que, por su extensión, son difíciles de aprender, y no son comunes a la mayoría de las cantadoras, sino que son pocas, en especial las mujeres mayores del pueblo, quienes logran recordarlos.

Unos días antes de pasar por la casa de Eugenia estuve conversando con Cira, otra de las mujeres mayores del grupo, y quien guarda gran parte de la memoria de los cantos que los ancestros heredaron al pueblo pogueño. Cira estaba sentada al frente de su casa remendando una blusa. Me senté a su lado y comenzó a contarme de su indisposición con la cabeza y sus problemas de salud⁵⁶. Mientras me contaba sus historias, su nieta estaba sentada al otro lado de la calle, escuchando muy atenta las palabras de su abuela. A veces se reía o preguntaba: «abuela, ¿eso fue verdad?». Cira estaba tan emocionada que otras vecinas se sentaron a nuestro lado a escuchar y a disfrutar de sus historias y sus cuentos.

Y se moría la gente y si era en Piedra Candela, se iban esos baudoseños, esa gente de este pueblo, se iban esa gente esos mayores a las novenas. Yo cuando ya fui estando grandecita, que mi mamá iba a los velorios o a gualí, ella no nos

⁵⁶ . Mi gran curiosidad por las historias de Cira ha sido su relación con las ánimas y cómo relata la forma en que estas le han heredado los cantos. Sin embargo, de eso hablaré más adelante en este mismo capítulo.

llevaba, no. Pero el padrastro de nosotras, a él no le gustaba quedarse con nosotras y le decía a mi mamá: «Llévese sus hijas», pero ella no nos llevaba y nos dejaban así en otras casas.

No nos llevaba pa' allá pa' donde estaba el muerto porque a los muchachos de antes no los dejaban llegar donde había muerto, porque era malo y no podían ver el muchacho el muerto. Y yo me quedaba con ganas porque cuando las oía cantando le digo, le digo que este pueblo, esta comunidad aquí, Alicia, como apenas que llegó fue baudoseño, ¡ay, hija!, eso era una maravilla esa gente oírlos cantar, una mujer de una familia Asprilla, la familia de Eulogia, yo le digo que esas mujeres... Eso era mucha gente tener mucha garganta pa' cantar, hombres y mujeres cantaban.

[...] y mi mamá yo había veces que la veía así en su casa y se ponía a cantar sus alabos. Un día le dije yo a mi hermanita: "Soraida, nosotras pongámonos a aprender a oír mi mamá cantando, y fijate cómo cantan estas mujeres en los velorios". Esa noche hubo un velorio de la señora que fueron a traer acá, muerta. Mi mamá ese día nos llevó y yo le dije: "mamá, llévenos". Y ella: "no los llevo". "Yo no duermo, no". Y Soraida, "yo también aguanto, mamá". Y verdá, nos llevó la mujer, desde ahí nosotras no nos quedábamos cuando era pa' velorio o pa' novena.

Le digo que yo me desvelé tanto esa noche, Alicia, oyendo a esa gente cantar. Cuando ya rezaron el rosario y se sentaron esa gente al pie del cadáver, a tirales canto a esa gente, y a bebé aguardiente y bebé café, y fumá cigarrillo y fumá tabaco... ¡maunifica!, le digo pues. Si se amanecían esa gente era cantando alabao. Al otro día que llegamos a la casa, le dije: "Soraida, manita, te digo que yo me voy a aprende' a canta". Entonces me dijo Soraida: "y usted tiene sabor, así como cantan esa gente". Y yo dije, "a como una gente vaya creciendo uno va levantando su voz" (Cira Pino, comunicación personal, 8 de abril de 2019).



Fotografía 9. Cira. Foto: Alicia Reyes, 2019.

Además, de lo importante que fue para las mujeres aprender a cantar participando en los velorios, otra de las prácticas que tenían las más pequeñas era jugar al velorio, al alumbramiento o a las novenas, intentando imitar lo que habían observado en aquellos espacios, no solo al interpretar los cantos, sino integrando todos los elementos del ritual. Las velas, el difunto, las imágenes de los santos, el altar, entre otros. Así, Cira me compartió la historia de una vez en la que quiso hacer un altar con sus hermanos pequeños, porque quería sentirse como aquellas mujeres mayores que tanto admiraba y veía en los velorios, y poder allí entonar su canto sin la timidez y el miedo que podía sentir al estar entre las mayores.

Un día, se embarcó mi mamá, e hicimos un altar, se embarcó mi mamá a pescar con una hermana mía que se llama Lola, la mamá de la muchacha que pasaba por acá... Y se embarcaron ellas a pescar y nos quedamos nosotros ahí en su casa, y le dije “Soraida, hagamos un alumbramiento”, y llegamos y buscamos las cobijitas en que nosotras dormíamos, y el hombrecito se fue a cortar los palitos, él se llama Edgar, y se fue y cortó los palitos, y los trajo y paramos sus palitos y colocamos su cobijita y buscamos la lámpara, y nos pusimos ahí a llevar las cobijitas. Entonces nos dijo él “muchachas, si queman esas cobijas mi mamá les va a pegar, hagan esa lámpara más pa’ acá”, y prendimos su lámpara, y entonces llegamos y nos quitamos el trapito que teníamos puesto y nos vestimos, y él también se puso su pantaloncito, y nos sentamos así en el suelo, a los pies del alumbramiento. Y entonces me dijo Soraida: “Cira, empiece pues usted, el que usted ese día aprendió allá en el velorio”. Inicié yo, y ellos dos me contestaban, porque le digo también que el hombre, él también canta.

Y ellos me contestaban, y estábamos nosotras en esa cantaduría, y entonces el padrastro de nosotros andaba monteando por ahí detrás, y él dice que desde allá oía esos cantos. Cuando dice “estas muchachas están determinadas”, y cuando los veímos, nos asustamos y ¡pum! Apagamos las lámparas. Y dijo él “ah, ustedes son los de la cantaduría aquí”, y salió con sus animalitos, traía un mico, traía un pavón, y un tatabro, tres animales traía, bien ataítos en la espalda. Y llegó y ¡tran!, se desató sus animalitos y los tiró en la cocina, ahí me fui yo y prendí el fogón, le calentamos la comida y le pusimos su almuerzo, que se le estaba guardando su almuerzo [...]

Así que cuando ya estábamos cenando, ahí Marco Tulio principió a decirle a mi mamá: “yo le voy a echar un chiste de estos muchachos, pero no es pa’ que les pegue, porque Zenaida, uste’ es muy pegona. Zenaida, yo vengo de ese filo, cuando oigo una cantaduría, y yo veía que ponían el canto y los otros contestaban. Y dije, “bueno, ¿y ese velorio qué fue que pasó?”. Y cuando me fui acercando y vi que eran esos muchachos, me paré en la raíz de chontaduro, apenas oí a estas muchachas... Lleve sus hijas a velorio y le digo que esas muchachas van a cantar mucho, porque esas muchachas estaban pero entonadas”.

[...] Ella no dijo nada, ella dijo: “yo sabía que a ellas les iba a gustar, porque el día del velorio de Perenceja, le digo que Cira María había unas veces que como que contestaba”. Y verdad, había veces que contestaba, pero contestaba pasitico, y estaba en el medio de las cantadoras. Yo no llegaba a sentarme y a estar jugando con las compañeritas, yo llegaba y me metía al centro de las cantadoras, le digo. Y ya no, ella ya no nos regañó y al otro día se embarcaron ¿y sabe qué hicimos? Volvimos y pusimos el altar, y ese día sí pusimos al hermanito de nosotras, muertecito... y dijo él “yo me muero y ustedes cantan”. Ay, Alicia, muchacho, la ignorancia, Jesucristo para perdonarla. Ay, ombe. Qué pecao... Y se murió mi hermanito, allá estiraíto, y dijo “primero voy a comer, cuando coma entonces ahí me muero”.

Y así nos fuimos yendo nosotras, hasta que un día se murió una señora acá abajo, y ahí mismito vinieron a avisar, y cuando... pero la traían a enterrarla acá, que no la iban a enterrar a La Loma, era la familia de los Chaverra. Una abuela de esta Rufina, la mamá de la mamá de ella, que la iban a traer pa’ acá pa’ Pogue. Y nosotras veníamos bajando, cuando vienen con la muerta aquí en la corriente, venían con la muerta ya, la traían en un motor pa’ arriba... Y así llegaron con esa muerta aquí. Cuando dije yo “mamá, yo voy a echar mi canto”.

Y veníamos acá abajo en el charco, y eché mi canto, y desde que eché el primero, ya me puse fue a aprender. Había veces que cuando me iba así a los velorios y a

las novenas había veces que no me ponía a contestar, sino que me ponía a oír. Y desde que se me fuera grabando, me quedaba con él todo el día, hasta que me lo aprendía. Y vea hasta donde se me fue la memoria. Y así fue que nosotras aprendimos a cantar y la hermanita mía, de oírme a mí, aprendió ella, Soraida (Cira Pino, comunicación personal, 8 de abril de 2019).

Y así continuaron las historias de Cira, y sus recuerdos de las primeras veces en que se atrevió a poner su canto, así como lo importante que fue ser alentada por otras mujeres para que continuara. A diferencia de los tiempos pasados, en los que muchas mamás no querían llevar a sus hijos al velorio, porque como mencionaba Cira, «muchacho de antes no podía ver al muerto», en los tiempos presentes, cuando el canto del alabao se ha expandido a otros escenarios y las mujeres desean cultivar la tradición, buscan que los jóvenes no solo estén allí presentes, sino que participen, ayuden a responder. Y en los momentos en que ellas lo consideren, ellos también pongan su canto.

Los últimos días que estuve en Pogue, en abril de 2019, fueron los días de la Semana Santa. Entre los rituales habituales en estas fechas está el día del alumbramiento, una práctica que ocurre el Viernes Santo, en la que se le reza el rosario a un santo durante toda la noche y se le alumbraba con velas. El rezo del rosario va acompañado de cantos de alabaos y gualíes. En el alumbramiento de aquella Semana Santa, estaba presente el cura que había llegado hacía unos días al pueblo para acompañar a la comunidad en todos los eventos religiosos de la semana. Estaban las cantadoras, alguna gente del pueblo, y el grupo de niños del semillero de alabaos de Pogue. Aunque más adelante ahondaré sobre la propuesta del semillero aquí quiero compartir que en esta práctica los niños no solo estuvieron acompañando, sino que eran alentados a participar. [Fue hermoso escuchar entre los cantos, una mezcla de voces jóvenes y voces maduras, un gran coro compuesto por diversas generaciones, todas, compartiendo una misma herencia y tradición.](#)



Fotografía 10. Noche de alumbramiento. Foto: Alicia Reyes, 2019.

5.2 LOS CÍRCULOS FEMENINOS DEL CANTO: ABUELAS, MADRES E HIJAS

Cuando escuchaba a las mujeres hablar sobre sus primeras experiencias en un velorio y su insistencia a sus madres para que las dejaran acompañar las novenas, encontraba en aquellas historias, no solo un escenario importante del canto sino una red de apoyo y sororidad que se ha ido fortaleciendo entre las diferentes generaciones, como una manera de asegurar que el conocimiento perdure, pero también de dar fortaleza y alentar a las más jóvenes a descubrir y colocar su propio canto. Muchas decidieron cantar porque en algún velorio una madre, tía o abuela las alentó con estas palabras: «¡cante, hija, cante duro!». Entre madres, abuelas e hijas se va hilando esta tradición y esta complicidad entre mujeres, tejiendo lo que llamo aquí, los círculos femeninos del canto.

Yo me senté en el medio de mi tía Cira, y yo le decía a mi tía Cira: “ay, será...”, Eugenia me decía “Gringa...”, porque para qué pero la señora es muy animadora, anima a uno bastante, y yo decía que no... “Donde me equivoque”, “nosotras le ayudamos”, y ahí mismo tuve... Me tomé dos tragos [risas], y suspiraba profundo. Me decía mi tía y Eugenia. Hasta que me resolví y coloqué mis dos cantos [...] Yo no me lo sabía entero, pero Cira y Eugenia me lo iban recordando y lo coloqué entero. Ellas me animaron y volví a colocar otro porque me animaron (Rosmira Palacios, comunicación personal, 15 de abril de 2019).

De esta manera, tanto en el velorio como en los momentos de creación o en el día a día, cuando alguna de las mujeres está curiosa por algún canto o por escribir un alabao nuevo busca apoyo en sus compañeras, familiares o amigas. Para las mujeres más jóvenes

del grupo es común acudir a las mayores a pedirles apoyo al momento de escribir un canto nuevo o querer aprender un alabao grande o un canto que escuchó en algún velorio, pero no pudo registrar completo en su memoria. Además, para las nuevas generaciones el mantenerse activas en el grupo de alabadoras, también ha sido un proceso de acompañamiento y aliento en el que han insistido las viejas.

Y donde Eugenia fui a copiar dos cantos, donde mi tía Cira también copié uno, con mi mamá, porque yo había escuchado una tía, hermanita de Ereiza, cantando, entonces yo me aprendí un pedazo. Y de ahí, me puse a copiar el pedazo que yo me sabía y ahí le dije a mi mamá y mi mamá me lo ayudó a terminar de copiar. Y así es que me he ido aprendiendo los cantos. Y la vecina de ahí al lado, Rosario, Rosario siempre le daba a uno ánimo “muchachas, entren al grupo, participen”. Apenas había una reunión, mi tía nos venía a llamar “Margot, vámonos pa’ la reunión, vámonos pal velorio, hija, que ya es la hora” (Marledis Palacios [Margot], comunicación personal, 9 de abril de 2019).

Un día, conversando con Margot, hija de la señora Eulogia y una de las mujeres jóvenes del grupo de alabadoras, me contaba de una señora llamada Tanislada. Cuando ella sentía que el canto estaba sonando feo, se llevaba a las muchachas al río. Al principio no comprendí muy bien lo que esto significaba y por qué el estar cerca del río podía ayudar a mejorar el canto. Entonces, Margot, y días después Oneida, al preguntarles por esta misma historia, me explicaron que al ir al río y estar fuera del recinto cerrado donde normalmente se cantaba el alabao, ayudaba a que las mujeres escucharan mejor el canto, ya que lograban sentir en aquel espacio abierto el eco de su voz. Así, era posible saber si los cantos estaban sonando afinados o si las más jovencitas lograban acoplarse al cantar juntas, en palabras de Oneida, si lograban «acotejar la voz».

Aprender y enseñar a cantar en Pogue son prácticas que traen consigo formas de entender la música y el canto muy propias del lugar. Además, han sido las mujeres mayores las que han estado al frente de la tarea, no solo de alentar a las más jóvenes, sino de ayudarles a perfeccionar su técnica y a compartirles su saber. Aunque no es muy claro para mí el origen de muchas expresiones utilizadas por las mujeres cantadoras, quiero compartirlas con el fin de entender como en esta comunidad se ha establecido una forma propia de relacionar teoría y práctica del canto. Además, aclaro que muchos de los términos utilizados, aunque se expresan de igual forma que en la tradición occidental del estudio de la música, pueden hacer referencia a otras acciones. Por ello, en algunos momentos, intentaré colocar en diálogo ambas versiones, con lo cual no quiero deslegitimar el saber de las musas, sino hacer evidente la forma en que estos términos han

sido reapropiados por ellas según sus costumbres.

«Acotejar la voz», por ejemplo, fue una de las expresiones que llamó mi atención. Oneida me explicaba que esto hacía referencia a la capacidad de llevar todas las voces alineadas en un mismo tiempo, «que no vayan unas adelante y unas atrás». Acotejar la voz es semejante a lo que se conoce en términos musicales como cantar al unísono, cuando una o varias voces, o instrumentos, cantan al mismo tiempo la misma melodía en la misma octava. Mary, la hija de Oneida, otra de las mujeres jóvenes del grupo, también me hablaba sobre la importancia de que, en la respuesta del canto, al momento de interpretar alabaos y gualfés, todas las voces sonaran al unísono: «Si las voces no suenan igual, entonces ahí se da cuenta la gente que está sonando el canto mal, si la una va por una punta y la otra va por otra, entonces está sonando mal» (Luz Mary Mosquera, comunicación personal, 11 de abril de 2019).

Además, al momento de interpretar cada una de las frases que componen las estrofas, es importante que se extiendan las vocales de las sílabas finales. Las frases no deben ser cortas o «mochas», como decía Eugenia al enseñarle a los niños y niñas del semillero.

Porque uno, cuando una gente inicia a cantar, uno no puede coger la estrofa del canto mocha, tiene que llevarla hasta el final pa' que le suene mejor, porque si pongamos una gente dice "y a la una e' la mañana", no le suena bien, pero si uno dice "y a la una..." [alargando la "a" al final de la palabra "una"], le suena mejor. Y hasta que uno no termina no puede respirar, porque ahí es donde sale el canto mal [...] Porque mi cabeza me dio que uno tenía que llevarlo más pa' que le sonara bonito porque uno mismo ve lo que no le suena bien, porque si pongamos dicen, un ejemplo: "tres veces invoqué la ostia", pero si dice uno, "tres veces invoqué la oooooostiaaaa", le suena bien. Pero si uno lo mocha, no le queda bien (Eugenia Palacios, comunicación personal, 10 de abril de 2019).

[Giovanny](#), uno de los jóvenes que hace parte del semillero de alabaos, me decía que su abuela y las otras mujeres que le han enseñado a cantar, le habían dicho que él tenía mucha afinación porque el canto para sonar bonito debía ser afinado. Entonces, al preguntarle por lo que había aprendido él sobre este concepto, me repitió las palabras de su abuela: «Ella dice que uno pa' afinar el canto tiene que quedarse un buen rato en la primera parte, un ejemplo, ahora rato, cuando canté. Cantar es fácil, ahí lo más duro es la afinación» (Giovanny Martínez, comunicación personal, 23 de abril de 2019). Así, la afinación y el extender las vocales de las sílabas finales de las frases, son entendidas por las mujeres como un mismo concepto, y como uno de los parámetros que indica el buen

sonar del canto.

Además, existen otras expresiones que considero importante mencionar respecto a la interpretación. Juanita, una de las mujeres alabadoras mayores, me explicaba otras expresiones importantes que ayudan a describir y a reconocer lo que significa un buen canto y cuándo las mujeres tienen una buena voz para cantar: la tonada y los cantos que se van agua abajo.

Yo no sé cantar, no tengo tonada pa' cantar. No he aprendido canto, pero contesto, donde vaya a alguna la acompaño. Las tonadas son como... claro el pecho, y hay unas que no tienen el pecho claro. Él siente esto como que le arde [señalando la garganta], como que le duele, entonces ahí uno va mermando como la voz... por eso uno a veces canta un canto y se va como agua abajo. Entonces unas dicen "vos te fuiste agua abajo", entonces uno a veces le da pena y no canta. Agua abajo es que está como simple la voz, como que uno está es hablando. Por eso es el estilo que a veces una no.... algunas tienen como pena o recelo pa' colocar (Juana Rivas, comunicación personal, 9 de abril de 2019).



Fotografía 11. Juana Francisca Rivas. Foto: Alicia Reyes, 2019.

Tener tonada y no dejar ir el canto «agua abajo», puede hacer referencia a los momentos en que las cantadoras no cantan propiamente, es decir, cuando no se produce la combinación entre entonación y ritmo. Si bien cuando hablamos lo hacemos en determinado ritmo y con determinadas alturas, no son lo suficiente prolongadas ni estables para ser consideradas melodías, que es el factor principal del canto. Desde el punto de vista técnico del canto, que con «tener tonada» y «no dejar el canto ir por agua abajo», también podría hacerse referencia más a una cuestión de *tonus* vocal, que se produce con mayor presión y cantidad de aire utilizado. Eso se vincula normalmente a la potencia vocal y, a

diferencia el canto con apoyo y sin apoyo, permite que la línea cantada no esté resquebrajada, que mantenga volumen mayor que la voz hablada y timbre más homogéneo.

Para cantar la voz no puede estar «aguada», decía Oneida. Es decir, la voz no puede estar «con la cabeza para abajo». Es importante que el cuerpo esté dispuesto para cantar, lo cual tiene relación con la postura y la forma de prepararse para el canto. Si no se está erguida el flujo de aire no va a circular de la mejor forma. Un día, conversando con Rufina y Jenny, otras dos mujeres que hacen parte del grupo, ambas de una generación más joven, me decían que «hay que coger el canto duro cuando se va a empezar a cantar». Se debe comenzar con fuerza y decisión, de una vez comenzar fuerte, no solo en el volumen de la voz, sino en la claridad y la afinación del canto. Con esto, las mujeres podían estar haciendo referencia a la importancia a la hora de entonar la canción, en la forma de atacar el sonido, ya que técnicamente este momento debe ser certero, de manera que se logre entonar la nota deseada sin titubear, ni errar en la entonación.

En la estructura de los cantos, también existen expresiones con las que las mujeres se refieren a las estrofas o a su extensión. Juanita, por ejemplo, me contaba que cuando a la señora Rosario se le olvidaba un «pie», sus hijas se lo recordaban, con lo que se refería a alguna frase o estrofa de la letra. Este término, se refiere también a la unidad métrica del verso griego o latino. En cada «pie» hay dos tiempos: uno de elevación y otro de descenso, su nombre proviene de las canciones acompañadas de danza, en las que el pie servía para marcar el ritmo (De Vicente, Ayuso, Gallarín y Solano, 1990). Además, está también lo que las mujeres llaman en el alabao las «casas», que hace referencia a las estrofas. Los alabaos con más «casas» generalmente son los más importantes y también los más difíciles de aprender.

Lo único que no he podido aprendeme ha sido el «Hermanito devoto», porque el «Hermanito devoto» es un alabao muy grande, muy largo, ese alabao tiene como que son treinta y cuatro casas. Ese es alabao de levantar tumba, ese alabao es muy largo, ese no me lo he podido... porque él es muy largo (Cira Pino, comunicación personal, 8 de abril de 2019).

De igual manera, al momento de componer y escribir cantos nuevos existen expresiones que relatan la forma en que esta actividad se va desarrollando. Una de ellas es «acompañar las estrofas». Margot me contaba que, al momento de escribir, ella iba acompañando para que las frases logran sentido en cada estrofa, «para que remen», me decía. Con lo que se refería a la rima. A diferencia de ello, el término «acompañar», en términos de la teoría musical, está vinculado más a la métrica que a la rima del poema. Ya que la palabra sugiere

un vínculo con mantener el compás, lo que tiene más que ver con el tiempo que con el sonido o significado de las palabras empleadas. Como mencioné en el primer capítulo de esta disertación, los alabaos y romances se componen de versos octosílabos, en estrofas de ocho versos con rimas alternadas:

Las flores son muy bonitas
son rosas de la región
le pedimos al Gobierno
que nos hagan el favor

Que nos hagan el favor
y nos concedan la paz
pa' que nuestros renacientes
tengan más tranquilidad⁵⁷

Expresiones como «remar» en sustitución a «rimar», pueden referirse también a una relación estrecha entre el canto y el agua, el canto y el río. Remar es una práctica constante para la gente pogueña, una práctica que requiere ritmo y sincronía para poder navegar, dos aspectos igual de importantes a la hora de navegar un canto, de no dejarlo ir «agua abajo», o no dejarlo «aguado» o «flojo» —dos expresiones que usaba Oneida para referirse a los momentos en que el canto salía sin fuerza—. Así, encuentro estas expresiones y formas de entender la práctica del canto como expresiones que, aunque en algunos momentos corresponden a conceptos de la técnica vocal de tradición europea, o lírica, cobran otro sentido y están profundamente ligadas a la vida en el territorio.

En esta medida, el acto de cantar también está mediado por una serie de sensaciones corporales y emocionales que complementan aquel conocimiento que he venido describiendo hasta ahora, y que les permite a las mujeres reconocer la manera en que el canto les atraviesa, les conmueve y les fortalece, pero también cuándo lo están haciendo bien y cuándo la voz y el cuerpo no les están respondiendo. Algunas me hablaron de las funciones del canto, como Oneida, por ejemplo, quien mencionaba que el canto le servía para desestresarse, para despedir a los muertos y para hacer denuncias: «para esas tres cosas me sirve el canto». Eugenia decía que cantar le servía para desahogar el corazón y que, en muchas ocasiones, como en el velorio de su mamá, sentía que la persona fallecida le daba la fuerza que el cuerpo necesitaba para cantar: «es que uno... yo digo que eso es el mismo muerto, que le da como ese ánimo a uno, cuando uno le está cantando, así como en el caso de mi mamá, que se me murió mi mamá. Yo lloraba, lloraba... y ahí uno le cantaba, y sentía como que ella como que me daba como un ánimo en el cuerpo, como un

⁵⁷ Fragmento de alabao compuesto por Marledis Palacios Asprilla [Margot], (Comunicación personal, 9 de abril de 2019).

valor, pa' que le siguiera cantando».

En momentos, las sensaciones son de alegría y de gozo, como mencionaban Cira y Margot cuando les preguntaba por su sensación a la hora de cantar. En otras, la sensación es de dolor, de compartir el dolor. Mary, la hija de Oneida, me decía que su sensación en el velorio y al interpretar algunos cantos era la de sentirse en el lugar del muerto, de compartir esa sensación de ausencia: «Pues... hay unos cantos que a uno le dan como un dolor cuando uno los está cantando, cuando muere alguien. Uno siente como que fuera uno que le estuviera pasando, como que el dolor de la persona uno lo siente como que es a uno».

Estas sensaciones varían tanto como cada una de las cantadoras. Podría aquí enumerar descripciones y opiniones distintas de cada una de las mujeres; sin embargo, lo que quiero ejemplificar es cómo esta relación con el canto está siempre mediada por el cuerpo y la emoción. Lo cual puede variar según el espacio, la letra de una canción, la persona fallecida, el momento en la vida de la persona que canta, el afecto, entre otros. Hay cantos, que más allá del contexto en el que son interpretados, son cantos que duelen, así como hay otros de júbilo y de gozo.

Por otra parte, en estas redes y círculos femeninos del canto, es importante mencionar la forma en que las letras no solo son aprendidas, sino que son heredadas. En muchas ocasiones escuché a las mujeres decir «ese canto es de Eugenia», «ese canto es de Oneida», «ese canto es de Cira»... Por lo cual quise indagar un poco más sobre lo que significaba la propiedad de los cantos. Oneida me comentaba que los alabaos tradicionales eran cantos que cada ancestro traía y que luego fueron aprendiendo sus hijas, quienes ahora lo conservaban. Así, había también cantos que pertenecían a una familia por el hecho de haberse heredado de una generación a otra. De esta manera, las mujeres mayores tenían la función de salvaguardar aquel saber que había sido transmitido siempre a través de la oralidad, pero que en la actualidad ha comenzado a trasladarse a otros dispositivos, como la escritura, los cuadernos que cada una guarda en su casa, pero también las publicaciones de algunos de estos cantos en libros o cartillas, documentales, programas radiales o CD.

De esta manera, la transmisión y reproducción de estos cantos se va transformando también al materializarse en otro tipo de dispositivos y al trascender la práctica de la tradición oral. El alcance que pueden tener los alabaos y las nuevas creaciones que las mujeres han comenzado a desarrollar se amplían y entran a dialogar con las formas contemporáneas de los mercados de la música y la cultura.

5.3 PONER EL CANTO FUERA DEL PUEBLO: VIAJES Y TRAYECTORIAS

Ese grupo nació del grupo de reflexión porque aquí, anteriormente, la gente cantaba, pero por tradición. Entonces nosotras conformamos un grupo de reflexión, vinieron las misioneras aquí y nos trajeron las citas bíblicas. Nos trajeron unas biblias también para las que las quisieran comprar, a bajo costo. Y compramos, y ya iniciamos a leer la reflexión con las citas que ellas nos trajeron. Y de ahí fue que salió para hacer el grupo de alabaos. Y ya iniciaron la gente a salir, a Bellavista, a las otras comunidades que se moría gente... y ya ahora por el medio del Centro de Memoria Histórica fue que nos han sacado a otras partes, a otras ciudades, nos han llevado a Quibdó, Cali, Medellín, Bogotá. Saulo estuvo en México...

(Marledis Palacios [Margot], comunicación personal, 9 de abril de 2019)

Aunque el canto del alabao ha sido una tradición que ha acompañado a la comunidad de Pogue por muchas generaciones, la conformación del grupo de alabadoras y su movimiento hacia otros escenarios es un hecho más reciente. Margot mencionaba que el grupo de cantadoras surgió a partir de las reuniones del grupo de reflexión al que comenzaron a asistir muchas de las mujeres del pueblo. Sin embargo, otros hechos comenzaron a movilizar su actividad y a consolidar al grupo de Las Musas de Pogue o Las Alabadoras de Bojayá, un nombre que también ha ido variando según los proyectos y espacios en los que las mujeres participan.

Para ahondar un poco en estas trayectorias, caminos y transformaciones del grupo quisiera partir de una línea de tiempo realizada por la investigadora Pilar Riaño en el marco del proyecto *El oficio de cantar memoria* (2017), con participación del grupo de las cantadoras de Pogue y la Universidad de Columbia Británica, con el apoyo del Consejo de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades de Canadá.

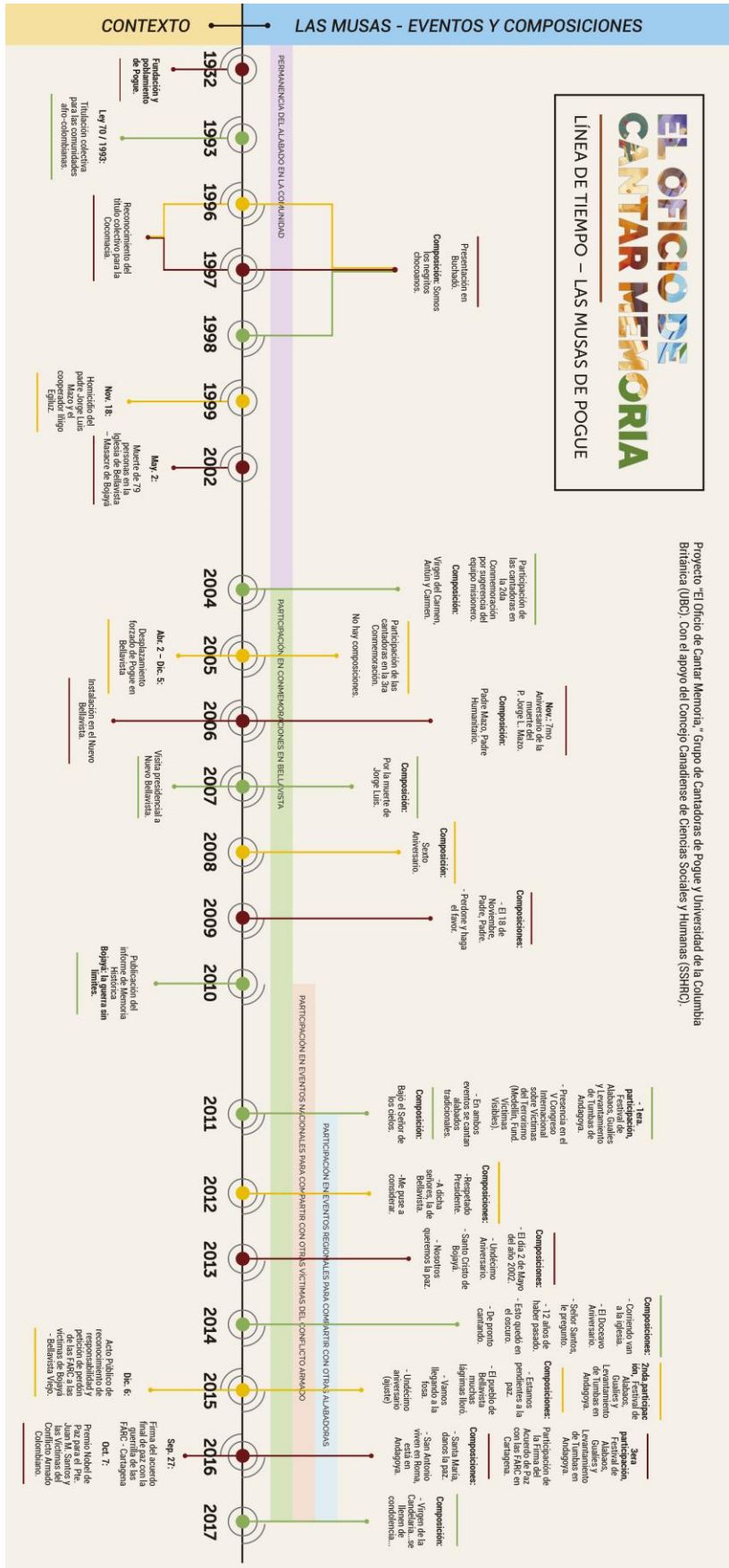


Figura 2. Línea de tiempo Las Musas de Pogue. Fuente: Pilar Riaño (2017).

Como se muestra en la línea de tiempo, luego de la fundación del pueblo, en los años treinta, la primera presentación del grupo se realizó en el año 1997 con la interpretación de una de las primeras composiciones propias del grupo, «Somos negritos chocoanos», en la que se hablaba del logro de la Ley 70 de 1993, correspondiente a la titulación colectiva de tierras para las poblaciones afrocolombianas. Esta fue la primera vez —documentada— que el grupo se valió del canto del alabao para expresar su opinión respecto a un hecho político que tenía que ver con su pueblo. Posterior a ello continuó el hecho del asesinato del padre Jorge Luis, el cual ya mencioné en un capítulo anterior, y luego de ello la masacre del 2 de mayo de 2002.

Como he indicado en otros momentos, la masacre del 2 de mayo fue un hecho que movilizó la práctica del canto en este grupo de mujeres hacia otros escenarios, usos y significados. Posterior a la masacre, como puede verse en la imagen, el grupo comenzó a componer alabaos para los eventos en memoria de este hecho doloroso que trajo tantas afectaciones a su comunidad, en los que comenzaron a participar en el año 2004. Ese compromiso, que asumieron de esta fecha en adelante en representación de su comunidad, actúa como una manera de insistir en la no repetición de estos hechos violentos.

De esta manera, la presencia de instituciones en la región, como el Centro Nacional de Memoria Histórica, que se fundaron después de la masacre, también llevó a que actores externos a la comunidad se interesaran por los cantos de las musas, por promover su reconocimiento y apoyar el desarrollo de este saber, no solo de los cantos como vehículo de memoria (Jelin, 2001) de la guerra en Colombia, sino como saberes ancestrales importantes a ser reconocidos dentro de las culturas tradicionales del país. Así, de su relación con esta institución surgieron producciones como la cartilla *Las Musas de Pogue* (Quiceno, 2015), la cartilla *El oficio de cantar memoria* (Riaño y Chaparro, 2016), y el documental *Las Musas de Pogue* (Arango, 2015), a los cuales ya he hecho referencia en otros momentos en este texto.

Para las musas, la presencia del «grupo de memoria», como ellas llaman al equipo de personas del Centro Nacional de Memoria Histórica que desarrollaron trabajos de investigación y producción colectiva con su comunidad, fue fundamental para estimular la participación de su grupo en escenarios posteriores, así como el interés de investigadoras como Natalia Quiceno, grupos de investigación como el Centro de Estudios Afrodiaspóricos (CEAF) y de entidades gubernamentales, que más adelante invitaron a las mujeres a hacer parte de espacios de representación de las víctimas del conflicto armado en el país. Así, las

musas no solo estuvieron presentes en la firma de los acuerdos de paz el 26 de septiembre de 2016 en Cartagena, sino también en el acto público de reconocimiento de responsabilidad y petición de perdón de las Farc a las víctimas de Bojayá en Bellavista viejo el 6 de diciembre de 2015, y el acto de inicio de la construcción simbólica del Museo Nacional de la Memoria, en la ciudad de Bogotá el 9 de abril de 2016, también Día Nacional de Memoria y Solidaridad con las Víctimas del Conflicto Armado en Colombia.

Por otra parte, está el Festival de Alabaos, Gualfés y Levantamiento de Tumbas del municipio de Andagoya, al que las musas comenzaron a asistir en el año 2011 y han continuado asistiendo, aunque de manera interrumpida, hasta la fecha. La participación en estos espacios también las ha llevado a reconocerse dentro de un grupo mayor de hombres y mujeres cantadoras presentes en la región del Chocó, con la posibilidad de intercambiar saberes y, a su vez, ver reconocido su talento como cantadoras en un espacio que busca aportar al mantenimiento de esta tradición de los cantos y rituales de la mortuoria afrochocoana.

Finalmente, en estos ires y venires del grupo, su reconocimiento les ha llevado a participar en otros espacios como el Museo Casa de la Memoria de la ciudad de Medellín en el año 2015, invitadas por el programa de Extensión y el Instituto de Estudios Regionales de la Universidad de Antioquia. El lanzamiento del CD *Voces de resistencia*, realizado por el CEAF, en la Universidad ICESI de Cali, el 1 de septiembre de 2017. Y otros eventos más recientes como la participación de las musas en una de las charlas TED⁵⁸, Bogotá, ocurrida el 19 de marzo de 2019⁵⁹, que tenía como tema principal experiencias de resiliencia. Este último evento, que tuvo lugar en el Movistar Arena de la capital colombiana, contó con aproximadamente diez mil asistentes, además de las miles de personas que asistieron vía *streaming*.

Esta trayectoria pública evidencia el reconocimiento que han logrado las musas con su trabajo musical y político, lo que también ha influido en sus deseos a futuro con estas prácticas y en las transformaciones en las formas de interpretar los cantos o relacionarse con ellos. Además, la relación con muchas de las instituciones que han visitado a la comunidad o se han interesado por sus experiencias también han sido factores de motivación para seguir escribiendo los nuevos alabaos, que también comienzan a

⁵⁸ Las charlas TED (por sus siglas en inglés *Technology, Entertainment, Design*) son promovidas por una organización estadounidense dedicada a las «ideas dignas de difundir». Es un evento de gran reconocimiento a nivel mundial, en el que se abordan temas que incluyen ciencias, arte, política, educación, cultura, tecnología, desarrollo, entre otros.

⁵⁹ Consultar: <https://tedxbogota.com/2019-resiliencia/cantadoras-de-bojaya/>

configurar un archivo de la memoria del conflicto en esta comunidad.

Saulo y Oneida reconocen la importancia de la relación con las instituciones, no solo por ser uno de los factores que les alienta a escribir sus cantos y sus denuncias, las que generalmente surgen en los momentos en que el grupo es invitado a participar en algún evento fuera del pueblo, sino por ser mediadoras entre la comunidad y el Gobierno, los medios de comunicación u otros agentes externos que pueden apoyar y ayudar a fortalecer su labor. Como mencionaba Saulo en una de nuestras conversaciones, si no estuvieran las instituciones de por medio no habría forma de que llegara afuera la información.

Por otra parte, la participación en escenarios y eventos diferentes al velorio, también ha llevado al grupo de cantadoras a incorporar otras dinámicas y otras prácticas alrededor del canto.

Resulta que nosotros aquí, la indicación de cómo debemos pararnos, cómo debemos estar, nos las da la estructura del muerto...bueno, dependiendo de cómo esté ubicado el muerto, asimismo se ubica el que va a cantarle, el que va a rezarle, porque aquí lo que necesita un muerto lo tenemos todos. La gente permanece toda la noche sentada, algunas personas, por ejemplo, ya en las horas de la madrugada, lo está atacando mucho el sueño, se recuestan sobre su silla, sobre su cuerpo mismo, pero la forma de sentado, únicamente uno se para cinco veces en la noche si es un velorio, porque cada vez que va a rezar, cada vez que se emboca el rosario, entonces se levanta uno, por ahí quince minutos, luego se sienta. Es decir, toda la noche prácticamente sentado (Saulo Mosquera, comunicación personal, 14 de abril de 2019).

Cuando no hay un muerto y un acompañamiento a un velorio de por medio, cuando el canto es en un teatro del tamaño del Movistar Arena de Bogotá, en el que cantaron algunas de las mujeres hace poco, o cuando sus presentaciones serán transmitidas por televisión o harán parte de un videoclip, se rompe esta idea de que el muerto da a las cantadoras la ubicación o la forma de disponer el cuerpo, así como la idea de lo íntimo y familiar que implica este momento ritual. En algunas ocasiones, como fue el caso de la presentación del grupo en el Museo Casa de la Memoria de Medellín en el año 2015, se hace una representación del muerto o del altar; en otras, las mujeres no solo están de pie, sino que danzan o hacen mímica, es decir, representan y enfatizan con movimientos corporales aquello que interpretan en los cantos. Además, el tema del vestuario y el número de cantadoras también cambia. Ahora, los alabaos no se cantan siempre con trajes de luto, y según el evento al que las mujeres sean invitadas, podrá participar todo el grupo o solo

algunas representantes.

Nosotras habíamos aprendido de los ancestros que la muerte era un respeto, era una cosa de mucha... de mucho dolor, de mucho silencio. Entonces nosotros esa tradición la habíamos manejado aquí, se moría alguien aquí, podía ser un angelito, y nosotras quietecitas, con manos quietas, nosotras no hacíamos mímica. Pero a través de las salidas nosotras vimos que en las otras partes por lo menos cantan y un canto tiene una mímica⁶⁰, y entonces a veces las cosas se le pegan a uno (Oneida Orejuela, comunicación personal, 7 de abril de 2019).



Fotografía 12. Oneida haciendo viche: Alicia Reyes, 2019.

Como mencionaba Oneida, muchas veces estos cambios en las maneras de interpretar también surgen al estar en contacto con otros grupos de cantadoras. En sus palabras hacía mención a la participación del grupo en los festivales de alabaos y gualfés en Andagoya, donde empezaron a observar, en las presentaciones de otros grupos, formas distintas de interpretar el canto que ellas también quisieron explorar. En otros momentos, son las condiciones del evento o de las instituciones organizadoras las que marcan una pauta diferente en la forma de presentarse en el escenario, lo cual interviene no solo en los trajes, la ubicación y el movimiento, sino también en el canto mismo.

No es lo mismo porque acá si el canto está sonando mal le dicen a uno las mujeres que está sonando mal, pero allá todo tiene que ir bien organizado, allá nos ensayaban y nos ensayaban... Y el último día, bueno, pa' qué, las mujeres salieron

⁶⁰ Con esto Oneida no se refiere necesariamente a la mímica, puede ser también el añadir gestos del cuerpo al gesto de la voz.

muy bien allá en su entrevista. Decían que, si el canto estaba sonando feo, que así no era, hasta que la gente cogió el golpe de ellos, porque como uno acá está acostumbrado a cantar de una manera y allá es de otra, entonces la gente se va adaptando a los reglamentos de allá (Luz Mary Mosquera, comunicación personal, 11 de abril de 2019).



Fotografía 13. Luz Mary Mosquera. Foto: Alicia Reyes, 2019.

En los momentos previos a los viajes y las salidas de Pogue también existe para el grupo una preparación especial. Los días de ensayo, de reuniones para planear y definir los cantos que se van a llevar, componer un canto nuevo, definir quiénes serán las mujeres que colocarán sus cantos, quiénes pueden viajar, qué vestuario será utilizado, entre otras cuestiones. También son prácticas nuevas que han ido surgiendo en esta dinámica de los viajes. Así, a diferencia de tiempos pasados, los alabaos se ensayan, lo que no ocurría anteriormente, cuando los cantos en los velorios y las novenas surgían de una manera más natural y orgánica en la que los cantadores y cantadoras iban colocando los cantos aprendidos y las personas acompañantes respondían.

El participar de estos viajes también ha implicado para las mujeres transformaciones en su vida cotidiana. Muchas de ellas, a pesar de manifestar su alegría y gratitud por haber tenido la oportunidad de salir del pueblo con su canto a conocer otros lugares y a otras personas, manifestaban que esto también les implicaba tener que resolver asuntos del hogar y del cuidado de sus hijos, así como el suspender sus trabajos en el campo, lo que para la mayoría es su única fuente de sustento. Salir a uno de estos viajes

implica buscar a quién dejar al cuidado de los hijos, negociar con sus compañeros las salidas o los cuidados de la casa, o dejar de embarcarse para visitar sus colinos y sus matas de plátano.

Sí, para nosotros es muy duro, y por lo menos yo he puesto inconvenientes, porque cuando nosotras nos vamos de su casa nosotras dejamos sus hijos. Por lo menos nosotras allá nos dan la comida, todo lo tenemos gratis, pero los hijos de nosotros los tenemos que dejar. Porque en verdad nosotras somos pobres y uno va allá, donde llaman a uno, y se viene uno limpio, no le dan nada a uno, ni siquiera pa' comprar la pasta de jabón cuando llega a su casa a lavar la ropa sucia que fue a ensuciar. Lo otro es que yo he estado reclamando, cuando nos invitan, que yo no estoy de acuerdo a estar saliendo de mi casa por motivo que uno no tiene un seguro, y si a uno le pasa cualquier cosa, porque solo lo sabe Dios, bueno, que no paguen a uno, pero por lo menos los hijos de uno, la familia de uno tengan cómo decir: "ombe, nosotros necesitamos el cuerpo de mi mamá, o el cuerpo de mi papá, que nos lo traigan aquí para hacerle una cristiana sepultura como tenemos la costumbre". Nosotras andamos así por andar, y de verdad que el procedimiento de canto debía estar más adelantado (Oneida Orejuela, comunicación personal, 7 de abril de 2019).

Haciendo coro a Oneida, aunque considero que es importante reconocer aquellos aspectos que han aportado al fortalecimiento del grupo de cantadoras y de la práctica del canto en la comunidad de Pogue, a partir de la relación con instituciones y grupos culturales, así como su participación en nuevos escenarios, no debe dejarse de lado este reclamo que está presente, no solo en las palabras de esta cantadora, sino en las de muchas otras mujeres, respecto a la necesidad de lograr un equilibrio entre el reconocimiento de su saber y la posibilidad de compartirlo a otros, y sus ingresos económicos. Es decir, esta labor podría tener un reconocimiento económico para las mujeres y convertirse en una nueva fuente de ingresos para ellas y sus familias. Por el contrario, lo que sucede es que, en la mayoría de los casos, aunque se gana en conocimientos y experiencias, se pierde en economía.

Aunque las cantadoras sean las mismas podría decir que, al contemplar estas mudanzas y estas trayectorias, el canto es otro. Los diferentes lugares, momentos y públicos con los cuales se interactúa no solo generan en las mujeres otras motivaciones, sino que llevan a que la práctica se modifique y se tengan en cuenta otras maneras de ejecutarla. En este sentido, que las cantadoras hablen de una necesidad de compensación económica es un índice que no solo refuerza esta afirmación, sino que conduce, por

ejemplo, a un deseo de profesionalización, por eso debe ser remunerada. Así, de allí se desencadenan otras prácticas que rodean al canto: como los ensayos, el manejo del escenario u otros cuidados específicos de la profesión, como el registro de derechos de autor u otros términos legales que deben ser tenidos en cuenta en el ámbito de la creación musical.

5.4 COCINAR UN CANTO: EL PROCESO CREATIVO DE LAS MUSAS DE POGUE Y LOS RELEVOS GENERACIONALES

La cocina de cantos es una propuesta metodológica que he ido consolidando a partir de mis conocimientos en la producción radial, el canto y mi participación en talleres o espacios de formación que tienen como eje central la creación colectiva a partir del arte y el cuerpo. Aquí, se retoman los elementos implicados en el acto de cocinar alimentos y lo que ello significa en términos de planeación, creatividad, preparación, cocción y ese acto de alquimia y dedicación que tiene un valor importante en la cocina chocoana para llegar a un producto final: el plato principal que es creado con el fin de compartir con otras. Como parte de mi propuesta metodológica en el desarrollo de esta investigación, quise recurrir a esta forma de encuentro partiendo de la metáfora de entender el canto como un alimento para cocinar en grupo, una actividad en la que serían retomadas reflexiones, recuerdos, sensaciones y conceptos para ahondar en algunas de las preguntas que motivaron mi encuentro con las musas y que serían los ingredientes para lograr un producto final: nuevos cantos que hablaran un poco de las sensaciones del presente. En este apartado, comenzaré por el relato de esta experiencia metodológica durante mi estadía en Pogue.

Fueron tres los encuentros con el grupo de mujeres, dentro de los cuales hubo uno central dedicado a conversar y cocinar canciones alrededor de diversos elementos que llevé para compartir: fotografías de sus presentaciones en diferentes espacios; un paisaje sonoro⁶¹ que elaboré previamente, en el que pude integrar algunos cantos, ambientes del velorio, el río, los viajes, la ciudad y otros escenarios que podían traer a su memoria recuerdos o sensaciones; ejercicios de respiración y movimiento del cuerpo, y grupos de palabras, conceptos y expresiones que fui recopilando durante mi estadía en

⁶¹ Este término fue acuñado por el compositor canadiense Murray Schafer, quien propone encontrar en la escucha y el sonido una forma diferente de conocer y experimentar la realidad que nos rodea. «Denomino *soundscape* [paisaje sonoro] al entorno acústico, y con este término me refiero al campo sonoro total, cualquiera que sea el lugar donde nos encontremos. Es una palabra derivada de *landscape*; sin embargo, y a diferencia de aquella, no está directamente limitada a los lugares exteriores» (Schafer, 1994).

Pogue, pero también algunas que hacían referencia a los temas o preguntas centrales sobre los que tenía la intención de indagar.

Cuando las mujeres llegaron al salón, estaban las sillas dispuestas en círculo, y en el centro una pequeña olla de metal a partir de la cual comenzaba a formarse una espiral hecha con flores y palabras. Entre las paredes había colgadas imágenes de ellas y también de mujeres negras importantes para la historia de la música en el país y el mundo: Argelia Fragoso (Cuba), Calypso Rose (Trinidad y Tobago), Victoria Santacruz (Perú), Miriam Makeba (Sudáfrica), Nina Simone (Estados Unidos), Clementina de Jesús (Brasil), Leonor González Mina y Ceferina Banquéz Teherán (Colombia).



Fotografía 14. Cocina de cantos. Foto: Alicia Reyes, 2019.

Las mujeres fueron llegando, observaban el lugar y conversaban entre ellas. Cuando estuvieron todas, comencé por contarles lo que significaba este espacio y mi deseo de que al final del encuentro lográramos crear juntas uno o dos cantos, a partir de esta metodología. Comencé a leer cada una de las palabras que hacían parte de la espiral dibujada en el centro y les expliqué que a medida que fuera avanzando la conversa y los diferentes momentos del taller, iríamos alimentando esta espiral de nuevas palabras. Finalmente, en la pequeña olla que estaba en el centro del lugar, íbamos a colocar todas estas palabras-ingredientes, para luego construir nuestros cantos.

Para mí era importante no solo promover la conversación sobre ciertos temas, sino generar la reflexión respecto a la variedad de historias que aún estaban por contar, reconocer la riqueza de Pogue y de las vidas de las mujeres como susceptibles de

ser narradas de diversas formas y desde otros puntos de vista. Además, sentí que esta también era una manera de intercambiar saberes, de compartirles una nueva forma de crear en colectivo que tal vez podía ser utilizada por ellas más adelante.



Fotografía 15. Palabras, cocina de cantos. Foto: Alicia Reyes, 2019.

Luego de pasar por momentos de escucha, movimiento y conversación, los ingredientes resultantes fueron: ancestralidad, canto, movimiento, romances, mujeres, memoria, alabaos, resistencia, paz, creatividad, familia, comunidad, «soplame el arroz», «amasando pan», «cuando llega la gente», chocoriando, Pogue, «pa' la soya», palenque, desplazamiento, condenar, «la gente va en los botes y va cantando», velorio, miedo, indios, «estaba de balde», parir, «yo no soy semilla», tristeza, finao', secretos, lampariar, avión, anegazón, desterrina, realidad, chinchincito, caricariando, motor, Bojayá, viajar, integración, río, viche, condenao', santiguao, guerra, Baudó, embarcarse, muerte, abuela, rezar, «momentos difíciles», equipo, Timbiquí, Bogotá, ciudad.

Además de las palabras, había en el cuerpo sensaciones y emociones que también serían ingredientes a la hora de crear. Después de colocar las palabras en la olla, las mujeres se dividieron en dos grupos y cada uno de ellos sacó aleatoriamente un puñado de palabras. No todas serían usadas, la idea era encontrar la manera de hilar una historia y de manifestar una idea con aquello que se encontraran, lo que también iba a llevarlas un poco a preguntarse por aquello que deseaban contar. Al final, el resultado fueron dos alabaos. En el momento de la creación, eran las mujeres mayores las que iban guiando la escritura de los versos y las más jóvenes las que escribían. Aunque había unas más activas

que otras, todas participaban y entre ellas discutían el porqué de cada frase.

Estamos en Bojayá
 Cuando llega alguna gente
 y tenemos que viajar
 por escapar de la muerte

Por el río yo me fui
 por escapar de la muerte
 y le digo al presidente
 que aconseje a su gente

'tábamos sacando viche
 en su pueblo muy contento'
 y nos llegó la noticia
 que vino el desplazamiento

la muje' estaba pariendo
 y la guerra le llegó
 tuvo que salir corriendo
 y el hijo se le salió

estábamo' en un velorio
 indio nos vino a conta'
 que tenía mucho miedo
 se iban a desplazar

Nosotros no somos semilla
 pal que lo quiera saber
 y el grupo e' los semilleros
 no' busca para aprender

nosotras las alabadoras
 nos gusta mucho cantar
 es un arte aprendido
 y no lo podemos' olvidar⁶²

*Tenemos una tristeza
 porque se murió mi abuela
 ella era del Baudó
 pero no volvió a su tierra*

*En los momentos difícil
 queremos la realidad
 que la gente que se muera
 lo podamos enterrar*

*El equipo de alabao
 hoy nos queremos' embarcar
 para contar ante el mundo
 verdadera realidad*

⁶² Alabao 1, Cocina de cantos. Grupo de alabadoras Las Musas de Pogue.

*Nosotras las alabadoras
siempre nos gusta cantar
es un arte aprendido
no lo podemos olvidar⁶³*

Luego de escribir los cantos, cada grupo presentó su creación a las compañeras. Todas se unieron para responder las canciones escritas por las otras y fue emocionante reconocer la facilidad y la naturalidad con la que fluye en muchas de ellas este acto creativo. Además, me llamó la atención que, a pesar de la variedad de caminos posibles para llegar a los cantos finales, ambos hablaron de algún aspecto relacionado con el conflicto armado: el desplazamiento, la guerra o la imposibilidad de enterrar a sus muertos. Aunque Pogue es un lugar lleno de historias por contar, lo que pude percibir es que la relación que las mujeres tienen con las nuevas formas del canto y la composición de alabaos está profundamente mediada por su experiencia con la guerra y su necesidad de relatarla o denunciarla. Por ello, aunque haya hecho un énfasis antes de comenzar el taller —mencionándoles que podían hablar sobre sus labores cotidianas, sus hijos, el amor, la comida o cualquier otro tema que les emocionara—, los caminos volvieron a encontrarse en los relatos de la guerra.

Unos días después de mi salida de Pogue, el 2 de mayo de 2019, se haría el evento en memoria de los diecisiete años de la masacre de Bojayá. Aunque no pude estar presente, seguí por los medios y redes sociales el evento, allí estarían las musas llevando su canto para el encuentro. Me alegró y me sorprendió reconocer el alabao que habíamos creado aquella tarde: «Tenemos una tristeza / porque se murió mi abuela / ella era del Baudó / pero no volvió a su tierra...». Con esto, también se me ocurrió que para las musas el crear canciones está estrechamente relacionado con su participación en eventos, es decir, es poco común que se motiven a componer si estas creaciones no tienen un posible escenario, antes programado, para poner su canto. Me alegró ver que lo creado durante nuestro encuentro tuvo una trascendencia mayor y que fue importante para ellas darlo a conocer.

Al final, para cerrar nuestro encuentro, les conté a las mujeres que durante mi estadía en Brasil había participado de un grupo de maracatú, música tradicional del nordeste brasileiro, y que al final de nuestros encuentros teníamos el ritual de despedirnos con un abrazo y enviando un axé —una expresión en lengua yorubá utilizada en las tradiciones del candomblé, que hace referencia, según lo que aprendí, a la energía del

⁶³ Alabao 2, Cocina de cantos. Grupo de alabadoras Las Musas de Pogue.

universo, la energía y la fuerza sagrada de los orixás, pero que también es una forma de manifestar una expresión de aprobación: «que así sea»— por aquello que necesitara de nuestra fuerza y energía, o simplemente como agradecimiento por el encuentro que acababa de ocurrir. Entonces, les invité a colocarse de pie, acercarse las unas a las otras y pasar por cada una enviando un axé por los motivos que eligieran. La mayoría quiso enviar un axé por el grupo de las musas, pidiendo porque se fortaleciera, creciera y pudiera seguir recorriendo muchos lugares compartiendo historias a través del canto. Al final, en un solo grito, para enviar esa energía y esos deseos poderosos al universo, terminamos con un fuerte «¡Axé!».

Además de nuestros momentos de encuentro y creación colectiva, quise indagar un poco por las formas en que las mujeres viven sus momentos creativos, en grupo o de forma individual. Oneida, una de las mujeres del grupo que más se ha interesado y se ha dedicado a la composición de nuevos cantos, me contaba que muchas veces las letras le llegaban cuando estaba haciendo oficio o en la noche, antes de irse a dormir, cuando había más calma y silencio en su casa. Sin embargo, la mayoría de las letras han surgido motivadas por un evento particular, como la muerte del padre Jorge Luis, o la firma de los acuerdos de paz, mencionaba ella. Los cantos que Oneida escribe también están mediados por las emociones, por los momentos de tristeza y de dolor.

Es importante aclarar que en este proceso de composición, las melodías o «tonadas», como las mujeres las nombran, son tomadas de los alabaos tradicionales, lo que podría pensarse dentro de la práctica de *contrafactum*, que en la composición musical se refiere a hacer uso de una melodía ya existente y cambiarle el texto sin hacer cambios significativos en la música. Las cantadoras escriben nuevas letras, pero no componen nuevas melodías.

A veces en los momentos que se me vienen palabras de alabao, o por lo menos que estoy intentando hacer canciones, es en algunos momentos de angustia que tengo algunos pensamientos profundos... He vivido unas experiencias que me han lastimado, me pongo a recordarlas, a pensar, y a veces me pongo a cocinar en el fogón de leña, y me pongo a pensar todas esas cosas y me salen versos para hacer esas cosas [...] Porque si yo tengo un dolor en mi corazón profundo que lo quiera tirar al aire a que alguien lo conozca, pues me valgo de una letra, pa' tirarlo al público que alguien lo conozca. Si es también por un orgullo, porque algo me está sucediendo bonito y que yo lo quiera publicar, asimismo lo debo hacer (Oneida Orejuela, comunicación personal, 7 de abril de 2019).

Para muchas, en especial para las más jóvenes, el componer es una tarea

colectiva, por ello, aunque comiencen a escribir el canto solas, siempre recurren a las que cuentan con más experiencia para que les ayude a perfeccionarlo, a terminarlo o a colocarle una tonada (melodía).

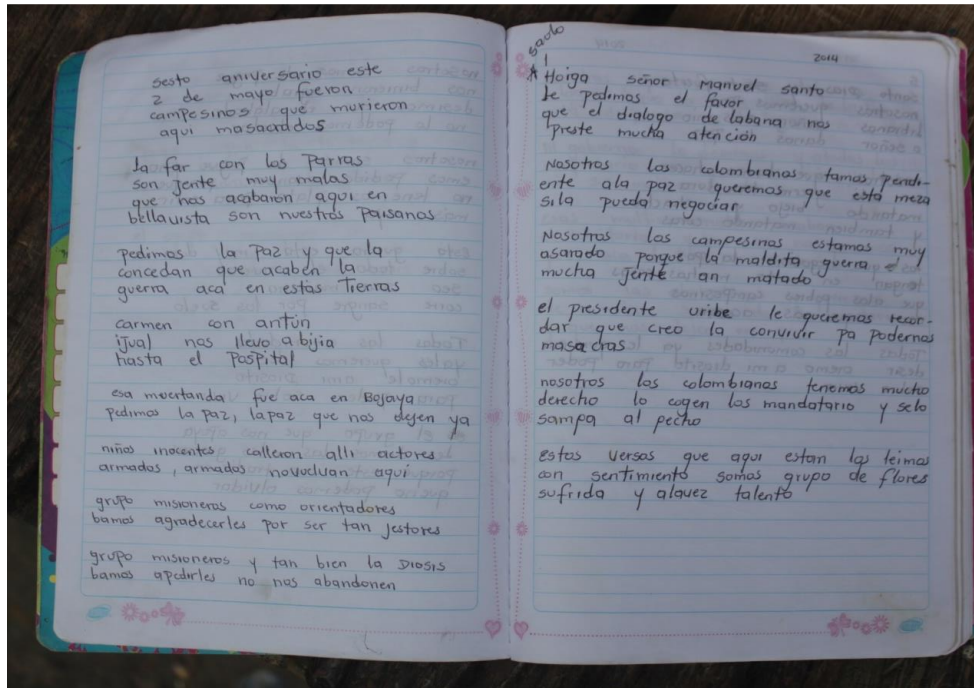
A veces es cuando hay evento, otras veces, nos colocamos de acuerdo, porque como tenemos la violencia tan dura, entonces nosotros decimos, no, como nosotras no tenemos la oportunidad de hablar cara a cara con el presidente hay que aprovechar y hacer unas composiciones para que le lleguen. Que a él de pronto por la emisora, por la televisión, medios de comunicación... de pronto ahí le llegan. A veces estoy acostada, me acuesto, me pongo a hacer cualquier oficio y me pongo ahí, componiendo, y ahí voy escribiendo, voy escribiendo... y ahí, después, por lo general se la llevo a Eugenia y a la profesora Virginia, y digo “miren este que compuse aquí pa’ ve cómo queda, pa’ si está bueno, y si no lo dejemos ahí”.

Y cuando es así Eugenia me dice “quitémosle aquí o dejémoslo ahí que está bueno”. Así es que hacemos. Ve a, por ejemplo, en estos días Edny me dijo: “prima, voy a venir aquí a componer un canto pa’ que me ayude a aprendérmelo”. Y yo le dije: “sí, prima, venga que desde que esté yo le ayudo a componer”. La gente está animada, las muchachas, al menos las que han entrado ahora, están muy animadas con el grupo (Marledis Palacios [Margot], comunicación personal, 9 de abril de 2019).

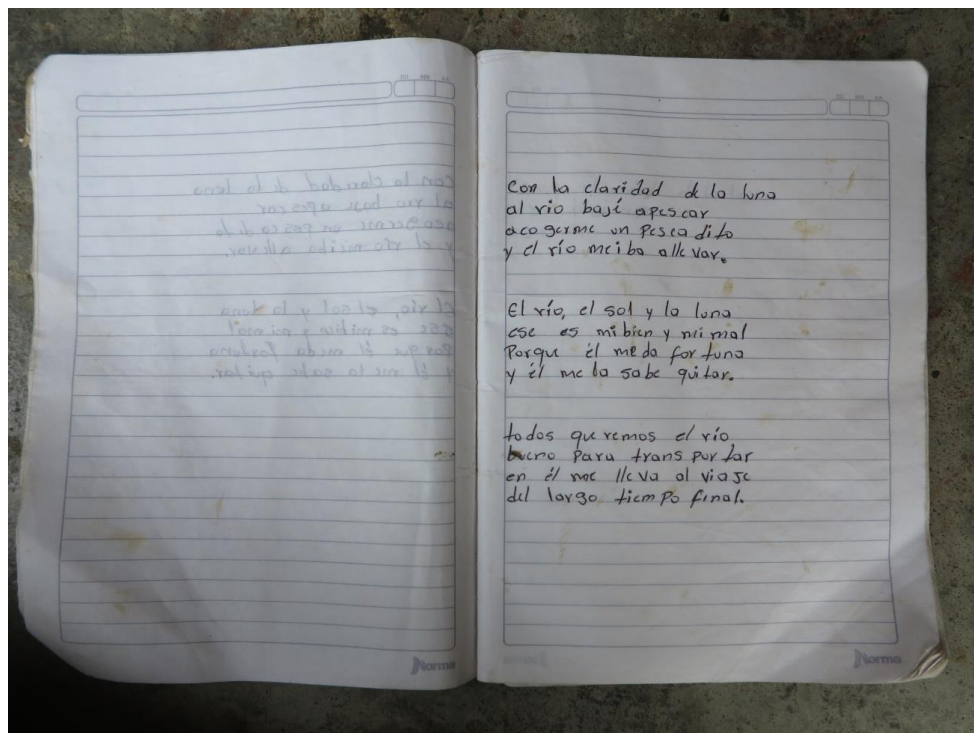
Además del hábito de componer en grupo y de acompañarse en este proceso, otra de las nuevas prácticas que han adquirido las mujeres es la de registrar por escrito los cantos, tanto las nuevas composiciones como los alabaos tradicionales que desean aprender. Anteriormente, como mencioné en otro momento del texto, los cantos solo se guardaban en la memoria. Ahora, muchas de las mujeres cantadoras tienen en su casa un cuaderno de cantos. En algunos momentos, la humedad, la lluvia o los juegos de los hijos pueden deteriorar estos valiosos objetos o perderlos, lo que para las mujeres no representa una pérdida, la relación con el objeto es otra, los cuadernos sirven para registrar, pero la memoria sigue siendo el elemento principal, si un cuaderno se pierde o desaparece, se consigue uno nuevo, tal vez algunos cantos se olviden, pero otros permanecen.

Vea, así como estamos aquí, yo dije “voy a hacer una composición, respecto al 2 de mayo”. Entonces, pongamos, me siento a componer y ahí cojo mi cuaderno y “tras, tras, tras”. Esa estrofa que compuse la anoto y ahí [...] En otros espacios compongo otras estrofas y las voy anotando porque es cuando una gente se va acordando de las estrofas, entonces uno las va anotando pa’ que no se le olviden porque una gente a veces compone, un ejemplo, estoy sentada y compongo, pero

si no anoto cuando vaya a volver ya no me acuerdo. Entonces una gente anota pa' no olvidarse y así hace una gente su composición (Eugenia Palacios, comunicación personal, 10 de abril de 2019).



Fotografía 16. Cuaderno Margot. Foto: Alicia Reyes, 2019.



Fotografía 17. Cuaderno Oneida. Foto: Alicia Reyes, 2019.

A cada quien también le van llegando sus cantos de una manera, así como para muchas los momentos de hacer el oficio y las tareas del hogar son los de mayor

inspiración; para otras, la forma de encontrar nuevos cantos se encuentra en los lugares más profundos de sus sueños. Cira es una mujer que ha tenido siempre una importante relación con las ánimas, con las almas de los difuntos y sus ancestros. Así, las ánimas no solo se le han aparecido en sueños para darle aviso de alguna noticia o hacerle una advertencia, sino también para enseñarle un canto. Quisiera compartir un fragmento de su relato, en el que quiso detallarme cómo había sido aquel sueño y la forma en que las ánimas se le han revelado en esos mundos oníricos.

[...] Y se fue yendo la señora con el canto hasta que dijo la última estrofa y yo estaba, mujeres, apenas escuchándola porque yo no hablaba nada. Cuando ya terminó la última estrofa, que ya las otras contestaron, me preguntó: “Cira, lo cogiste o no lo cogiste”. Me recuerdo que le dije: “mmm mmm [no]”. Me dijo: “te lo voy a volver a repetir que en la segunda repetida ahí lo coges”... A mí me dijeron cuando ya yo eché el chiste que era el ánima sola porque el ánima sola dizque era así delgaditiquita, y era el ánima más bonita en todo el redentor del mundo porque había sido la primer ánima, la primer mujer que había muerto. Y yo le eché el chiste así a la gente y la gente me decía eso... y debe ser así porque mi papá nos decía que el ánima sola era una mujer delgaditiquita, pero ahí mujer pa’ bonita, una negra linda, cara de virgen, decía mi papá. Y así tenía ella verdad la cara. Y yo hay veces que me sueño con ella... Me volví y me repitió el canto, y cuando dijo la última estrofa me dijo: “¿lo cogiste, Cira, o no lo cogiste?” y le dije yo “jmmmm”, porque no podía hablar. Las que he visto que me han enseñado los cantos han sido negras. Por lo menos el último santo Dios fue una mujer negrita, pero no fue la que me enseñó el primero, no, otra, y esa es más bajita. Yo me soñé con una y me habían dicho que nosotras habíamos llegado a un velorio, y me habían dicho “Cira vamos a cantar porque vos sos cantadora”. Y así fue, nos pusimos a cantar. Ellas echaron su canto y entonces me dijeron: “echá tu canto, Cira”, y yo eché mi canto, y me dijo: “¿estás viendo?, vos sos cantadora”. Y yo el que ellas cantaron yo me lo aprendí, después me enseñaron un «Santo Dios». Desde ahí ya no me enseñaron más (Cira Pino, comunicación personal, 8 de abril de 2019).

De esta manera, encuentro en la experiencia de las musas un gran potencial creador, lo que no solo evidencia el carácter de la música en cuanto potencia creadora y activa, que hace parte de una esfera participativa, antes que representativa (Moreira, 2012, p. 149), sino que aquí se materializa su carácter plástico y flexible. Para las cantadoras, el momento de creación es una manera diferente de interactuar con el canto, y también un medio para encontrarse y acompañarse.

5.5 CANTAR EN EL TIEMPO PRESENTE, OTROS SONIDOS, OTROS CANTOS, OTROS DESEOS

Al segundo día de estar en Pogue, finalizando la tarde, fui a casa de Saulo y Oneida. Saulo me había contado que estaban formando un semillero de alabaos en Pogue con los más pequeños y que esa noche iban a ensayar. Fueron llegando poco a poco, me sorprendió la cantidad de niñas y niños que asistieron ese día, de muchas edades, más o menos entre los siete y quince años. Primero, Saulo les pidió sus tallas de ropa y zapatos porque iba a gestionar un apoyo para comprar unos uniformes para el grupo. Allí estaba Oneida, mirando desde dentro de su casa por la ventana, mientras en la parte de afuera, Eugenia comenzaba a dirigir el ensayo. Entonces, para comenzar, Eugenia les dijo: [“bueno, quién va a poner el canto”](#). Entonces comenzó Yerleni, la nieta de Oneida, con el primer alabao. El resto, algunos sentados y otros de pie, respondían. Luego del primer canto, Eugenia comenzó a corregir los fraseos y aquellos detalles en los que las niñas se habían equivocado.



Fotografía 18. Niños y niñas de Pogue. Foto: Alicia Reyes, 2019.

Muchas de las niñas tenían en sus manos la cartilla *El oficio de cantar memoria*, que en el año 2016 habían realizado Pilar Riaño y Ricardo Chaparro. Fue interesante ver cómo este tipo de materiales han sido importantes para la gente del pueblo y han sabido darles un uso que apoye sus procesos, más allá de la intención original de los creadores de estos instrumentos de comunicación, salvaguarda y poder. Al escucharlos, podía reconocer una diversidad de matices en las voces, las diferentes edades y los

cuerpos marcaban unas diferencias en sus colores, muchos con una textura terrosa, cálida, grave. Los más pequeños comenzaban a reconocer y descubrir su voz, su propio sonido.

En un momento, Oneida y Eugenia cantaron juntas, querían mostrarles cómo se colocaba bien el canto y cómo debía responderse. Todos las miraban en silencio. Continuaron ensayando un rato más y luego se fueron yendo a sus casas con la motivación de continuar ensayando para poder ir al próximo Festival de Alabaos, Gualíes y Levantamiento de Tumbas en Andagoya.

Yo creo que el alabao, siempre y cuando lo llevemos en la tónica del semillero, puede ser un buen futuro. Si nosotros no logramos vincular a estos muchachos profundamente en el alabao, sí yo creo que tiene una tendencia, y la tendencia es de desaparecer. Porque no vaya a creer usted... el grupito está compuesto por ya casi podemos hablar treinta y pico de personas porque ya... pero eso desde que se diga se va a morir gente eso se acaba rapidito, y si no tenemos estos chiquitos, que ya tenemos un listado más o menos sobre casi veintiocho o treinta. Si no lo tenemos bien fortalecido, entonces esos muchachos tampoco van a tomar esto en serio, si no lo toman en serio esto desaparece. Entonces yo por eso estoy empeñado en tres cosas con los muchachos: con los que quieran alabao, entonces metámoslos al alabao; estamos hablando con la Personería, con la Defensoría del Pueblo, que con los muchachos que quieran fútbol, metámoslos al fútbol, pero también estoy hablando de un posible equipo folclórico (Saulo Mosquera, comunicación personal, 14 de abril de 2019).

Como lo decían las mujeres, la gente no es semilla, y la trascendencia de esta expresión ha llevado a que las mayores se preocupen por dejar su legado a los más pequeños, no solo enseñándoles las formas y técnicas del campo, sino apoyándoles a conformar y fortalecer su propio grupo. De esta manera, surgió la iniciativa de las musas de impulsar la creación de un semillero de alabaos de Pogue, una iniciativa inspirada también en los viajes y encuentros con cantadoras de otros lugares. Saulo me contaba que, en su última participación en Andagoya, había visto a los niños del San Juan presentar sus cantos de alabaos, con lo cual él trajo la idea al grupo y comenzaron a hacerla realidad, conformar su propio grupo de jóvenes y acompañarlos para viajar al siguiente festival de Andagoya. Ahora, el semillero es un grupo que ha comenzado a fortalecerse, y que ha tenido gran acogida por niños y jóvenes del pueblo. No solo participaron en su primer festival de cantos de alabaos y gualíes, sino que también estuvieron en otro importante evento que fue el entierro final de las víctimas de la masacre de Bojayá.

Como mencionaba Saulo, la gran preocupación es que, al irse muriendo

los mayores, el alabao desaparezca. Sin embargo, la razón de ser de este tipo de iniciativas también está mediada por el interés de la comunidad en crear proyectos que motiven a las generaciones más jóvenes a ocupar su tiempo libre en actividades que les alejen de la violencia. Para muchos jóvenes de las zonas rurales del país, una de las principales opciones de vida es irse a ocupar las filas de un grupo armado, teniendo en cuenta que son pocas las oportunidades de terminar la educación básica, más aún de iniciar una carrera profesional, artística o deportiva. La falta de recursos, el abandono estatal y la fuerte presencia de los grupos armados en esta región, demandan entonces colocar una gran atención en los planes futuros de los más jóvenes. Así, el participar del semillero u otros procesos como el fútbol u otros proyectos musicales que están comenzando a gestarse en el pueblo, es una manera de apuntarle a otros caminos y hacer frente a la guerra.

[...] porque mi tendencia es tratar de que Pogue se conserve, como siempre, libre, de que tenga que aparecer por ahí en el libro de la historia: en Pogue hay quinientos y pico de personas, que la integran ciento y pico de familias, pero de estas tantas familias, de esas tantas personas, hay tantas en los elenos⁶⁴, tantas en los paramilitares, o hay tantas en cualquier otro grupo que aparezca... pero si están llenos de oficios, yo creo que evitamos esa cantidad de cosas. Pero bueno, vamos a esperar a ver qué pasa (Saulo Mosquera, comunicación personal, 14 de abril de 2019).

Como se ha puesto de manifiesto en varios momentos del texto, la práctica del canto ritual del alabao, como ha sido experimentada tradicionalmente, se ha venido transformando en múltiples niveles. Aquella descripción que presenté en el primer capítulo, en relación a la mortuoria afropogueña, es una práctica que se continúa realizando; sin embargo, ahora es solo uno de los escenarios en que el alabao se hace presente. Lo que en un principio se consideraba una labor emprendida por hombres y mujeres mayores de la comunidad, guardianes de saberes sagrados y fundamentales para su pueblo, ahora permea a todas las generaciones y se muestra como un horizonte y alternativa de vida para muchas de ellas.

Como menciona Talitha Couto Moreira (2012), los seres no solo se valen de la música para lograr sus propósitos de una forma unidireccional o instrumental, sino que esta es más una relación en la que la música puede afectar, influenciar, desestabilizar, generar cambios en las vidas de los seres con los cuales interactúa (Moreira, 2012, p.144). Así, el cantar alabaos ha sido un ir y venir entre el generar nuevos espacios de encuentro,

⁶⁴ Expresión para referirse a los integrantes del grupo armado ELN (Ejército de Liberación Nacional).

aprendizaje, manifestación del saber, denuncia y resistencia, pero también ha sido una práctica que ha influenciado y permeado las raíces más profundas y sensibles de esta comunidad.

6 CONSIDERACIONES FINALES

Dicen que antes de entrar en el mar, el río tiembla de miedo. Mira para atrás todo el camino recorrido, las cumbres, las montañas, el largo y sinuoso camino abierto a través de selvas y poblados, y ve frente de sí un océano tan grande, que entrar en él solo puede significar desaparecer para siempre. Pero no hay otra manera, el río no puede volver. Nadie puede volver.

Volver atrás es imposible en la existencia. El río necesita aceptar su naturaleza y entrar en el océano. Solamente entrando en el océano se diluirá el miedo, porque solo entonces sabrá el río que no se trata de desaparecer en el océano, sino de convertirse en océano.

Khalil Gibran

Como mencioné al momento de manifestar mis agradecimientos en este texto, la historia que se ha ido trenzando entre las musas y yo se seguirá tejiendo, será alimentada por nuevas reflexiones, aprendizajes y encuentros. Más allá de lo que pueda considerar en el momento final de esta exploración, quiero dejar claro que no he llegado a una conclusión, más bien, he llegado a nuevos descubrimientos, y se me han abierto nuevas preguntas en relación a la experiencia del canto y su relación con el conflicto armado en el país. He llegado al océano, acompañada de nuevas ideas y experiencias fascinantes, ahora vendrán nuevas aguas por atravesar. En cada capítulo he intentado llegar a reflexiones que permitan condensar aquello que he presentado a partir de mis ideas, reflexiones, las voces de las musas y las de autoras y autores que me han permitido reforzar los planteamientos expuestos, así que, en este momento del texto, no ahondaré en muchas de ellas.

Una de las reflexiones que quiero plantear aquí, es la importancia de la música para comprender el fenómeno de la guerra, como menciona O'Connell (2010), la música puede considerarse un medio para interrogar el carácter del conflicto (p.2). Esto lleva a reconocer el potencial multivalente de la música en su aspecto práctico, donde la experiencia y la relación que las personas establecemos con ella, nos permite expresar y dejarnos afectar por un lenguaje que va más allá de lo literal y explícito, y que permea todas las esferas de nuestra existencia. Como menciona Talitha Couto Moreira (2012), la música constituye algo del mundo palpable, dotada de una realidad material (Moreira, 2012, p.111), lo que le da un carácter más amplio y protagónico dentro de las relaciones sociales y las formas de experimentar la vida de manera individual y comunitaria.

Mas afinal, qual a importância em se pensar a respeito da materialidade dos sons, da música, de sua condição de participação antes de representação nas relações que estabelece? Se é possível compreender a música como possuindo uma potência de ação, uma vez que encontra-se mais no plano da contaminação do que simplesmente da comunicação, mais mundano do que ideal, esta torna-se

capaz de criar, modificar, desestabilizar a condição dos seres que com ela interagem (Moreira, 2012).

Entender la música como potencia de acción y creación permite llegar a otros lugares y reflexiones al interactuar con sus múltiples manifestaciones. En este caso, el canto que las musas interpretan y sus experiencias como cantadoras están atravesadas por múltiples afectos, aprendizajes, dolores, procesos de identificación, dominación, intercambio, participación, entre otros. El canto no puede ser entonces entendido como una práctica rígida y estable; sino por el contrario, como una práctica fluida y vital que afecta y se deja afectar por el contexto en el que es interpretado. Así, la música puede ser vista como parte de un mundo más material que ideal, y es justamente ello lo que le da una potencia transformadora (Moreira, 2012, p. 148).

Evidenciar cómo una estructura de un conocimiento ancestral ha tenido la capacidad de resistir y mantenerse en el tiempo, pero también de transformarse, de conectar a la gente con su vida en el territorio, con sus propias luchas, pero también con otros lugares, demuestra esa vitalidad y materialidad del canto. De esta manera, pensar las relaciones entre el canto, el agua y la vida en el río, algo que se revela en la experiencia de las musas y en sus formas de enseñar y aprender esta práctica, pero también en el canto mismo —en sus texturas, su fuerza, sus melodías, sus interpretaciones—, me lleva a entender que el territorio, el cuerpo, la espiritualidad, pero también lo político y lo social, mantienen un diálogo y un intercambio vital con la experiencia de cantar.

Esto también se encuentra en las manifestaciones del dolor, en el fortalecimiento de los lazos sociales al compartir las emociones más profundas e íntimas, pero también en la posibilidad de afectar y dialogar con aquellos más lejanos, que no han experimentado la guerra o que han sido los autores de la misma. Como mencioné en uno de los capítulos de este texto, estos cantos le muestran al mundo que las vidas de esta comunidad y de las víctimas de la guerra en este país, son vidas que merecen ser lloradas. Así, al entrar en diálogo con una mirada interseccional de esta experiencia, lo que encuentro es que esta acción de reconocimiento de la existencia y la importancia de la gente negra en este país, a través del canto de mujeres negras, campesinas, descendientes de un linaje de esclavitud y sometimiento, ya hace visible una relación entre el canto, su vitalidad y su relación con las relaciones sociales y políticas, pero también con las raciales y de clase.

Más allá de un movimiento político organizado o de un discurso explícito sobre la desigualdad racial y de clase que puedan estar presentes en la experiencia de las musas, el hecho de posicionar las vidas de su gente en el lugar que por tantos años ha sido

negado, el del cuidado, el reconocimiento y la igualdad, ya moviliza un discurso y unas transformaciones en las formas cíclicas y repetitivas del racismo instalado, la guerra, el miedo y la desvalorización de sus propias vidas. Las musas, a través de sus cantos, han reapropiado y han cargado de nuevos sentidos un lugar de marginalización y racialización históricamente impuesto.

Por otra parte, como lo mencionan Laila Rosa e Isabel Nogueira en el texto *O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música* (2015), las formas de crear, producir e interpretar la música son de vital importancia cuando se pretende reconocer en el proceso creativo las relaciones de género, raza y clase, y se pretende mudar de paradigma en relación a las formas de generación de conocimiento y de la experiencia musical.

En este sentido, entrar en contacto con las posturas de la musicología feminista y las voces de aquellas que en sus inicios plantearon la discusión sobre la presencia de las mujeres en la escena musical, pero también del reconocimiento de otros discursos y otras formas de entender la música en relación a los procesos sociales, y en esa medida a las discusiones de género, por ejemplo, me ha permitido comprender la importancia de continuar planteando preguntas en relación al género, los estudios interseccionales y la música. Al mismo tiempo, me motiva a seguir proponiendo, dentro de mis procesos creativos, otros discursos en el campo musical, en el que se reconozcan otras maneras de escucha, otras visiones de mundo y se resalten otros saberes y emociones que permitan acercar a quienes interactúan con estas producciones, a otras epistemologías distanciadas del modelo masculino, blanco y heteropatriarcal que ha sido predominante en la escena musical.

For if we who study Western music were to relax our claims to universality and transcendence, we could learn to appreciate the extraordinary power of music to affect our lives, to operate as an active agent (rather than a distracted bystander) in the unfolding of history (McClary, 1994, p.69)⁶⁵.

Cierro con estas palabras de Susan McClary, con la intención de dejar sobre la mesa esta reflexión, con la que no solo concuerdo, sino que hace consciente uno de los grandes aprendizajes de este trabajo, y es el hecho de reconocer el poder de la música

⁶⁵ [Si los que estudiamos música Occidental relajáramos nuestros reclamos de universalidad y trascendencia, podríamos aprender a apreciar el extraordinario poder de la música para impactar [o conmover] nuestras vidas, para operar como un agente activo (en lugar de un espectador distraído) en el desarrollo de la historia]

para afectar nuestras vidas. Los cantos de las musas han tocado mis fibras más sensibles, me he dejado afectar por ellos a tal punto que he encontrado una nueva familia, pero también me he encontrado a mí en otras formas de ser y de vivir; me he encontrado como cantadora, como mujer negra y como mujer creadora.



Fotografía 19. Las Musas de Pogue y Alicia. Foto: Liberman Arango, 2019.

BIBLIOGRAFÍA

- Akotirene, C. (2019). *Interseccionalidade*. São Paulo, Brasil: Pólen Produção Editorial LTDA.
- Arango, A. (2014). *Velo qué bonito. Prácticas y saberes sonoro-corporales de la primera infancia en la población afrochocoana*. Bogotá, Colombia: Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó.
- Arango, G. y Quiceno, N. (Productores) y Arango, G. (Director). (2015). *Las Musas de Pogue* [Cinta cinematográfica]. Colombia: Pasolini en Medellín.
- Arocha Rodríguez, J. (1999). *Obligados de Ananse: hilos ancestrales y modernos en el Pacífico colombiano*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Atencia, L. M. (2019). *Las Cantadoras de Marialabaja. Expresión de resistencia y libertad en el Caribe colombiano*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Ayala, A. G. (2011). *Los ancestros y el patrimonio cultural en el Chocó*. Medellín, Colombia: Editorial Mundo Libro.
- Ayala, A. G. (2011). *Rituales mortuorios Afroatrateños en el alto y medio Atrato. Serie Mis Ancestros*. Medellín, Colombia: Editorial Mundo Libro.
- Ayala, A. G. (2016). *Referentes culturales de espiritualidad negra, chocoana y/o afrochocoana*. Medellín, Colombia: Editorial Mundo Libro.
- Ayala, A. G. (2018). *El alabao en el Chocó, un canto de liberación y de esperanza*. Medellín, Colombia: Editorial Mundo Libro.
- Baldrich, A. C. (2017). El compás de la paz. *Revista Credencial*. Recuperado de <http://www.revistacredencial.com/credencial/noticia/actualidad/el-compas-de-la-paz>
- Bidaseca, K. (2012). Voces y luchas contemporáneas del feminismo negro. Corpólicas de la violencia sexual racializada. En Organización de las Naciones Unidas. *Afrodescendencia. Aproximaciones contemporáneas de América Latina y el Caribe*. Recuperado de http://www.africafundacion.org/IMG/pdf/Karina_Bidaseca_Voces_y_luchas-2.pdf
- Brah, A. (2011). *Cartografías de la diáspora: identidades en cuestión*. Madrid, España: Traficantes de Sueños.
- Butler, J., Grüner, E., y Spivak, G. C. (2009). *¿Quién le canta al Estado-nación?: lenguaje, política, pertenencia*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Ciudad de México, México: Paidós.
- Carneiro, S. (2003). Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *Racismos Contemporâneos*, (49), 49-58.

- Carrillo, M. F. (2014). Reflexiones sobre investigación y realización documental: Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (23), 79-106.
- Castrillón, J. D. (2014). Sobre la música y la muerte. *Revista Ciencias Humanas*, 11(1), 79-90.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2010). *Bojayá. La guerra sin límites*. Bogotá, Colombia: Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2015). *Tocó cantar. Travesía contra el olvido*. Bogotá, Colombia: Centro Nacional de Memoria Histórica. Recuperado de <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/toco-cantar/librillo-toco-cantar.pdf>
- CEPAL. (2018). *Mujeres afrodescendientes en América Latina y el Caribe: Deudas de igualdad*. Santiago de Chile, Chile: Naciones Unidas.
- Colectiva del Río Combahee. (1977). *Manifiesto Colectiva del Río Combahee-Una declaración negra feminista*. Recuperado de <https://www.herramienta.com.ar/articulo.php?id=1802>
- Comisión Interétnica de la Verdad del Pacífico. (2020). *Otra vez Bojayá se encuentra entre fuegos*. Recuperado de <https://verdadpacifico.org/otra-vez-bojaya-se-encuentra-entre-fuegos/>
- Crenshaw, K. (2002). Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Estudos Feministas*, (10), 171-188.
- Curiel, O. (2007). Los aportes de las afrodescendientes a la teoría y la práctica feminista. Desuniversalizando el sujeto «mujeres». En M. L. Femenías (Comp.). *Perfiles del feminismo iberoamericano* (pp. 169-180). Buenos Aires, Argentina: Catálogos.
- Curiel, O. (2016). La crítica postcolonial desde el feminismo antirracista. En C. Verschuur (Dir.). *Vents d'Est, vents d'Quest: Mouvements de femmes et féminismes anticoloniaux*. Geneva, Suiza: Graduate Institute Publications. Recuperado de <https://pdfs.semanticscholar.org/0646/1d9689552525eb5cb11e588cb12595d537df.pdf>
- Davis, A. (2012). I used to be your sweet mama. Ideología, sexualidad y domesticidad. En M. Jabardo (Ed.). *Feminismos negros, una antología* (pp. 135-185). Madrid, España: Traficantes de Sueños.
- Defensoría del Pueblo. (2019). *Defensoría alerta ante confinamiento de 2250 personas en Bojayá (Chocó)*. Recuperado de [https://www.defensoria.gov.co/es/nube/comunicados/8850/Defensor%C3%ADa-alerta-ante-confinamiento-de-2250-personas-en-Bojay%C3%A1-\(Choc%C3%B3\)-Bojay%C3%A1-confinamiento-Defensor%C3%ADa.htm](https://www.defensoria.gov.co/es/nube/comunicados/8850/Defensor%C3%ADa-alerta-ante-confinamiento-de-2250-personas-en-Bojay%C3%A1-(Choc%C3%B3)-Bojay%C3%A1-confinamiento-Defensor%C3%ADa.htm)

- De Menezes Bastos, R. J. (2014). Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. *ACENO Revista de Antropología do Centro-Oeste*, 1(1), 49-101.
- De Vicente, M. V. A., Ayuso, V., Gallarín, C. G., y Solano, S. (1990). *Diccionario Akal de términos literarios*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Evaristo, C. (2017). *Becos da memória*. Rio de Janeiro, Brasil: Pallas Editora.
- Fundación Cultural de Andagoya. (2014). *Gualíes, alabaos y levantamientos de tumba, ritos mortuorios de las comunidades afro del municipio del Medio San Juan*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- Gargallo, F. (2015). *Feminismos desde AbyaYala: ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América*. Ciudad de México, México: Editorial Corte y Confección.
- Gilroy, P. (2001). *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Brasil: Editora 34.
- Gomes, R. C. S. (2016). Os percursos da etnomusicologia feminista nas últimas quatro décadas: uma visão de dentro por Ellen Koskoff. *Revista Estudos Feministas*, 24(2), 673-676.
- Gonzalez, L. (1988). A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, 92(93), 69-82.
- Gruoso, L. R., Galindo, J. E., Rivera, A. C., y Cardona, J. P. (2011). *Comunidades negras y procesos de Justicia y Paz en el contexto del estado de cosas inconstitucional*. Bogotá, Colombia: Giz.
- Jabardo, M. (2012). *Feminismos negros. Una antología*. Madrid, España: Traficantes de Sueños.
- Jelin, E. (2001). Exclusión, memorias y luchas políticas. En CLACSO (Ed.). *Estudios latinoamericanos sobre la cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20100912061724/11Jelin.pdf>
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, España: Siglo Veintiuno.
- Kilomba, G. (2019). *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Cobogó.
- Koskoff, E. (2014). *A feminist ethnomusicology: writings on music and gender*. Illinois, Estados Unidos: University of Illinois Press.
- Lancheros, A., y Rincón, J. (2007). *Bojayá entre el miedo y los medios. Afroreparaciones*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Lao-Montes, A. (2007). Hilos descoloniales. Trans-localizando los espacios de la diáspora africana. *Tabula Rasa*, (7), 47-79.