

Universidad del Valle
Facultad de Artes Integradas
Escuela de Comunicación Social

**Trabajo de grado para optar por el título de Comunicadora social -
Periodista.**

La diáspora del Currulao en Cali: del río a la ciudad, los nuevos
sentidos que le aporta el cambio de territorio a la tradición dancística
del Currulao.

Estudiante: Sara Johanna Arboleda Murillo
Código: 0937374

Tutora: Dra. Alejandra Toro Calonje

2018

ÍNDICE

• Introducción	3
• Formulación del problema	6
• Pregunta de Investigación	6
• Objetivos	7
• Marco teórico	8
• Estrategia metodológica	11
• Justificación	13
Capítulo 1: Instantánea del Currulao	
1.1 La comunidad del litoral Pacífico sur colombiano.....	15
1.2 Currulao de nicho.....	19
1.3 Currulao de muestra.....	25
Capítulo 2: Las formas de comunicación colectiva, generadas por el Currulao	31
2.1 El pañuelo.....	31
2.2 Vestuario.....	34
2.3 Musicalidad e instrumentación.....	36
Capítulo 3: Danza, memoria e identidad	
3.1 Reconstrucción de la territorialidad a través de la danza.....	44
3.2 Tradición y transmisión de mecanismos para la reapropiación del territorio.....	49
Capítulo 4: El hoy del Currulao	52
Conclusiones	60
Bibliografía	64
Anexos	70
Entrevista a Ernesto Esteban González Sevillano.....	70
Entrevista a Julián Rodríguez.....	85
Entrevista Oliva Arboleda Cuero.....	89

Introducción

Son muchos los conceptos que se han tejido alrededor del origen del Currulao: que descende del bambuco, que descende de las danzas indígenas, que tiene similitudes con la cumbia, que la etimología de su nombre viene del cununo¹ y que es un baile de sentido amoroso con carácter ritual, entre muchos otros. Lo único en lo que todos los investigadores culturales coinciden es en que es la tonada base y el género musical por excelencia del Pacífico sur colombiano.

La cuenca hidrográfica del Pacífico se extiende desde Punta Ardita en límites con Panamá en el Chocó, hasta el río Mataje en el área limítrofe con Ecuador en Nariño; está compuesta por los departamentos de Chocó, Valle del Cauca, Cauca y Nariño. Tiene alrededor de dos millones de habitantes y representa para el país un área con muy altos índices de pobreza, baja escolaridad y corrupción. Según datos del DANE, en el año 2012², las cifras más altas de desempleo se encontraron en el Pacífico colombiano, exactamente en el Chocó. Además se evidenció que al menos el 60.9% de los pobladores del Pacífico tienen necesidades básicas insatisfechas, demostrando un índice de calidad de vida del 50.1 aun cuando el promedio nacional es 71, en una escala de 100. El ingreso per-cápita en esta región del país es del orden de 500 dólares por año, representando el 44 % del promedio nacional y de los aproximadamente 479.300 habitantes que se encuentran en extrema pobreza, el 49.5% se ubica en Chocó, el 27.5% en Nariño, el 16% en Valle, y el 7% en Cauca.³

Cultural y geográficamente, el litoral Pacífico se divide en dos sub regiones: la subregión norte (Chocó) y la subregión sur (Valle del Cauca, Cauca y Nariño), en las cuales hay marcadas diferencias en términos musicales, orales y dancísticos,

¹Instrumento representativo del Conjunto de Marimba. El nombre de cununo se deriva según Leonardo Tascón, polígrafo e historiador, de la voz quechua “cununum” que es la onomatopeya del trueno, esto a causa de su sonido retumbante.

² <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-123587>

³ <http://www.vanguardia.com/actualidad/colombia/210037-las-deudas-que-tiene-colombia-con-la-region-pacifico>

para efectos de esta investigación delimitaremos nuestra zona de estudio en la subregión sur.



Figura 1: Mapa región Pacífica, autor: Peter Fitzgerald, OpenStreetMap, CC BY-SA 2.0, Fuente: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=26205928>

Esta investigación indagará en los factores que componen el Currulao: la danza, los instrumentos, los vestuarios y la música, para identificar los procesos de memoria e identidad que están ligados a la comunidad y cómo, por medio de estas prácticas, se establecen formas de comunicación colectiva que resemantizan la tradición y la mantienen vigente.

Es importante señalar, que las Músicas de Marimba, los Cantos y Danzas Tradicionales del Pacífico Sur en el año 2015 fueron declarados Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO⁴, debido a que a través de estas manifestaciones se fomentan las integraciones colectivas a partir de las prácticas ancestrales, y de esta manera se fortalecen: el sentido de pertenencia, la identidad y la construcción de memoria colectiva.

Por medio de este viaje no se pretende hallar verdades absolutas sobre el origen o el significado del Currulao. Más bien se intenta esbozar, según las hipótesis de los diferentes autores, lo que esta tonada simboliza para el Pacífico sur colombiano.

A lo largo del texto se proponen dos conceptos para el análisis: *el Currulao de nicho*, por medio del cual se han determinado todo tipo de manifestaciones tradicionales al rededor del Currulao, su historia, su etimología, sus elementos y su función social dentro lazo común; y *el Currulao de muestra*, donde se han determinado las manifestaciones de resignificación, términos que se desarrollaran más adelante.

Por último, se realizó un trabajo de la mano de varios intérpretes e investigadores de la danza y la música del Pacífico sur, residentes en la ciudad de Cali, para saber en qué estado está hoy el Currulao, cómo se ve, cómo se siente desde el escenario y la espectacularización de la que ha sido objeto.

Los invito entonces a que abordemos esta champa⁵ y nos adentremos en los manglares del hermoso litoral para descubrir un poco más de esa tonada y danza ritual de la herencia africana de los cimarrones radicados a orillas del mar Pacífico y los ríos centro occidentales del país.

⁴ Músicas de marimba, cantos y danzas tradicionales de la región del Pacífico Sur colombiano y la provincia de Esmeraldas de Ecuador inscrito como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad http://www.unesco.org/new/es/quito/media-service/single-view/news/musicas_de_marimba_cantos_y_danzas_tradicionales_de_la_reg/

Las Músicas de Marimba de Colombia y Ecuador reconocidas como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad <http://www.cancilleria.gov.co/newsroom/news/2015-12-03/12924>

⁵ De esta manera se denominan las canoas grandes en el Chocó.

Formulación del problema

La migración de los pobladores del Pacífico sur a Santiago de Cali ha generado una serie de procesos culturales que han ayudado a reconstruir sus costumbres en el nuevo territorio, otorgándoles nuevos sentidos y usos asociados a las prácticas que generalmente tenían en sus territorios de origen. Estos sentidos están ligados a los espacios en los cuales se llevan a cabo las tradiciones como muestras o rituales. Es por eso que el problema que motivó esta investigación estuvo orientado a indagar sobre la diáspora del Currulao en Cali. Según datos de la defensoría del pueblo⁶, la migración en el Pacífico tuvo tres momentos fuertes: 1) Se presenta en la década de 1950, por la implantación de los cultivos agroindustriales (a través de los cuales el Estado buscaba la expansión de la frontera agraria). 2) La violencia bipartidista del medio siglo y 3) A partir de los años 80, se da un nuevo auge de explotación minera (en el contexto de la globalización y el incremento en el precio internacional de las materias primas), y surgen también los cultivos de coca como fuente de ingresos para los pobladores, conllevando a nuevos procesos de desplazamiento y migraciones.

En el desarrollo de esta investigación, se abordarán cuidadosamente las formas de articulación de comunidad, generadas por el Currulao como danza madre del Pacífico sur colombiano; asimismo se delimitará la función social del Currulao como generador de lazos comunes y como elemento vital en la recuperación y construcción de una historia colectiva, evidenciando que la llegada al nuevo territorio ha resignificado sus espacios de ancestralidad.

Preguntas de Investigación

Con esta investigación se busca dar respuesta a los siguientes interrogantes:
¿Puede el cambio de territorio generar nuevos sentidos para una práctica cultural y

⁶ Informe *Problemática humanitaria en la Región Pacífica Colombiana*, Defensoría Delegada para la Prevención de Riesgos de Violaciones a los Derechos Humanos y DIH Sistema de Alertas Tempranas (SAT). Agosto 2016. Bogotá – Colombia.

tradicional dancística como el Currulao? ¿Al estar ubicado en los escenarios culturales del nuevo territorio, sigue siendo el Currulao una práctica tradicional?

Objetivos de la investigación

Objetivo General:

Identificar mediante la revisión bibliográfica por un lado, y a través de diálogos con los pobladores del Pacífico sur colombiano residentes en Cali por otro, los elementos de comunicación presentes en el Currulao; evidenciar cómo, por medio de la danza, se articula comunidad y se genera memoria, y analizar cuál es el proceso de resemantización que tienen las tradiciones con el cambio de territorio. También se pretende, a través de esta investigación, fortalecer los espacios de investigación sobre la tradición con miras a la protección del patrimonio inmaterial de los territorios, por medio de la documentación de sus saberes y prácticas ancestrales.

Objetivos específicos:

- Analizar los espacios y entornos en los cuales las tradiciones dancísticas del Pacífico sur colombiano, en particular el Currulao, se llevan a cabo en Cali.
- Documentar los mecanismos de preservación de las tradiciones dancísticas implementados por los pobladores del Pacífico sur residentes en Santiago de Cali.
- Identificar y evidenciar aspectos de memoria y resemantización que hacen parte del ciclo activo de la historia de las comunidades.

Por otro lado, se espera que los hallazgos de esta investigación sirvan como insumo para la realización de productos comunicativos que retroalimente la construcción de la memoria colectiva de las comunidades.

Marco teórico

Los conceptos utilizados en el desarrollo de esta investigación son: sistematización de experiencias, tradición, etnografía, memoria, cultura, tradición, identidad, ancestralidad, formación de comunidad, misticismo, olvido, arraigo, entorno popular y manifestaciones culturales.

Identificar elementos históricos de composición cultural, de arraigo y tradición (Vanín & Leyva, 1993) fue fundamental para sentar las bases de esta investigación, pues estos acercamientos a los orígenes de las tradiciones y creencias de la cultura afrodescendiente aportan los elementos necesarios para realizar el rastreo de los elementos de comunicación presentes en el Currulao. Las tradiciones están ligadas directamente al tema de la memoria tal como plantea Jelin (2002) en tres aspectos puntuales; uno: el uso actual de la memoria, dos: ¿qué es la memoria y cómo se percibe con respecto a la identidad? y tres: ¿cómo los cambios de territorio y los relevos generacionales se constituyen en una función social muy importante para el ciclo activo de la memoria de las comunidades? Esto encaminado directamente a indagar sobre la percepción que la comunidad tiene de sus tradiciones culturales, una vez estas son expuestas en nuevos escenarios culturales. Este análisis se hará también desde las perspectivas de Ricoeur (2000) y Bauman (2002), articulando los conceptos de cultura, olvido y entorno popular que se conjugan con el pasado y el presente, poniendo en evidencia distintos aspectos de jerarquización dictaminados principalmente por la danza, algunas formas de generalización determinadas por la interpretación musical y de “arraigar lo desarraigado” presentes en sus procesos de migración.

Algunos textos de Oscar Hernández Salgar, Maestro en Música con énfasis en Administración Cultural, Magíster en Estudios Culturales y candidato a Doctor en Ciencias Sociales y Humanas de la Pontificia Universidad Javeriana. Hernández (2009) también fueron insumo para el análisis ya que este hace una aproximación histórica a lo que pueden ser las raíces del Currulao, mediante una minuciosa descripción de los instrumentos e interpretaciones pero además, enmarcando movimientos propios de estos aires que dan cuenta de una relación con la herencia

africana ligada a estos territorios. El docente se acerca a fenómenos culturales relativamente nuevos como los son el “Petronio Álvarez” y el Festival de la Marimba⁷, que se realizan en Santiago de Cali, como insumos propios de unos nuevos usos, acervos culturales que están transformando y nutriendo el saber de la música Pacífica. Este material contribuye a mi estudio como un insumo importante para la recopilación histórica que debo realizar como puente obligado para comprender la naturaleza y re-significación de los componentes dancísticos de este ritmo musical.

La Universidad Javeriana realiza una compilación con las experiencias de diferentes autores que han escrito al respecto de lo que son las músicas y las prácticas sonoras en el Pacífico colombiano. Este material bibliográfico llamado *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano* contiene la mirada de nueve autores que hacen un rastreo de los ritmos pacíficos, partiendo desde la configuración geográfica de la cuenca hidrográfica del Pacífico norte, pasando por los valles interandinos y llegando al Pacífico sur. En esta travesía, cada autor resalta un elemento importante o relevante para la creación, difusión o apropiación de estos ritmos por parte de pobladores y visitantes; y hacen especial énfasis en el “Petronio Álvarez” como un escenario que implica una nueva contextualización de la música alejada de su entorno natural.

Los puntos de vista de estos nueve autores me llevaron a pensar en la recuperación de la vida y obra de uno de los más grandes investigadores del Pacífico y de quien se dice es el padre del Currulao, Teófilo R. Potes, Cultor bonaverense que por medio de sus investigaciones, logró hacerse conocer como “el maestro del folklore”. Sus investigaciones incluían una mirada antropológica e histórica por medio de la cual contribuyó a la construcción de la identidad de los habitantes del Pacífico. Además de sus trabajos de investigación y difusión a través de escritos y conferencias,

⁷ Este Festival buscaba exaltar el virtuosismo, destrezas y conocimientos de los intérpretes de marimba. El espacio de reconocimiento sólo contó con dos versiones, realizadas en los años 2008 y 2009, en la primera se rindió homenaje al maestro marimbero Francisco Torres “Gualajo” y en la segunda a Hugo Candelario González. En la última versión (2009) se coronó como rey de la marimba a Enrique Riascos, actual marimbero del grupo Herencia de Timbiquí.

también se le atribuye la organización de grupos de danza y creación de semilleros multiplicadores de estas experiencias. Potes se convirtió en un puente de comunicación entre el Litoral y el interior del país, al proyectar su cultura a regiones como Antioquia y Manizales; a él se le reconoce el rescate de danzas tradicionales de laboreo y el reconocimiento de las diversas modalidades de Currulao.

La obra de la investigadora y bailarina colombiana Delia Zapata Olivella (1998), se consultó como insumo para la investigación pues en sus escritos se reseñan de manera detallada las expresiones dancísticas propias del Pacífico colombiano en toda su extensión y se resaltan algunos movimientos como símbolos de africanía y ancestralidad.

Por su parte, Oscar Forero (2013) evidencia que los géneros musicales del Pacífico sur responden a unas dinámicas sociales y festivas de las comunidades del litoral y que estos elementos aportan en la medida jerarquizante en que se asumen las fiestas y los aires que en ellas se interpretan, además vislumbra elementos como: las dinámicas de celebración, a qué están ancladas y cómo es que se determinan socialmente. Los conceptos expuestos por Zygmunt Bauman aportan mucho sentido a lo expuesto por Forero debido a que una de las tareas de esta investigación es tratar de definir cuáles son esas cuestiones sociales que se constituyen como concepto, estructura y finalmente como praxis. Buscando comprender qué tan ambiguas son y cómo eso afecta su representación.

Es importante resaltar que en los estudios, libros, artículos y tesis consultados se reconocen los procesos de creación, apropiación, difusión, mitificación y demás cuestiones propias de la cosmogonía cultural; sin embargo, ninguno abarca el tema desde este punto de vista específico. Con esta investigación se pretende realizar una sistematización de la sabiduría que habita en la representación, por medio de los testimonios de investigadores, cultores, bailarines, músicos, *cantaoras* y pobladores del Pacífico sur residentes en la ciudad de Cali y contrastarlo con una minuciosa revisión de textos académicos, para dar cuenta de los procesos de sincretismo, avance y reconfiguración de las representaciones, pero además con el fin de poder establecer una comparación entre las costumbres ancestrales y las

actuales. Todo con el ánimo de generar un insumo que dé cuenta de las características de ese saber ancestral y de su evolución con la migración de sus pobladores.

Por último, gran parte de los materiales que tratan sobre el Currulao encontrados en la búsqueda son páginas web que intentan realizar un acercamiento básico a lo que es esta danza, sus pasos, su vestuario, su instrumentación y los sitios geográficos de interpretación.

Estrategia metodológica

La metodología de la investigación se basó, en diálogos con la comunidad del Pacífico sur residente en Cali, identificación de personajes clave y entrevistas a través de las cuales se recogieron diferentes visiones. Se entablaron diálogos con personas mayores, debido a que son los depositarios de la memoria de las comunidades, buscando obtener elementos que permitieran generar categorías de análisis e hipótesis, mediante las cuales se estableció un diálogo con jóvenes de las comunidades del litoral residentes en Cali buscando hallar las diferencias en sus concepciones, en su arraigo y en sus vivencias alrededor de este factor cultural.

Los criterios que se establecieron para la selección de los testimonios a incluir en la investigación apuntaron a que los entrevistados fueran migrantes del Pacífico sur colombiano residentes en Cali, que tuvieran relación con la cultura musical o dancística del pacífico sur, se tuvo en cuenta la experiencia que evidenciaba cada uno en torno al quehacer cultural y su influencia en las configuraciones de la cultura migrante en el nuevo territorio.

Se seleccionaron las entrevistas de tres personas que aportaban al desarrollo de la investigación, sin desconocer que en Cali hay otras voces que también aportan a cada uno de estos criterios. **Ernesto Esteban González Sevillano:** Investigador de la cultura del Pacífico, oriundo de Guapi Cauca, ha trabajado con la Dirección de Comunicaciones del Ministerio de Cultura y otras entidades gubernamentales adelantando procesos de investigación, sistematización y producción radiofónica de diferentes aspectos de la cultura del Pacífico. Director del programa Pacífico Música

y Leyenda que se emite desde hace 10 años por Univalle Estéreo. **Oliva Arboleda Cuero:** Directora del grupo de danzas de la Universidad Libre, pionera en la incursión de las danzas del Pacífico sur en Cali de la mano de la maestra Maura de Caldas y su grupo los bogas del Pacífico, una mujer con más de treinta años de experiencia en la visibilización y rescate de los valores culturales del Pacífico sur colombiano en Cali. **Julián Rodríguez:** Bailarín del grupo de Danzas de la Universidad Libre desde hace más de 10 años, oriundo de Guapí, alumno de Oliva Arboleda y Samuel Caicedo (QEPD), actualmente coordina el área de investigación del grupo, adelantando procesos de exploración en los territorios, buscando posicionar al grupo de danzas de la universidad Libre – Seccional Cali como líder en la investigación cultural universitaria.

La revisión documental realizada a lo largo de la investigación dio cuenta de la aproximación a estudios folclóricos e investigaciones culturales que indagan sobre las prácticas culturales populares y sus cambios.

Pero además, fue determinante participar en espacios de arrullos, jugas, bundes, ensayos de grupos de danza y demás espacios en donde se interpretan musical y dancísticamente estos ritmos; de tal forma que estos espacios brindaran elementos para la identificación de los códigos de ejecución cada uno, además de la respuesta de los públicos ante cada interpretación.

Todo esto, con el fin de hacer un cruce teórico con los autores que se han definido como pilares de esta investigación (Vanín, Jelin, Bauman, Abadía y Ricoeur) para reconocer los elementos que conforman la cosmovisión cultural de la tradición desde la academia.

Esta investigación requirió un trabajo exhaustivo con el recurso humano de los pobladores del litoral residentes en Santiago de Cali. Para lo cual fue muy importante generar una cadena de contactos eficaz para llegar a muchos de ellos y poder plantear diferentes tipos de reuniones que posibilitaron diferentes tipos de conversaciones, con el fin de obtener la mayor cantidad posible de información. Se

facilita por el conocimiento que poseo del Currulao en Cali, al ser yo misma bailarina del mismo y por tener familiares oriundos del Pacífico.

Justificación

Cuando escogí el tema para realizar mi trabajo de grado, mi gran apuesta fue seleccionar un tema de mi total agrado y que despertara en mí una gran pasión. Inicialmente la radio me sedujo, pero la danza, loca danza que ha convivido conmigo desde los inicios de mi carrera, me dio un jalón de orejas, y me hizo ver que nada me apasionaba más que ella en sí misma.

Después, tuve la gran tarea de definir un tema de la extensa danza, tan solo uno, que fuese tan grande y tan pequeño a la vez como para relacionarlo con la Comunicación. Eché mano de todos mis conocimientos procedimentales como bailarina pero ningún elemento me cautivaba tanto como para desarrollar una investigación de largo aliento. Y ahí estaba yo, tratando de entender cómo haría tal hazaña, cómo lograría delimitarme tanto, cuando... “*Comadre mayeya vámonos para el estero, a sacar la piangua oiiii yeya...*” Eran las entonaciones que se oían a lo lejos de mi pensar “...*Saquémola rapidito que ya está subiendo el agua, nos tamo inundando, ayyy oiii yeya*” y en ese momento recordé unas palabras que despertaron mi emoción:

No hija, no suba ese pañuelo hasta allá, el Currulao no se baila así. El no ma' eh aquí y acá, aquí y acá. Es que hay algo que ustedes no saben, muchachas, el Currulao antes solo lo bailaban las señoras ca- sa- das. Eso no era como ahora que escenario lo permite todo, ¡No, señor! antes solo lo bailaban las se- ño- ras, a las niñas, cuando cumplían quince años, se les permitía hacer un pasito ahí como pa' calmar la gana y pa' que los hombres las fueran viendo. Así que por esa razón el pañuelo, nunca sobre pasa el hombro y no va más abajo de la vagina, él va aquí y acá, aquí y acá. A mí por eso me gusta explicarles, pa' que bailen bien, como es.⁸

⁸ Explicación de la Maestra Oliva Arboleda durante un ensayo de danzas en la Universidad Libre Seccional Cali en el año 2013.

Esas palabras de la maestra Oliva Arboleda durante un ensayo de danza, me llevaron a darme cuenta del misticismo del Currulao, me llevaron a pensar en cómo una danza puede llegar a ser tan importante para un pueblo; porque aún hoy cuando, según dicen, muchos elementos se han perdido, el Currulao sigue siendo la danza que representa toda la solemnidad, elegancia, galanteo y camaradería que la comunidad del Pacífico sur colombiano pueda tener.

Esta investigación es el ejercicio más sincero y sencillo que puedo hacer en el afán de que alguien más se enamore del saber que encierra el Currulao y en general las tradiciones musicales y dancísticas del Pacífico sur colombiano y que al igual que yo, en todo momento esté buscando esas marcas de comunidad que se tejen al sonido de un bombo, un cununo o un guasá. Lograr que alguien sienta erizar su piel ante los pasos gigantes de la interpretación de un buen Currulao resulta ser para mí un ejercicio de vida que rescata elementos autóctonos de la cultura negra y que me permite unir mis dos pasiones: la Comunicación y la danza.

Capítulo 1

Instantánea del Currulao

1.1 La comunidad del litoral Pacífico sur colombiano

Para comprender la cosmogonía de las comunidades del Pacífico sur colombiano, los invito a que emprendamos un viaje remontándonos a la llegada del negro a Colombia que se dio con el descubrimiento del llamado “Nuevo Mundo”. La primera forma de adquisición de esclavos africanos por europeos se produjo a través de raptos en las costas africanas por parte de los barcos portugueses que llegaban al continente por motivos comerciales. Al cabo de corto tiempo esta dinámica empezó a presentar problemas para los colonizadores, debido a que la demanda de mano de obra en el continente americano aumentaba sin cesar y este método no les garantizaba un flujo constante de personal.

Fue así como impulsados por la gran demanda de personal para la explotación y exploración de las tierras del Nuevo Mundo, los colonos establecieron una ruta comercial que incluía los tres continentes del Océano Atlántico: Europa, África y América. Esta ruta daría solución a las necesidades de mano de obra que se presentaban debido a la extinción de los pueblos indígenas residentes en estas tierras. Este proceso comercial fue conocido por la historia como el “Triángulo negro”.

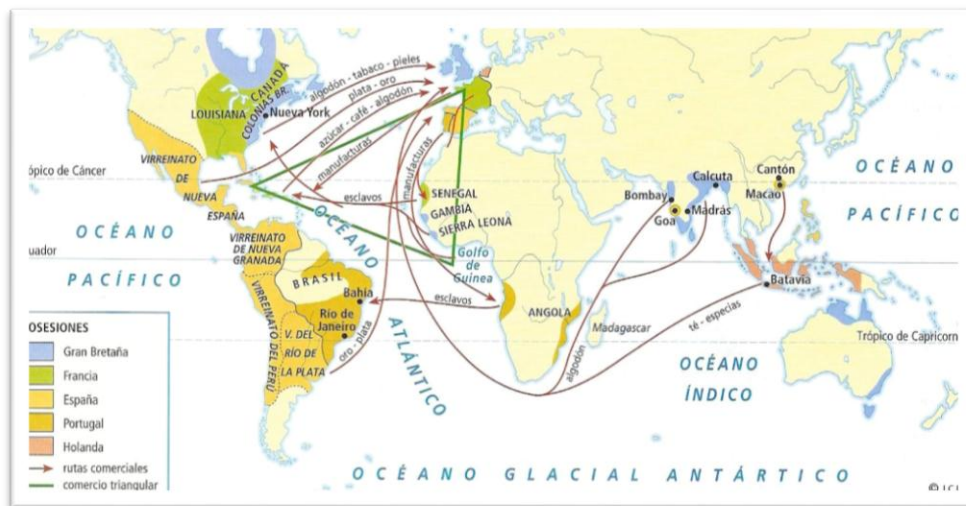


Figura 2: Grafico del Triángulo Negro: En él se observan las rutas establecidas por los colonos para el tráfico de esclavizados hacia América.
Fuente: <https://logiticainternacionalclasec.wordpress.com/2016/03/04/el-triangulo-negro/>

La gran ruta comenzaba en Europa, desde donde los navíos zarpaban cargados de manufacturas hacia las costas de África Central. Una vez que los barcos arribaban a los puertos de Guinea, Senegal, Angola, Ghana, Nigeria, Congo o Mozambique, los comerciantes, y en muchas ocasiones gobernantes, se encargaban de negociar el precio de la “mercancía” que descargaban y el del cargamento de esclavos. Ya con los barcos cargados con mano de obra, su siguiente destino era América y para el caso de Colombia, según datos de la Pastoral Afrodescendiente⁹, Cartagena de Indias fue la puerta de entrada para más de ciento cincuenta mil esclavizados a la Nueva Granada.

Durante la Colonización, entre los siglos XVI y XVIII, los esclavizados que llegaban a la Nueva Granada, eran negociados en los enclaves para la venta pública de esclavos, desde donde eran conducidos principalmente hacia lo que hoy conocemos como los departamentos de Cauca, Nariño, Valle del Cauca y Chocó, pues en estas zonas se concentraban grandes extensiones de explotación minera, campos para la siembra y recolección de cultivos, entre otras tareas para las cuales se abastecía de cuadrillas de esclavizados a los poblados del resto del país.

Las haciendas del Cauca y el Valle del Cauca recibían mano de obra para servidumbre y esclavos que, por una u otra razón, dejaban de ser “útiles” en las minas o en las plantaciones. Sin embargo, su principal función era servir como entorno de procreación de esclavos “Criollos”¹⁰, pues eso aseguraba la renovación generacional de los esclavizados en sus diferentes labores.

Las guerras independentistas, la prohibición de la trata de negros y el cimarronaje, constituyeron el principio del fin para el modo de producción basado en la esclavitud,

⁹ <http://axe-cali.tripod.com/cepac/hispafrocol/3.htm>

¹⁰ Palabra usada para denominar a los esclavizados nacidos en el nuevo continente.

cuya estocada final llegó con la promulgación de la Ley de Abolición en el año 1851, por el gobierno de José Hilario López.

Los negros se dispersaron en tres direcciones: hacia la parte central del valle geográfico del Cauca, hacia la zona media del río Atrato (vertiente Atlántico) y hacia las zonas costeras de los departamentos de Nariño, Cauca, Valle y Chocó, refugiándose en los Palenques¹¹ de los primeros cimarrones¹² y estableciendo nuevos asentamientos (Vanín & Leyva, 1993¹³).

Los cimarrones y sus descendientes afincaron sus costumbres en el territorio geográficamente comprendido entre los departamentos de Chocó, Valle del Cauca, Cauca y Nariño, territorios que inicialmente eran ocupados por las etnias indígenas: Tumacos, Barbacoas, Chocóes, Telembés, entre otros pueblos que, con los procesos de exterminio esclavista, terminaron por refugiarse en las profundas selvas y en las partes altas de los ríos para salvaguardar su vida y su cultura.

Con la llegada y asentamiento del negro cimarrón a la cuenca de los ríos del litoral Pacífico se inició el proceso de sincretismo y reapropiación que daría origen a lo que hoy conocemos como la cultura del Pacífico, una gran cosmovisión que encierra saberes ancestrales sobre tradición, espiritualidad, gastronomía, música y demás elementos cotidianos de los pueblos indígenas que hábilmente los cimarrones transformaron y apropiaron para su supervivencia. Elementos como los tipos de construcción, la caza, el conocimiento de plantas y cambios de tiempo o luna, determinaron la adaptación y resignificación del espacio habitado.

Los pobladores de esta zona del país se caracterizan por su espiritualidad. Su cotidianidad se desarrolla entre cantos de vida, de arrullo, de trabajo, de amor y muerte. En ella subyace el sincretismo cultural en elementos como el conocimiento y respeto a la tierra, al mar, a los frutos de la tierra, a los cambios de luna, los tipos

¹¹ Término utilizado para denominar los espacios de asentamiento de los negros cimarrones.

¹² De esta forma se llamó a los esclavos rebeldes que huían del yugo esclavista en busca de una vida libre estableciéndose en rincones apartados denominados Palenques o Quilombos.

¹³ *Colección Colombia Pacífico Tomo II*. (1993) Cap. 44. *Cultura del litoral pacífico, todos los mundos son reales*. Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/geografia/cpacifi2/44.htm> Material consultado el 12 de octubre de 2016.

y formas de cultivo, los vehículos idóneos para sus quehaceres y transportes terrestres y fluviales, y a todos los fenómenos que de una u otra forma afectan su diario vivir.

(...) La cultura del Pacífico tiene tres pilares fundamentales: es una Cultura de Agua, en el Pacífico el mar, los ríos, las quebradas, la lluvia, la sequía, la marea, son esenciales para la comunicación, allá todo tiene que ver con agua. Es una Cultura de tradición oral, todo, absolutamente todo en el Pacífico, desde su creación y hasta el día de hoy, tiene que ver con la tradición oral. La sabiduría de los españoles, la sabiduría de los indígenas y la sabiduría de los africanos se transmitió por tradición oral. Y es una Cultura de Canto, Música y Danza, siempre está presente el canto, cuando nacemos nos cantan, cuando estamos en el transcurso de nuestra vida estamos cantando, sea alegre o triste, pero estamos cantando, nos morimos y nos despiden cantando; cuando la señora está en sus labores está cantando, la hijita está al lado escuchándola, y también está cantando, el hijito está por ahí sentado en una banca y empieza a *golpiar*, entonces empieza la percusión, ahí nace la música, la vieja sigue cantando, el muchachito sigue tocando, la niñita sigue cantando pero ya empieza a mover el cuerpo y empieza a salir la Danza, en todo momento en el Pacífico hay (en este orden) Canto, Música y Danza. (González, 2016)¹⁴.

A pesar del marcado machismo que se evidencia en sus prácticas cotidianas, la cultura del Pacífico es una cultura matriarcal cien por ciento, pues son las mujeres las encargadas de la transmisión del saber y la tradición a las nuevas generaciones: la cocina, la música, la danza, la siembra y la partería son los vehículos por medio de los cuales las matronas imparten su conocimiento a través de la práctica.

La simbología y la ritualidad de los residentes del Pacífico enmarcan las añoranzas y los anhelos de un pueblo que ha sobrevivido a través de la resignificación. Su capacidad de adaptación y transformación han sido la clave para tejer nuevos espacios, identidades, visiones y prácticas que han permitido la pervivencia de sus costumbres ancestrales, tales como la práctica del Currulao.

¹⁴ Entrevista realizada con Ernesto Esteban González Sevillano, investigador del Folclor del Pacífico, efectuada el 30 de diciembre de 2016 por la autora. Ver la entrevista completa en Anexos, página 70.

Para el desarrollo de esta investigación, y después de la revisión textual se consideró pertinente generar dos categorías que permitieran diferenciar y contrastar los distintos elementos de la manifestación dancística, y cultural presente en el Currulao según su espacio de interpretación. Primero, se propone el **Currulao de Nicho**, categoría en la que estarán contenidos los aspectos tradicionales de la danza y su función social en el territorio.

Pero, como el avance de los tiempos y las interacciones culturales han aportado otros sentidos y otras interpretaciones al quehacer dancístico, en el desarrollo del texto se introducirá también la categoría **Currulao de Muestra**, donde se remarcaran todos los aspectos que hacen parte de la “evolución” del Bambuco Viejo al Currulao, sus aspectos coreográficos mediados por la urbe y las transformaciones de la función social de la manifestación cultural.

A continuación, se profundizará en cada uno de los conceptos propuestos para el análisis de los elementos culturales y dancísticos enmarcados en cada categoría.

1.2 Currulao de Nicho

Son muchas las ideas que circulan alrededor del Currulao, que fue un baile aculturado, que nació del sincretismo con los bailes españoles, que inicialmente se le llamaba Bambuco y luego Bambuco Viejo, que fue Teófilo R. Potes quien después de la llegada del ferrocarril a Buenaventura empezó a indagar en las particularidades de la interpretación de esta danza en cada uno de los departamentos del Litoral Pacífico. Potes, después de recorrer el andén Pacífico, concluyó que la intensidad de la interpretación en cada municipio estaba mediada por la fuerza del mar y los ríos que bañan al extenso litoral. Pero, dentro de todo el misticismo que implica bailarse un *buen Currulao*, se necesita la aprobación de las matronas, el zapateo de los parejasos y el coqueteo de las mujeres; esto, teniendo en cuenta que el Currulao se *baila bueno es descalzo, con el pie pegadito al suelo*, su sombrero y su pollera bien grande. Y cómo olvidar el pañuelo, ese con el que se coquetea y desprecia. Porque en la danza algo es claro: ¡sin pañuelo no hay Currulao!

Para hablar de Currulao es necesario remitirse al Bambuco, que según Harry Davidson en su *Diccionario Folclórico de Colombia* (1970), es el ritmo Latinoamericano por excelencia, que tiene la facilidad de reinventarse cada vez que cruza las fronteras de un territorio. Davidson sostiene que este ritmo, al llegar a la costa del Pacífico, adquiere sus propias connotaciones, pues si se interpreta en tono mayor, según la escala diatónica, se llama Bunde y de acuerdo a su cadencia puede ser Guabina, Torbellino, Pasillo, Aguabajo, Jota o Currulao.



Figura 3: Imagen tomada del video Musical “Los Torres - Bambuco Costeño del Pacífico”. En ella observamos a la familia Torres, reconocida en el municipio de Guapí-Cauca por ser fabricantes e intérpretes de instrumentos tradicionales.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=61R5Nkmcv_o.¹⁵

El “Bambuco Negro”, como era llamado hacia 1876, enmarcaba las dinámicas sociales de las poblaciones del Bordo en Cauca y Tumaco en Nariño, donde las Fiestas de Arrullo, también conocidas en ese momento como “Fiestas de Marimba”

¹⁵ Video musical publicado en YouTube, el 17 marzo. 2013 por Resistencia Music: En la Vereda de Sansón, Municipio de Guapí, Departamento del Cauca, la Familia Torres se reúne entorno a la "Marimba de los Espíritus" para rendirle tributo a Don José Torres Montaña, Papá del Maestro “Gualajo”, de Pacho y de Genaro. En esta oportunidad interpretan un "Bambuco Costeño", aire tradicional de la Costa Pacífica Sur Colombiana.

eran parte fundamental de la vida en comunidad, pues permitían la reunión de la población en torno a la manifestación musical y el intercambio de saberes a través de la danza improvisada y algunas veces frenética (Davidson, 1970, p. 350).

A los negros les basta cualquier pretexto para entablar un baile. ¿Qué amasa en su casa? Pues ahí está la muñeca de pan a cuyo bautismo con aguardiente acuden los negros para formar con ese motivo el baile. ¿Se mató en un lugar un cerdo? No hay cuidado; no faltarán comensales y danzantes... Para los matrimonios... aguardiente, bailes y algazara (Davidson, 1970, p. 352)

Es importante resaltar que para cada evento social hay un género predominante o determinado, sin querer decir que los demás están excluidos. De acuerdo con Forero (2013), los géneros musicales en el Pacífico responden a las dinámicas sociales, por ello los alabaos se interpretan en los entierros de adultos, los bundes en los velorios de angelitos (niños menores de cinco años); los cantos de boga cuando se navega por el río o por el mar, cantos de cuna para arrullar al recién nacido, las jugas y bundes de adoración (para adorar al niño Dios o a los santos); y el bambuco viejo, jugas y rumbas se interpretan en las festividades o parrandas.

El Patacoré, el Pangó y el Berejú son aires musicales entonados en las fiestas de la marimba, al son de los cuales los bailarines hacen sus interpretaciones de Currulao. Estos ritmos tradicionales cobraron mayor importancia cuando el maestro Potes realizó su investigación y los visibilizó como elementos del Currulao, entendiendo que como base para la creación coreográfica se usó el Pango, pero que dependiendo del lugar geográfico de interpretación se puede ejecutar la coreografía al rimo de cualquiera de los tres.

Los instrumentos característicos para dar inicio a la fiesta eran: la Marimba de Chonta guindada¹⁶ del techo, tocada generalmente por dos marimberos, el tiple y el bordón¹⁷, que se ubicaban de lados opuestos de la marimba para no estorbarse

¹⁶ De esta manera se dice en el Pacífico cuando algo va colgado. “*El toldillo va guindado de la pared o del techo*”.

¹⁷ El tiplero es quien interpreta las tablas más agudas de la marimba y el Bordonero es quien interpreta las tablas graves.

mientras interpretan; dos bombos, también guindados de la misma manera, uno de piel de venado y otro de piel de tatabro (hembra y macho) que marcan el ritmo; tres cununos, hembra, macho y el más pequeño, llamado requinto, y los guasás necesarios para acompañar las voces del glosador, la respondedora y las arrulladoras¹⁸.

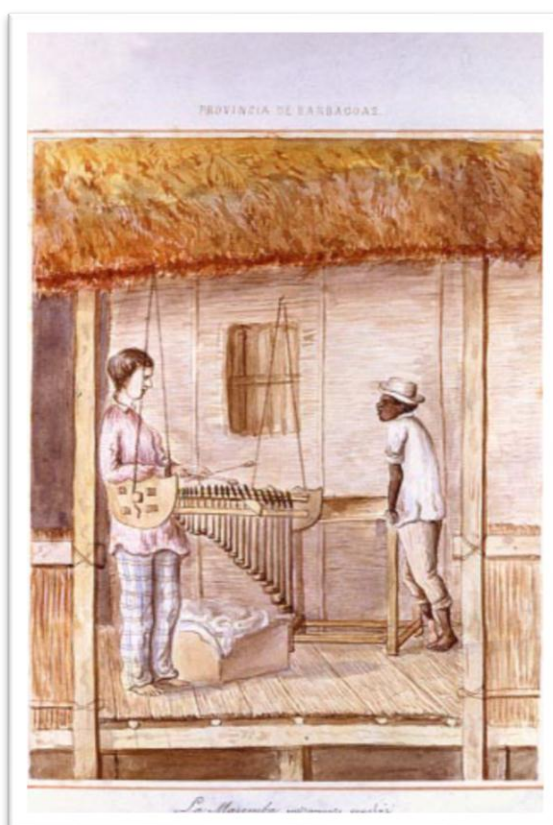


Figura 4: Marimba de chonta, guindada en el techo.
Manuel María Paz, 1853, acuarela sobre papel, 24 x 30 cm,
Biblioteca Nacional de Colombia, colección Comisión Corográfica ¹⁹

¹⁸ El Glosador o glosadora es quien entona los versos de la canción (cantante) y las respondedoras o arrulladoras, que generalmente son mujeres, recogen los versos repitiéndolos como en una especie de coro y agregando chureos como: “ay ehhh” “aioio” “ouuu ehhhh” entre otros.

¹⁹ La Comisión Corográfica fue un proyecto científico impulsado por el gobierno de la República de la Nueva Granada que tuvo como objetivo hacer una descripción completa del territorio, levantar una carta general y un mapa corográfico de cada provincia con los correspondientes itinerarios y descripciones particulares. El desarrollo de la comisión estaba mediado por intereses políticos que luchaban por la construcción de un imaginario nacional de exaltación de lo mestizo y una representación jerarquizada de una democracia racial. La comisión tuvo dos etapas: la primera entre 1850 y 1859, dirigida por Agustín Codazzi, y la segunda entre 1860 y 1862 por Manuel Ponce de León. <http://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/publicacion?nombre=L%C3%A1minas+de+la+Comisi%C3%B3n+Corogr%C3%A1fica>

“*Echémonos un bambuco a ver cómo nos va*”, era una de las frases usadas para iniciar la interpretación, según Davidson. Los marimberos empezaban a dar notas, los bombos y los cununos se incorporaban poco a poco y en el momento preciso, el tiple daba el golpe para el glosador o bambuquero.

En entrevista con Davidson, la señora Demelia Pantoja, nacida en 1873, y el señor Lisandro Castillo, nacido en 1876, afirman que el Bambuco o Baile de Marimba vino del África y fue conocido por sus padres y abuelos, quienes les contaban que sus bisabuelos también bailaban Bambuco en las Fiestas de Marimba. Lisandro recuerda que este baile era principalmente interpretado por mujeres y se decía que ellas eran las “dueñas del misterio” o de la alegría y por eso, muchos aseguraron en la época, que el Bambuco “*era cosa del Diablo*” (Davidson, 1970, p. 353).

Pero la fiesta no estaba completa hasta que las parejas no hacían gala de su destreza en la pista: los hombres se ubicaban en fila a un lado del salón y las mujeres al otro. En determinado momento musical los hombres salían para “enamorar a la pareja”, las mujeres entre tanto se quedaban quietas observando los movimientos. Los hombres con *paso medio* o *puntiando* intentaban impresionarlas, pero al ver la negativa empezaban a zapatear para atraer su atención. Ellas continuaban indiferentes, así que el zapateo cobraba vigor. Así lo confirma Julián Rodríguez, bailarín de la Universidad Libre, originario de Guapi.

(...) Lo que hay detrás de la interpretación de esta danza es el enamoramiento que el hombre hace a la mujer, cada paso, cada movimiento tiene un significado. Coreográficamente hay tres momentos: las invitaciones, que son cada uno de los paseos que hace el hombre cortejando a la mujer para llamar su atención, y la mujer del Pacífico, como es una mujer creída, una mujer dura, se da su postura y lo rechaza. Ante este rechazo, el hombre utiliza una figura y es el Zapateo, primero como para decirle “*mire, aquí estoy yo, por qué no me para bolas, qué se ha creído usted*”. Sigue haciendo las invitaciones, hasta que en la tercera invitación, la mujer sale a bailar con él pero le da una vuelta entera, es decir se desplazó de su lugar pero volvió a quedar allí, le va a decir “*No, esto no es tan fácil*”. A partir de allí los zapateos del hombre ya son como de rabia, empieza el paseo y ese paseo que es un subir y bajar, representa el movimiento de las olas. También hay otro significado

y es el enamoramiento que el mar hace a la playa cuando la toca. Entonces por eso sube y baja, todo es una connotación muy especial tiene mucho significado por eso cuando se baila²⁰.

Al ver que no había resultado, incluían el llamado con el pañuelo, para finalmente ser aceptados y que las mujeres empezaran a bailar en su puesto.

El pañuelo es importantísimo en el baile. Ambos lo usan. Es como si dijéramos el auxiliar para el coqueteo y la conquista. Con él hablan. Mediante él se entienden. Se lo echan a la espalda. Lo ondulan. Le dan vueltas abajo. Lo alzan y lo baten. Lo cogen con ambas manos y lo pasean: a esto llaman *ventiar pañuelo*. Al bailar la mujer lleva la mano izquierda atrás y con la derecha juega con el pañuelo. Cuando la que baila se cansa, le entrega el pañuelo a una que esté sentada y ésta sale a bailar (Davidson, 1970, p. 357).

Una vez que la mujer había aceptado bailar, el hombre iniciaba unos juegos con el pañuelo, llevándola en un vaivén de cruces y paseos, el hombre se arrodillaba y revoloteaba su pañuelo mientras la mujer lo rodeaba y jugaba con su falda. En estos bailes generalmente se tocaban dos tipos de Bambuco: uno pausado, de entonación marcada y otro de ritmo más animado y *brincadito*. Los toques de una mano de Bambuco podían durar de 10 a 20 minutos según el ánimo de los músicos.

En este punto, es importante resaltar que la sabiduría y la espiritualidad -esta última representada en la conexión con la interpretación, en los instrumentos y en los valores atribuidos a las deidades que se manifiestan mediante el trance en el que entran los intérpretes- del hombre negro del Pacífico sur posibilita que al encuentro con las dinámicas sociales de su entorno éstas se apropien y resignifiquen con sus elementos culturales, estableciendo un intercambio de saber o diálogo ancestral, que a su vez genera nuevas formas de ver, sentir y apropiar el entorno mediante la práctica cultural.

²⁰ Entrevista realizada con Julián Rodríguez, bailarín del grupo de Danzas de la Universidad Libre, efectuada el 23 de abril de 2017 por la autora. Ver la entrevista completa en Anexos, página 85.

Inicialmente, podemos concluir entonces, que el Bambuco respondía a las dinámicas sociales de la época pues según el investigador Esteban González,²¹ el sonido de un Bambuco en los pueblos que tuvieron asentamientos mineros, como Timbiquí, Barbacoas e Iscuandé es mucho más lamentoso, más profundo. En ellos el bombo entona de una manera más marcada, como con eco, diferente a los sonidos del Bambuco que se toca en lugares como Tumaco, Guapí y Buenaventura, cuya entonación es mucho más cadenciosa pero también nostálgica.

La diferencia en los sonidos, resalta González, nos ayuda a entender las variantes socioeconómicas y sentimentales, antiguas y actuales, de los pueblos negros esclavizados y sus descendientes. No es lo mismo ser un esclavo de mina que un boga mar adentro, yendo en una canoa y recibiendo la brisa del mar. Esas dinámicas sociales trascienden generaciones y se afincan en los modos de producción y subsistencia de los pueblos. Cabe aclarar que todos los trabajos de esclavización eran extenuantes y denigrantes pero lo que se busca con esta diferenciación es entender cómo las características socioeconómicas a las que eran sometidos los esclavizados tejieron las raíces del entorno en que se desarrollaron las manifestaciones culturales.

De acuerdo con Esteban González, las manifestaciones en el territorio están dotadas de diferentes connotaciones, y unas espiritualidades que son completamente diferentes a lo que vemos en la escena, en el show o en coreografías. ¿Pero, hasta qué punto la escenificación de esas costumbres y la representación de esas tradiciones han fomentado la pervivencia de estas manifestaciones? Con esta pregunta se da paso a nuestra siguiente categoría.

1.3 Currulao de Muestra

Los protagonistas de esta categoría son los grupos de danza “tradicional” gestados en la ciudad de Cali que interpretan los ritmos del Pacífico sur colombiano, pues alrededor de sus dinámicas se ha gestado la preparación de músicos, bailarines,

²¹ Esteban González, Investigador entrevistado para el Trabajo de Grado el 30 de diciembre de 2016. Ver la entrevista completa en anexos, página 70.

coreógrafos e investigadores de los nuevos usos y apropiaciones de las manifestaciones culturales en el territorio de Santiago de Cali.

Al poner el término tradicional en comillas queremos resaltar que son grupos que han sido formados en la ciudad de Cali por migrantes del litoral y su descendencia, generalmente jóvenes que buscan representar los elementos y contextos tradicionales en sus ejecuciones dancísticas, combinando las características de la manifestación cultural con los requerimientos de la escenificación y el show en el nuevo territorio. Estos grupos, a través de la investigación, han logrado generar puestas en escena que recrean los entornos de desarrollo originario de la manifestación, en el nuevo territorio, reconstruyendo las tradiciones heredadas y aportando desde su saber para el establecimiento de las nuevas funciones y usos sociales de esta manifestación cultural.

Según el maestro Guillermo Abadía Morales en su libro *Compendio General del Folklore Colombiano* (1983), para que una manifestación sea tradicional debe cumplir con cinco características básicas: debe ser colectiva, popular, espontánea, estar vigente y tener una función social para la población, características que tiene el Bambuco en su territorio y que se ajustan al auge tenido por el Currulao en los últimos años en la ciudad de Cali. Miremos de qué manera.

En términos de la función colectiva, el Currulao es ampliamente aceptado y reconocido como la danza madre del Pacífico sur colombiano. Las personas que son originarias del litoral reconocen la importancia de esta tonada y la aclaman en espacios de reunión como un sinónimo de conexión con sus orígenes. Por otro lado, y en cumplimiento de dicha colectividad, el Currulao es también reconocido por aquellos que lo escuchan una vez al año en el Festival de Música del Pacífico “Petronio Álvarez”, o en algunos otros espacios relacionados con la cultura afro que se desarrollan en la ciudad de Cali. Con una singularidad, y es que toda música interpretada con marimba para ellos es Currulao. Sólo hay una diferenciación entre los ritmos de Chocó (Chirimía) y los del Cauca (Violines Caucanos). De resto, todo es Currulao.

Sin duda, en este proceso de divulgación y resignificación de las músicas del Pacífico, el Festival de Música del Pacífico “Petronio Álvarez” ha sido fundamental pues le brindó a la comunidad migrante un elemento de territorialidad²² que afianzó su identidad con el nuevo territorio y le permitió sentirse “aportante” a la construcción cultural del mismo.

Es de dominio público que éste es el único Festival cuyo objetivo es resaltar las músicas del Pacífico colombiano a nivel mundial y que por ello ha tenido un crecimiento exponencial como plataforma artística, como industria cultural gastronómica, de bebidas autóctonas, de moda y estética afro, y de investigaciones que se tejen alrededor de las manifestaciones culturales de los territorios de esta región. Sin embargo, no nos detendremos profundamente en el análisis de la influencia del Festival de Música del Pacífico “Petronio Álvarez” en este momento. Solo mencionaremos su importancia como una plataforma cultural que le ha otorgado vigencia a las músicas de marimba y en especial al Currulao, ritmo con el cual desde hace algunos años se le da apertura al Festival: una coreografía desarrollada por bailarines y docentes del Instituto Popular de Cultura – IPC- llamada “Mano de Currulao” es el acto inaugural de la primera noche de competencia de las cuatro modalidades (Conjunto de marimba, Chirimía, Violines Caucanos y modalidad Libre). Esta coreografía, donde aproximadamente veinte parejas bailan al son del Currulao, ha trascendido los límites del Festival y ha sido escogida por el Ministerio de Cultura en varias oportunidades para representar al país en espacios como: la Tercera Cumbre Mundial de Mandatarios y Alcaldes Afrodescendientes, visitas diplomáticas a la OEA, visitas al Banco Interamericano de Desarrollo BID y la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO en Madrid – España , todos lugares impensados para una manifestación cultural protegida por esclavos en las selvas olvidadas del país y que también ha sido objeto de elogios en las fiestas patrias de la nación.

²² Territorialidad: Refiriéndonos a la asociación de las prácticas culturales que alimentan y retroalimentan las diferencias étnicas, es decir las identidades, pero que no por eso corresponden a territorios fijos (Hoffman, 2002, p. 10). Este concepto será desarrollado más adelante en el capítulo 3.

En cuanto a lo popular y lo espontáneo, segunda y tercera categoría planteadas por Abadía, los migrantes recrean en este nuevo territorio los signos comunes de la celebración (fiestas patronales, adoraciones, arrullos, entre otros espacios donde se interpreta el Currulao) y propenden por el conocimiento y la transmisión del saber a las nuevas generaciones, manteniendo la comunidad entre los migrantes reunidos en la ciudad, denominados colonias, e introduciendo a los nativos de la ciudad de Cali que se sienten atraídos por los detalles de estas manifestaciones. El conjugar estos elementos les permite entonces impregnarle a la representación de estas manifestaciones el carácter popular del que son originariamente dotadas en los territorios y que actúa como un lazo de reconocimiento común en el nuevo entorno.

Las comunidades migrantes del Litoral Pacífico mantienen la tradición de la interpretación dancística vigente, pero la espontaneidad, la siguiente categoría que introduce Abadía, está determinada por los espacios de reunión acordados, por los contextos del nuevo territorio donde hay otras ocupaciones, y otras cotidianidades que no permiten que la manifestación goce de una total espontaneidad. Sin embargo, en los momentos de reunión es normal que las notas de un Currulao se vuelen por los vestidos de los asistentes y que la fiesta entera se rinda ante su majestuoso sonido, interpretándolo espontánea y frenéticamente, logrando el goce común y la transmisión del saber experimental a las nuevas generaciones, enraizando el lazo común que es inherente a la manifestación: la añoranza de la tierra.

La última categoría expuesta por Abadía es la función social. Podría decirse que ancestralmente los procesos de resignificación y territorialidad de la población negros han estado marcadas por la migración, ese proceso que le ha permitido también reconstruir sus tradiciones y conjugarlas con las manifestaciones culturales de los nuevos territorios, imprimiéndole nuevos sentidos y apropiaciones. Según Stuart Hall (1997), los procesos de sentido cultural pasan por dos momentos: uno que permite dar sentido al mundo mediante la construcción de un conjunto de correspondencias o una cadena de equivalencias entre las cosas (gente, objetos, eventos, ideas abstractas, etc) y otro donde los códigos fijan las relaciones entre

conceptos y signos (Hall, 1997, p. 8), posibilitando que los nuevos usos y apropiaciones de las manifestaciones culturales sean entendidos desde la cosmovisión de la diáspora como elementos de arraigo y reconstrucción social.

En este punto es importante plantear un interrogante: ¿Por qué enmarcar el Currulao de muestra en las cinco categorías de lo *tradicional* del maestro Guillermo Abadía Morales? Es necesario que la representación de la manifestación cultural en el nuevo territorio conserve el conjunto de equivalencias que le dan sentido en el origen y que con la migración se convierten en los códigos significantes mediante los cuales la comunidad lo comprende y lo ejecuta. Debido a ello, se considera que el trabajo de salvaguarda emprendido por los grupos de danzas gestados en Cali, obedece a los códigos de tradicionalidad validados en los territorios de origen, pues los bailarines están acogiendo estos signos y señales identitarias para realizar la representación dancística y musical en el nuevo territorio.

El Currulao en Santiago de Cali ha funcionado como elemento articulador de comunidad por los conceptos y códigos comunes que tienen los migrantes del Pacífico sur residentes en Cali sobre sus prácticas, respondiendo a la necesidad de preservación y la representación del saber ancestral que ha revelado la importancia de conservar y transmitir esa función social de generación en generación.

Sin duda alguna, el Currulao ha sido un elemento de reconocimiento transversalizado en el desarrollo de la cultura del Litoral Pacífico sur, pues no solo ha tenido una fuerte presencia por sus connotaciones dancísticas sino también por su simbología: la danza se presenta como un espacio de resistencia ante la homogenización cultural del nuevo territorio.

Por otra parte, es importante anotar que el cambio de territorio no afecta lo tradicional de la manifestación dancística ya que gracias a la migración se estableció un canal de transmisión y resignificación, posibilitando que los cultores puedan entregar el saber a las nuevas generaciones y que estas a su vez lo interioricen y emprendan acciones para la preservación y salvaguarda del mismo. Esto no necesariamente implica que en su reinterpretación respeten todos los códigos

mediante los cuales se realizó la transmisión del saber, porque en su ejercicio de diálogo con la manifestación propondrán nuevos usos, espacios y formas de interactuar con la misma.

Capítulo 2

Las formas de comunicación colectiva generadas por el Currulao.

Umberto Eco (2000) propone observar las manifestaciones culturales como procesos de comunicación mediante los cuales se establece un sistema de significaciones que permite reconocer los elementos constitutivos de una cultura.

Por ello, es necesario comprender que la cotidianidad en las comunidades del Pacífico sur es muy cercana y familiar, pues en los pueblos hay familias muy grandes que tejen lazos sociales con otras familias de la misma índole, conectando el pueblo a través de las relaciones interpersonales. En estos encuentros se dan los mestizajes, que son sin duda un elemento muy importante de la cultura del Pacífico colombiano, pues a pesar de que fenotípicamente sus pobladores son de pieles oscuras, el conjunto de normas y saberes que han construido está directamente influenciado por las costumbres y saberes de otros pueblos que han habitado estos territorios. De esta manera se establecen un conjunto de equivalencias por medio de las cuales se desarrollan los códigos significantes que identifican y dotan de sentido las diferentes manifestaciones (Hall, 1997, p. 8).

De ahí, que los elementos característicos para la representación de la manifestación dancística y cultural al contacto con el nuevo territorio se conjugaron en los procesos de resignificación propia de la diáspora, permitiendo un diálogo con los nuevos espacios y articulando el saber común en torno a la generación de comunidad. En ese sentido, se detacarán los elementos que componen la interpretación dancística y musical del Currulao, esbozando en cada uno de ellos su aporte al arraigo cultural y a la construcción de identidad en el nuevo territorio.

2.1 El pañuelo

El pañuelo es una pieza o paño de tela de forma cuadrada o rectangular, que ha sido usado por hombres y mujeres durante siglos. En sus inicios, los actores de la antigua Roma utilizaban pañuelos blancos para hacer comedias y sátiras. En la Edad Media, se constituyó como un elemento de comunicación y seducción

femenina pues estaba finamente decorado con bordados de plata, oro y llenos de flecos. Durante el Renacimiento, los pañuelos fueron considerados como un símbolo de opulencia debido a sus complicados encajes y bordados; por ello se usaban en las ceremonias de Iglesia y en las coronaciones.

Este elemento español asociado a la elegancia y distinción fue resignificado por los esclavizados relegándolo a las labores del campo como utensilio para secar el sudor de los campesinos en las extensas jornadas. Pero con el tiempo, el pañuelo excedió su significado primario y su resignificación adquiriendo un papel muy importante en la ejecución de las danzas del país, pues si damos una vista rápida por los principales ritmos de Colombia, (Cumbia, San Juanero, Guabina, Rajaleña, Torbellino, Bambuco, entre otros) encontramos que el pañuelo es el elemento primordial para la transmisión de emociones durante la ejecución dancística.



Figura 5: Fotografía de presentación artística realizada en el marco del XXXI Festival Folclórico del Pacífico, realizado en Buenaventura, Valle del Cauca del 13 al 16 de julio de 2017. Autor: Jorge Idárraga.

Pero sin duda alguna, uno de los espacios donde el pañuelo ha cobrado una mayor importancia es en Festival de Música del Pacífico “Petronio Álvarez”, entorno en el

cual se han articulado una serie de códigos²³ comunes por medio de los cuales se establecen las normas de convivencia dentro de espacio del Festival.

El pañuelo logra romper las fronteras de los prejuicios, siendo un elemento articulador con un mensaje claro: aquí todos somos iguales. Este elemento está actuando como una herramienta de la representación construccionista, donde el sentido del mensaje es construido en y mediante el lenguaje, articulándolo a nuevas producciones de sentido y por ende modificando su simbología a través de códigos que posibilitan la creación de un sistema de significación en torno al pañuelo como símbolo del Festival, convirtiéndolo en un dispositivo indispensable en la Ciudadela “Petronio Álvarez”.

Una vez que los asistentes ingresan a la zona de competencia con su pañuelo, aceptaran los códigos – mensajes que se promueven a través de este elemento (respeto, unidad, disfrute, fraternidad y tolerancia). Cuando los grupos empiezan sus interpretaciones, este elemento aflora entre la multitud como la mayor muestra de unidad y tolerancia. No importa si se es nacional o extranjero, los pañuelos se baten en el aire al unísono de las interpretaciones y premian el esfuerzo y la dedicación de los músicos, ondeándose al ritmo de improvisadas y multitudinarias coreografías.



Figura 6: Fotografía del XIX Festival de Música del Pacífico “Petronio Álvarez” realizado en Santiago de Cali en el año 2015. Autor: Aymer Andrés Álvarez para la revista El Clavo. Fuente: <http://elclavo.com/en-linea/el-petronio-alvarez-mas-que-una-fiesta/>

²³ Los códigos, entendidos como un sistema de significación que reúnen distintos elementos comunicativos y que contienen un mensaje capaz de producir una respuesta determinada (Eco 2000).

Considero que el rescate y la resignificación de este elemento es una gran apuesta por la reconciliación propuesta desde las minorías étnicas para establecer un diálogo fraterno con el sistema y el nuevo entorno, demostrando que las diferencias nos unen y que a través de ellas se puede construir. El Festival de Música del Pacífico “Petronio Álvarez”, al ser el espacio de representación más importante para la cultura afrodescendiente en Santiago de Cali, permite la articulación y la confluencia de diferentes cosmovisiones culturales que interactúan mediante la significación construida alrededor de las manifestaciones propias de la cultura afrodescendiente, generando un diálogo de saberes que permite a los migrantes visibilizar sus contribuciones en la construcción cultural del nuevo territorio.

Cabe destacar que este espacio se nutre de las expresiones de las poblaciones migrantes que durante todo el año configuran espacios de celebración a la usanza de los pueblos, en los barrios populares de Cali, polideportivos, bares y discotecas. Todo esto con el objetivo de mantener los lugares de participación de las comunidades, afianzar el trabajo de las colonias en la ciudad como un elemento territorial y fraterno, apuntando a la consolidación cultural de la comunidad migrante que tiene un espacio genera de reencuentro cada año en el marco del Festival de música del Pacífico Petronio Álvarez.

2.2 Vestuario



Figura 7: Fotografía de presentación artística realizada en el marco del XXXI Festival Folclórico del Pacífico, realizado en Buenaventura, Valle del Cauca del 13 al 16 de julio de 2017. Autor: Jorge Idárraga.

En toda interpretación dancística, el vestuario juega un papel muy importante, pues define la estética de la puesta en escena y le brinda elementos de realce a la ejecución, ya que según la representación que se haga, el vestuario conectará a los asistentes con los elementos culturales plasmados en la ejecución artística. Como ya hemos mencionado anteriormente, el Bambuco Viejo es una danza que se interpretaba espontáneamente en los pueblos del litoral Pacífico sur colombiano con la finalidad de darle realce a la celebración. Es un baile reservado a las matronas y obedece a unas funciones sociales de jerarquización y elegancia que se consideraba, para la época, eran características propias de mujeres casadas y con ciertas condiciones sociales de reconocimiento. Los vestuarios tradicionales para esta interpretación son faldones con enagua por debajo, blusa tres cuartos para mujeres y camisa manga larga para hombres. Este vestuario no tenía un color definido ya que los participantes a la fiesta generalmente venían de las plantaciones a celebrar una buena cosecha y la ejecución se daba con los trajes que se traían puestos. Sin embargo en las mujeres sí era muy importante tener enagua, con *letines*, pues este encaje era muy conocido en la época por su connotación de opulencia y elegancia.

Por otra parte en el Currulao, que es la coreografía creada por el Teofilo R. Potes, el color de los vestuarios es el blanco, porque él quiso resaltar la elegancia y el galanteo a través de este color. En esta interpretación coreográfica, las mujeres llevan faldón, enagua, blusa tres cuartos, pañoleta en la cabeza y sombrero. Los hombres llevan pantalón de tela, camisa manga larga y sombrero, ambos intérpretes llevan pañuelo en la mano, pues este elemento les va a permitir la comunicación durante el baile.

En términos generales, el vestuario y sus colores no solo aporta a la representación de una cultura, sino también a la comprensión de los sistemas de significación generados en los procesos culturales, porque la configuración de estos trajes nos está hablando de todo un proceso de reconstrucción de la identidad a través de los elementos que les era permitido llevar por los amos en la época de la esclavitud. Pero además, nos habla de los mecanismos de resistencia y reexistencia que

hábilmente los migrantes desposeídos lograron rescatar y transmitir durante la diáspora.

2.3 Musicalidad e instrumentación.

Es tradicional que a la hora de la interpretación las habilidades de los músicos deban conjugarse con las características místicas de cada instrumento, estableciendo una conexión ritual con cada nota, evidenciándola en su concentración y su destreza al identificarse con el instrumento. El Conjunto de Músicas de Marimba del Pacífico sur está compuesto por la Marimba de Chonta, Bombo, Cununos (macho y hembra), Guasa y Voces.

Marimba de chonta:

Con la venia de mis ancestros les voy a presentar los instrumentos autóctonos de este litoral, en el litoral recóndito, ella baila, canta y brinca, es la reina del Pacífico, su majestad: La Marimba²⁴...

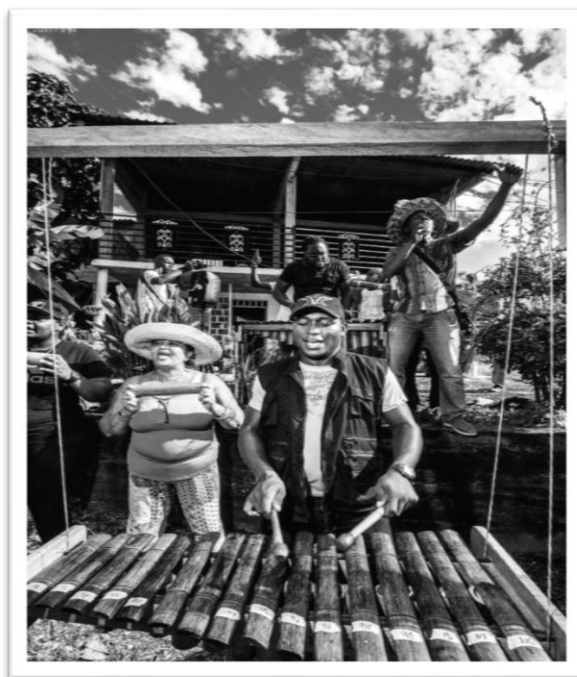


Figura 8: Fotografía de marimba de chonta guindada mientras es interpretada en el funeral del señor Temistocles Machado, Líder social asesinado en Buenaventura, Valle del Cauca, enero 2018. Autor: Jorge Idárraga

²⁴ Composición e interpretación Grupo musical de la Universidad del Pacífico, Buenaventura- Valle.

El primer registro que se tiene de la Marimba de Chonta en Colombia data del año 1673 cuando Richard Ligón, un caballero de la Isla de Barbados, describió su encuentro con un esclavo llamado Macow, que se encontraba frente a un palo de madera sobre el cual había cruzado seis palos que iba afinando poco a poco. “Yo tomé los palos de su mano y probé el sonido, descubriendo que los seis palos tenían seis notas distintas,” dijo Ligón en su bitácora (Escobar, 1985²⁵).

Desde ese momento, se han establecido varias hipótesis que apuntan a comprobar que el origen de la marimba es africano. Para lo que a esta investigación atañe, es decir el desarrollo de la Marimba en la costa del Pacífico sur colombiano, podemos aportar que éste se dio inicialmente en los poblados de Barbacoas, Tumaco y Guapi, donde se elaboraban de modo artesanal en talleres improvisados. Viejos artesanos le daban a cada guadua su color de interpretación.

Y la marimba la fabricamos es de chontaduro, cuando la ya la palma está bastante *jecha*, la tumbamos le sacamos la *pullas*, se le sacan las *vísceras* y se pone a secar, que seque por ahí unos tres o cuatro meses y si seca un año, mejor. Entones después de que ya tenemos la tira hecha y si la marimba que vamos a hacer es grande, así mismo se van cortando las notas, se van labrando y se les va poniendo el sonido, después de que ya está el sonido luego le colocamos abajo los canutos y ahí mismo se acciona y se teje, si no queda correctamente hay que volverla a desbaratar. Es que tú tienes tu pensamiento, él lo suyos y así cada uno, pero dentro de la raíz de las vivencias. Por eso una marimba hecha acá eso es como si fuera una persona con su pensamiento suyo, pero si tú la afinas y le pones un solo afinamiento se pierden las vivencias (Francisco Torres “Gualajo”²⁶).

Las ceremonias de la construcción de la Marimba dependían de las fases de la luna, pues la energía de ésta debía ser favorable para el corte de las “notas” o palos de Chonta que se pulían con la peinilla hasta dar con el sonido deseado. El Maestro Teófilo R. Potes se demoraba dos años en la construcción de una Marimba pues

²⁵. Colección Colombia Pacífico Tomo II. Cap. 44. Cultura del litoral Pacífico, todos los mundos son reales
Link: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/muscar/marimba.htm>

²⁶ *La Marimba Pensatónica* Capítulo 2 de la serie radial Cantos de Río, Marimba y Tradiciones del Pacífico sur, serie producida por el Ministerio de Cultura en el año 2013.

consideraba que cada mes del año le aportaba un sonido y una resonancia particular, según las fases de la luna, pero además que entre más se secase la madera a la orilla del mar, mejor sería su sonido y su afinación. La ceremonia de elaboración de la Marimba terminaba cuando se le escupía con aguardiente, como señal de purificación para que la persona que iba a interpretarla estableciera su conexión con ella.

Que la una tabla nade con la otra (sic) y que el que va a tocar la marimba a la hora de cantar tiene que buscar la tabla para poder cantar, o si no, no le da. Coger un pedazo de madera, coger un pedazo de chonta, afinarlo y que suene sabrosamente y que lo ponga alegre a usted eso es un cuento, es otro cuento. Sin embargo las marimbas que están haciendo ahora las están haciendo con afinador, eso ya no es una marimba original, la marimba tiene que ser, el que la va a afinar tiene que saberla afinar, con el pensamiento (Francisco Torres "Gualajo"²⁷).

Bombo y Cununos

...Cuando la música empieza ya no hay quién la detenga, se le da con el corazón, les presento al bombo hembra. Este es el cununo hembra de su cintura mufano y como a toda mujer, se le toca con las manos. Este es su compañero, un macho de los feos lo bautizaron cununo y va al son del zapateo. Este que ustedes ven, parece cangrejo alacho se toca con dos palitos, les presento al bombo macho²⁸...

Tradicionalmente a los tambores en África les fueron asignados varios significados dependiendo de los momentos de interpretación. Sirvieron como instrumentos musicales, como objetos ceremoniales en: nacimientos, bodas, funerales, festivales, honrar a los ancestros, dar poder o demandar jerarquía y como método de comunicación; por esta razón cada jefe de clan o tribu tenía uno.

Pero para comprender un poco el significado de los tambores en las músicas de las costas colombianas debemos recordar que los primeros cristianos no usaron música

²⁷ La Marimba Pensatónica Capítulo 2 de la serie radial Cantos de Río, Marimba y Tradiciones del Pacífico sur, serie 'producida por el Ministerios de Cultura en el año 2013.

²⁸ Composición e interpretación Grupo musical de la Universidad del Pacífico, Buenaventura – Valle.

instrumental, sino oral, pues los instrumentos que eran paganos, no debían ser interpretados puesto que se suponía que estaban al servicio de los demonios y falsos dioses. Por esta razón, el cristianismo evitó el uso de tambores, y éstos sobrevivieron sólo para antiguos cultos agrícolas, mantenidos por el folklore. Fue por esas razones que en la alta Edad Media no se usaron los tambores.



Figura 10: Fotografía de Bombo mientras es interpretado en el tradicional remate del Festival de Música del Pacífico “Petronio Álvarez” realizado en el barrio Ciudad Cordoba – Cali, Valle del Cauca, agosto 2017. Autor: Jorge Idárraga

Es importante decir que el tambor llega a Europa a causa de las migraciones de africanos y moros a este continente. Posteriormente, el tambor también penetra en el Nuevo Mundo, cuando los ejércitos inician la colonización americana. Se presume que cuando los africanos esclavizados llegan a América, exploran diversas posibilidades sonoras, convirtiendo cualquier objeto en tambor, encontrando en esta reconstrucción de sus elementos una motivación para el baile.

La llegada del tambor a América se dio en medio de fenómenos sociales, pues en América del Norte, se prohibieron los tambores a los negros, excepto en Luisiana, que fue una región de influencia francesa, y en la antigua población afroespañola de la Florida. En el resto de Estados Unidos, no quedó rastro de tambores africanos,

pero sí perduraron los ritmos característicos de la música negra (zarabandas, bulelús, cunbés guineos, mojjigangas, ñaques, gatatumbas, gangavilla, entre otros) especialmente los que tenían gran fuerza percutiva, siendo representados por tamboreos realizados por el ruido de manos y pies en los shows, ceremonias y coros religiosos, y en la interpretación enérgica de bailes como tap, jazz, swing, y otros de influencia afroide, nacidos en los estados del sur, particularmente el hor-jazz, que se originó en New Orleans.



Figura 9: Fotografía de Cununos mientras son interpretados en el tradicional remate del Festival de Música del Pacífico “Petronio Álvarez” realizado en el barrio Ciudad Cordoba – Cali, Valle del Cauca, agosto 2017. Autor: Jorge Idárraga

Debido a las constantes restricciones y a la falta de espacios y materiales aptos para construir y tocar sus tambores originales, los esclavizados construyeron unos más pequeños. De esa manera tambores y bailes se fueron “blanqueando” gradualmente, es decir, adaptando a los salones y a las gentes de la clase alta, hasta conseguir la aceptación que tienen hoy en día en la sociedad.

En América del Sur, se vieron y oyeron los tambores africanos en ocasiones religiosas y de diversión de los negros, con la connotación de que cuando los esclavizados fallecían, eran enterrados con sus tambores, sus imágenes, amuletos y otros elementos de su religión.

Los pueblos indígenas de América del Sur aprovecharon el gran intercambio con los africanos, mezclando sus flautas e instrumentos idiófonos sacuditivos²⁹, con los tambores y las cuerdas. También adoptaron algunas ideas para la construcción de los instrumentos musicales, como la ligadura del cuero de un tambor al borde de su caja y ciertas modificaciones de sus maracas. Pero los pueblos indígenas prefirieron los tambores blancos conquistadores, sobre los de los esclavos negros, ya que los de los conquistadores eran mucho más simples y tenían mejor aceptación social.

Guasá y Voces

Para completar la fiesta y ponernos a tocar, falta sonido lindo del bellissimo guasá, ya escucharon pues mi gente lo que les he presentado, así como aquí se escucha, se toca un buen Currulao³⁰...

Es un instrumento idiófono típico del Litoral Pacífico que se construye con guadua de 40 a 60 cms de largo aproximadamente por 8 a 10 cms de diámetro. Va sellado o cerrado, por un lado con nudocidad propia de la guadua y por el otro lado con una tapa de la misma caña o guadua. Adentro contiene piedras, semillas, etc. Su ejecución es en forma diagonal moviendo arriba, abajo y batiendo brazos.

Generalmente, en los conjuntos musicales de marimba, hay un cantante o una cantante (glosador/a) y tres coristas (respondedoras). Cabe destacar que en las Fiestas de Marimba se contaba con la presencia de cantante masculino (glosador), una voz femenina (respondedora) y la compañía de las coristas (arrulladoras). En ese caso la voz masculina era la del marimbero quien generalmente glosaba,

²⁹ Los instrumentos idiófonos son aquellos en los que el sonido es producido por las vibraciones del cuerpo del instrumento. El término procede de la raíz latina “*idios*”: en sí mismo, por sí mismo.

³⁰ Composición e interpretación Grupo musical de la Universidad del Pacífico, Buenaventura- Valle

mientras que las mujeres respondían y arrullaban. Ya hacia el final de la canción los dos cantaban juntos y las arrulladoras hacían los coros y *chureos*³¹



Figura 11: Fotografía de guasás mientras son interpretados en el tradicional remate del Festival de Música del Pacífico “Petronio Álvarez” realizado en el barrio Ciudad Cordoba – Cali, Valle del Cauca, agosto 2017. Autor: Jorge Idárraga

En el litoral Pacífico sur cantar es una tradición, y las mujeres como principales transmisoras de la cultura son las encargadas de fomentar ese aprendizaje generacional. El canto es uno de los elementos más importantes para la reconstrucción de la identidad cultural del pueblo negro en Colombia y el mundo ya que a través de los cantos se establecen conexiones con su ancestralidad. Al ser un elemento cultural que se transmite de generación en generación, permite hacer una especie de bitácora de lo que han sido las épocas y el proceso diaspórico, debido a que la base de estos cantos son la cotidianidad, las vivencias, el entorno y sus características.

³¹ Sonidos que se realizan al final de las frases cantadas, tales como: *aioi ooooo, oiiii, e e eeeeeee*, entre otros que refuerzan la glosa y le dan rítmica a la interpretación.



Figura 12: Fotografía de mujeres cantando e interpretando guasás en las manifestaciones de apoyo al Paro Cívico de Buenaventura realizadas en la ciudad de Cali, Valle del Cauca, mayo de 2017. Autor: Jorge Idárraga.

Capítulo 3: Danza, memoria e identidad

3.1 Reconstrucción de la territorialidad a través de la danza

La cultura del Pacífico sur colombiano se ha estructurado bajo los significados, míticos o rituales, atribuidos a sus diferentes manifestaciones y prácticas culturales, como un mecanismo de apropiación y resignificación de los nuevos territorios, pues recordemos que han sido comunidades expropiadas a lo largo de su historia en las Américas y el caribe. Su capacidad de adaptación ha posibilitado la construcción de un contexto semántico natural, en el cual los significados atribuidos a sus prácticas culturales adquieren una lógica común y son ampliamente aceptados en el entorno de la acción.

Dichos sistemas culturales han ayudado en la “territorialización” del territorio. Proponemos este concepto como la manera de dotar de características y sentido, no solo las manifestaciones sino el entorno en el cual se producen, logrando anclar sus creencias y concepciones identitarias a los nuevos espacios habitados, sin que ello determine que solo puedan realizarse en dicho entorno. Sus formas de vivir el espacio geográfico muchas veces distan de las concepciones asociadas al poder y a las formas de control que fijan límites ante un territorio delimitado.

Lo anterior permite pensar en la intrínseca relación que han desarrollado los pueblos ribereños y marítimos del sur del litoral en torno a su memoria musical y dancística, donde la marimba de chonta tiene gran preponderancia en la reconstrucción de esta memoria colectiva. Esta última se encuentra muy ligada a las formas como los actores culturales y los migrantes viven y se relacionan con el pasado, en particular, cómo construyen y viven su memoria musical y dancística en los nuevos territorios. Es relevante la forma en que la danza se ha establecido como elemento de la representación mítica encarnado en los cuerpos de sus ejecutantes, logrando una conexión con sus nichos y una representación escenificada que les ha permitido a la música y a las danzas adquirir una vigencia y un protagonismo negados desde la colonia.

Explorando los planteamientos de Bauman, los pobladores del Pacífico han tenido que enfrentarse a diferentes condiciones de adaptación o acomodación, es decir, modificar sus creencias y prácticas culturales de manera que les permitan “encajar” en el sistema, o por lo menos, ser “asimilados” por éste. De modo que han llevado sus tradiciones culturales a la lupa de un sistema que pone las reglas de admisión y evalúa los resultados de la adaptación. Imponiendo ante los recién llegados una equivalencia entre asimilación y transformación, mientras que para el sistema esta transformación termina siendo una reafirmación de la identidad predominante.

En este proceso, que podemos calificar de aculturación, las dinámicas sociales, culturales y la lengua son restringidas hasta lograr la modificación de su carácter distintivo. Sin embargo, las manifestaciones culturales como la música y la danza permiten a los individuos y comunidades conservar algunos elementos en el proceso de cambio.

La danza como acción humana capaz de transmitir mensajes a través del movimiento, la energía, la fluidez, el espacio y el tiempo, logra articularse como un gran mecanismo de la conservación y posterior reconstrucción de los sistemas de significación construidos a lo largo de la diáspora, pero además, es un elemento primordial para el establecimiento del ciclo activo de la memoria de la comunidad.

En este caso, el Bambuco y el Currulao han logrado ser expresiones de las singularidades de los procesos de adaptación de los pueblos negros del Pacífico colombiano y su convivencia con otras culturas dominantes, les ha permitido recordar, olvidar, construir y reconstruir las *Huellas de Africanía* (Friedeman, 1994, p. 12) entendidas como los símbolos, iconografías y asociaciones iconográficas que permanecieron en el consciente y el subconsciente de los africanos y sus descendientes, y que han tomado parte en la formación de las culturas afroamericanas.

Es por ello que en muchas ocasiones, cuando se indaga a un migrante sobre cómo aprendió a interpretar Bambuco Viejo o Currulao, su respuesta es que fue viendo o que no lo recuerda, porque en la cosmovisión dancística de los residentes y

migrantes del litoral Pacífico, la danza es una actividad cotidiana que se desprende de las actividades humanas y que está afincada en el subconsciente de quienes comparten el entorno y las prácticas. Es importante resaltar que este hecho ha servido también para instaurar imaginarios sociales alrededor de cuáles deben ser los saberes “generales” que todo habitante del Pacífico y sus descendientes deberían tener, por ejemplo: bailar o cocinar. “Saberes generales” que al contacto con el nuevo territorio se enlazan con todas las expectativas del exotismo que propone la ciudad y terminan por convertirse en generalidades cargadas de violencia simbólica: “todas la negras cocinan bien o todos los negros bailan bien”.

Introducimos el concepto de “saberes generales” en el desarrollo de nuestra argumentación como ese tipo de características que en el entorno primario son ampliamente aceptadas y compartidas, que no tienen ningún tipo de cualificación, pues hacen parte de las múltiples cotidianidades y de los sentires, pero que sin duda, con el cambio de territorio, se convierten en condiciones de adaptación que posibilitan a las minorías “encajar” en los sistemas dominantes en los cuales, a través de los prejuicios, se les dota de “gracia” o significación y se les otorga estima para estar dentro del sistema desarrollando un rol puntual.

Los procesos de reconstrucción que emprenden, muchas veces sin saber, los grupos migrantes poblacionales minoritarios encierran además un problema que logra inquietar a las nuevas generaciones, quienes son las llamadas a reconstruir ese legado del cual solo conocen las experiencias de los demás y algunos acercamientos vagos a las manifestaciones en el nuevo entorno. Las nuevas generaciones se convierten en la base del ciclo activo de memoria de la comunidad sin un territorio, pero sí con una territorialidad marcada. La principal diferencia con la generación de sus padres es que los migrantes han logrado conocer las tradiciones en un nicho territorial que quizá no era propio pero que se “territorializó” a través de los sentidos y los códigos construidos ahí por la comunidad diaspórica. Es en este punto donde la historia/memoria cultural cobra gran importancia ya que en la música, la danza y la tradición oral, los pueblos logran enmarcar su esencia,

resguardándola del olvido y posibilitando la transmisión de los pilares de su cultura a las nuevas generaciones.

Según Elizabeth Jelin (2002), las minorías buscan no enfrentar las tensiones generadas por las nociones de *olvido* y *pasado*, debido a que se considera que el primero simboliza la “pérdida” de las construcciones sociales colectivas pero además de las identidades individuales que se han cimentado en la colectividad, y el segundo representa un “estancamiento” ante las nuevas ideas.

Sin embargo, por su parte, Ricoeur (2000) afirma que la memoria y el olvido están intrínsecamente ligados ya que una gran cuota de este último está implícita en la forma como articulamos los recuerdos debido a nuestra imposibilidad de recordar completamente todo. En ese sentido, el olvido se constituye de los fragmentos que componen la memoria: El olvido es percibido primero y masivamente como un atentado a la fiabilidad de la memoria. Un golpe, una debilidad, una laguna. La memoria, a este respecto, se define, al menos en primera instancia, como una lucha contra el olvido (Ricoeur, 2000, p. 532).

Una memoria total y absoluta sería una labor no humana, algo mecánico sin selección de ningún tipo. Totalmente contrario a la finalidad misma del ejercicio de memoria que es retener diferentes sucesos ocurridos en el tiempo y tener la capacidad de conformar con ellos recuerdos individuales o colectivos.

El *olvido* funciona entonces de forma selectiva aportando a la construcción del recuerdo como representación del pasado, y generalmente la selección está mediada por las condiciones presentes y futuras de quien recuerda/olvida.

Por otra parte, coincidimos con Ricoeur (2000) en que la noción de *pasado* está directamente anclada a la sabiduría y los recuerdos de los mayores. Ese pasado circula entre las comunidades a través de la tradición oral, pero al contacto con las nuevas generaciones es reinterpretado y asumido, algo que a veces genera un sin sabor en los mayores pues, como reza el adagio popular, consideran que “todo tiempo pasado fue mejor”. Se establecen tensiones en cuanto a las nuevas formas propuestas por los jóvenes de vivir las manifestaciones culturales. Estas tensiones

no necesariamente implican que se coarten las experiencias o las vivencias de las nuevas generaciones, pero sí implica una constante puja entre la idea de cada generación respecto a las maneras de hacer y de vivir sus manifestaciones culturales.

Paradójicamente, el nuevo territorio enfrenta a las comunidades diaspóricas vigorosamente con estas dos nociones (olvido y pasado), obligándolos a superar ese olvido selectivo e instrumentalizado y a luchar por una recuperación de las identidades colectivas e individuales a través del autoreconocimiento. Y a su vez, los induce a nutrirse del pasado, dando espacio a los nuevos pensamientos y estableciendo un canon de ideas que les permita contribuir a la preservación de la memoria colectiva y el impulso de las nuevas representaciones, reconociendo que la memoria colectiva se articula de forma distinta, se caracteriza por ser transgeneracional y se construye con la trasmisión de las vivencias y los recuerdos de los diferentes miembros de la colectividad, en especial los mayores.

La memoria, al igual que la cultura, no es estática y cada generación tiene una contribución que aporta al trabajo activo de su construcción dentro de la colectividad. Es por ello que hoy podemos observar cómo las músicas y danzas originarias del Pacífico sur colombiano han cobrado mayor protagonismo en la escena nacional e internacional.

El olvido, como dinámica selectiva de construcción de identidad, es parte crucial del ciclo de reconstrucción del entorno y de la “territorialización” del mismo. Es un mecanismo social que se activa en el presente en función de unas expectativas futuras y motiva la búsqueda en el pasado de patrones de comportamiento, saberes, creencias, sentimientos y emociones que son transmitidos y recibidos en la interacción social, en los procesos de socialización y en las prácticas culturales de un grupo, posibilitando su reestructuración cultural a partir de la migración.

Ahora bien, revisemos la noción de memoria que propone Jelin (2002), entendida como una representación que busca dar sentido al pasado a través de la construcción cultural compartida por generaciones sucesivas y por los diferentes

actores del ciclo activo de la memoria colectiva, y pensemos cómo los individuos y los grupos en la interacción con otros agentes activos que recuerdan, intentan transmitir o imponer sentidos a ese pasado, construyendo una subjetividad. Según Jelin, para las personas que viven un evento o experiencia, haberlo vivido puede ser un hito central de su vida y su memoria, más aún si se trató de un acontecimiento traumático, llevando así la memoria a una dimensión intersubjetiva social en la que se encadena a otras memorias con múltiples discursos y lenguajes.

Esta memoria implica una validación por parte del grupo social al cual se encamina, ya que no son sujetos pasivos, sino una colectividad de agentes sociales con capacidad de respuesta y transformación, que están en la construcción de una subjetividad legítima por medio de la cual se validan los mecanismos de transmisión y de apropiación simbólica.

3.2 Tradición y transmisión mecanismos para la reapropiación del territorio.

Como mencionamos anteriormente, la memoria vincula experiencias pasadas con expectativas futuras, posibilitando su transformación a través de las circunstancias actuales. La sucesión de generaciones articula los procesos de memoria social, activando la renovación de recuerdos y de sentidos atribuidos al pasado. Esta parte del ciclo de memoria está ampliamente ligada al curso de la vida (nacimiento, crecimiento, envejecimiento y muerte) pues cada persona pondera las experiencias y las transforma de acuerdo a su tiempo. Por ello, las urgencias, las memorias, los olvidos, las expectativas, las herencias, los legados, etc, cambian, pero también su sentido se transforma de acuerdo a ese tiempo.

Particularmente en el campo cultural, las subjetividades construidas por las diferentes condiciones están mediadas por los códigos comunes mediante los cuales se interpretan las prácticas simbólicas, pues más allá de representar, se busca apropiar y resignificar elementos de ese pasado para establecer una transmisión de la tradición.

En un sentido estricto, podemos asegurar que solo se olvida lo que se vive directamente, por ende cuando hablamos de los recuerdos de un pueblo, estamos reconociendo su cadena de transmisión intergeneracional que ha dado no solo unas manifestaciones culturales, sino unos sentidos a las mismas.

Estamos viviendo una época donde la trasmisión de saberes es pública y abierta debido a que las tradiciones están sometidas a múltiples visiones ligadas a los saberes canónicos, en las que nuevos actores plurales y multiculturales están generando una recomposición de las experiencias, los saberes y los sentires del pasado enmarcados en políticas de recuperación y salvaguarda de la memoria.

La dinámica de la transmisión intergeneracional responde también a una urgencia del sistema por reconocer elementos diferenciadores, porque aunque este ejercicio se hace desde lo manifiesto, es importante que también se cuente en los silencios y en los “huecos” o subjetividades en las que los individuos ganan autonomía y reconocimiento en el nuevo territorio, comprendiendo además que la transmisión de una cultura no solo se restringe o se agota al crear pertenencias e identidades individuales y colectivas.

¿Cómo determinar entonces cuál es el pasado que va a significar o que se va a transmitir, si tiene una connotación diferente vivir un acontecimiento a los 25 años que a los 10 años, si se es hombre o mujer, si se está o no directamente en el lugar de los hechos?

Para dar respuesta a este interrogante es necesario tener en cuenta dos cosas muy importantes: la primera, son las condiciones del proceso de identificación las que delimitan aquello que se considera parte del “nosotros” y lo segundo, es indispensable que el proceso de transmisión sea abierto y que quienes participen en él le den su propio sentido, sus propias interpretaciones. Esto encaminado a que las nuevas generaciones puedan establecer diálogos en lugar de representaciones pues la misma verdad o la misma historia cobran sentidos diferentes según el contexto, y las nuevas generaciones implican necesariamente la creación de nuevos contextos de diálogo.

La transmisión como vehículo de las herencias y los legados ancestrales supone una intención de dejar abiertas las puertas al pasado, para seguir posibilitando el rastreo de aprendizajes, prácticas y orígenes que conecten los contextos de las nuevas generaciones a las necesidades de preservación y reconocimiento de las identidades colectivas.

Capítulo 4: El hoy del Currulao

En la historia de la humanidad, las manifestaciones culturales minoritarias han sido sometidas a diferentes procesos de represión. La *colonialidad del poder* (Hernández, 2007), es una noción que se centra en la raza y en la posición social, sometiendo los diferentes ámbitos de la existencia social a estándares de *racialización*, como eje articulador de las relaciones de poder.

Esta noción incluye también las distintas formas de subjetividad, pensamiento y creación artística que se dieron durante la dominación Europea, cuyo pilar fue imponer una imagen mitificada de los patrones de producción de conocimiento y significado de las manifestaciones culturales.

El eurocentrismo, por lo tanto, no es la perspectiva cognitiva de los europeos exclusivamente, o sólo de los dominantes del capitalismo mundial, sino del conjunto de los educados bajo su hegemonía. Y aunque implica un componente etnocéntrico, este no lo explica, ni es su fuente principal de sentido. Se trata de la *perspectiva cognitiva* producida en el largo tiempo del conjunto del mundo eurocentrado del capitalismo colonial/moderno, y que *naturaliza la experiencia de las gentes en ese patrón de poder*. Esto es, las hace aparecer como *naturales*, en consecuencia como dados, no susceptibles de ser cuestionados (Quijano 2000: p. 343; cursivas añadidas).

La modernidad ha sido vista y entendida como un fenómeno netamente europeo que se dio a través de la colonización española a América, mediante el ejercicio de violencias raciales y epistémicas hacia los nativos y esclavizados. Estas dinámicas de control permitieron la imposición de pensamientos que fueron naturalizados en sus relaciones sociales, políticas, en sus costumbres y en sus formas de producción de conocimiento.

Para el caso puntual de Colombia, las élites criollas establecieron sus dinámicas de *colonialidad del poder* en la sociedad apoyándose en la religión. Por ello, las culturas de indígenas y negras fueron catalogadas como inmorales y bárbaras, pues estaban

en contextos completamente diferentes a los adecuados según las enseñanzas de la fe católica.

Los imaginarios coloniales instaurados alrededor de la música y las danzas por las élites criollas prevalecieron durante los siglos XVIII, XIX y XX. Se incorporaron en la cultura musical del país como verdades incuestionables y trazaron escalas valorativas subjetivas para las músicas locales.

En otras palabras, la colonialidad del sonido musical se manifiesta primordialmente en Colombia a través de la sensación de otredad y lejanía que un ciudadano de clase media experimenta ante la audición de cualquier música que no haya pasado por un proceso de blanqueamiento, es decir por un proceso de transformación tímbrica, armónica, rítmica y social (Hernández: 2007, p. 256).

Durante el siglo XX, las músicas regionales, indígenas, mestizas y negras que se mantenían al margen del escenario musical y su industria, atravesaron procesos de blanqueamiento y mediación experta, que las llevaron a asumir el rol de “pasado inferior” de las músicas más "artísticas" y menos "artesanales". Esto con el objetivo de caracterizar a través de ellas una identidad, negándoles cualquier posibilidad de cambio y prácticamente convirtiéndolas en piezas de museo reducidas al más estricto purismo. Festivales como el “Mono Núñez”, o el Festival de la Leyenda Vallenata entre otros, se convirtieron en guardianes de la pureza de las expresiones musicales regionales de la época. Es importante remarcar que las tensiones entre pasado y presente que se viven en estos dos Festivales han permitido que afloren nuevas tendencias y manifestaciones en lo armónico, lo melódico y lo organológico.

Ya en la década de los 90, el panorama para las músicas regionales dio un giro importante gracias al impacto del discurso global sobre el multiculturalismo, que para el caso de Colombia se vio reflejado en la constitución de 1991. Desde ese momento se consolida a nivel mundial un movimiento sin precedentes en la grabación y comercialización de músicas "no occidentales". Los músicos tradicionales logran acceder al mercado discográfico y al mismo tiempo algunos

músicos "blancos" inician una búsqueda incesante de sonoridades nuevas y exóticas que puedan tener algún resultado comercial (Hernández, 2007).

Según Aristizábal (2002), es de esta manera como los expertos en la interpretación de los instrumentos tradicionales del litoral Pacífico sur y los bailarines encuentran un camino más claro hacia el mercado comercial. Poco a poco sus prácticas musicales y dancísticas van adquiriendo una especialización que los lleva al carácter de artistas, que se exhiben para ser contemplados en escenarios especiales, como es el caso del Festival de Música del Pacífico "Petronio Álvarez".

Actualmente, la música y las danzas del Pacífico sur han llegado a ocupar diferentes espacios en la escena nacional e internacional, gracias a los procesos de reconocimiento de las tradiciones por los que atraviesa el país. Estos procesos han llevado a los músicos y bailarines a buscar diversas maneras de conectarse con estas tradiciones y a contextualizarlas dentro de los nuevos territorios a través de la tradición oral como representación del imaginario colectivo, cuya principal labor ha sido servir como elemento de transmisión y preservación de los saberes, recreando, contando la historia, las costumbres, las creencias y el folclor de esta comunidad.

Como lo mencionamos anteriormente, el Festival de Música del Pacífico "Petronio Álvarez" es el escenario más importante de reconocimiento para las tradiciones culturales del Pacífico en Santiago de Cali, pues desde el año 1997 se convirtió en una ventana que ha posicionado la cultura de este territorio a nivel mundial.

Este Festival ha posibilitado el diálogo de saberes entre culturas hermanas como la del Cauca, Valle del Cauca, Chocó y Nariño, convirtiéndose en un escenario que además de las competencias musicales, reúne muestras dancísticas, gastronómicas, artesanales y de estética afro. Pero las modalidades, los jueces, las transmisiones en vivo y las reglas de participación han establecido nuevos contextos para el desarrollo de las músicas de marimba, trayendo consigo cambios en las estructuras y estéticas musicales.

Con la llegada de la espectacularización se han evidenciado transformaciones en las prácticas tradicionales, tales como la variación del conjunto de marimba para ajustarse a las necesidades de las presentaciones, las composiciones, que ya son versos con estrofas y coros, la introducción de la marimba temperada o con afinación occidental, el uso de arreglos musicales, las coreografías estandarizadas, entre otras transformaciones, que si bien, han significado un avance para los diferentes formatos musicales y dancísticos del Pacífico brindándoles herramientas para su desarrollo a nivel local e internacional, implican algunas rupturas importantes con las prácticas tradicionales.

Así, según Birenbaum (2006) con el auge de la espectacularización, las prácticas musicales en el Pacífico ya no dependen de músicos de tiempo parcial que viven de la pesca y las actividades agrícolas y que solamente tocan en las fiestas patronales. Los viejos músicos campesinos, en su mayoría, han quedado en sus ríos. Solo algunos se han dejado convencer logrando acoplarse a las exigencias para subir a la tarima de vez en cuando, teniendo que convivir con la necesidad de arreglos, límites de tiempo, el elemento de competitividad que exigen las presentaciones en tarima y otros elementos de la espectacularización. La mayoría de estos músicos y sabedores de la cultural del litoral optan por no someterse a todos estos cambios y se alejan del “mundo artístico”, dando paso a la llegada de figuras que se adaptan a las condiciones y buscan trabajar en pro de mejores resultados comerciales para la música del Pacífico.

Tal es el caso de los llamados cultores profesionales, que son la primera generación de gestores culturales, bailarines y músicos del Pacífico con formación en estos temas, pero sobre todo con los conocimientos suficientes de la manifestación en su entorno y con las herramientas necesarias para afrontar los contextos propuestos por nuevo territorio.

En este punto es importante resaltar que los cultores y cultoras mayores del Pacífico sur vienen con un sin sabor al respecto de esta nueva generación, pues consideran que no se está haciendo un trabajo de cimentado, solo se está compitiendo en un mercado irracional que privilegia el mejor *beat* y no la cadena de valor asociada a la consecución de ese sonido que representa una ancestralidad.

A mí sí me parece que el Petronio Álvarez, en parte, le ha hecho daño a la música del Pacífico, porque los grupos llegan ahí a buscar cómo ser grandes económicamente, pero usted se pone a mirar, y los grupos no están buscando conservar nuestra música ni darla a conocer, nosotros tenemos un ejemplo muy claro con el Grupo Herencia. El Grupo Herencia se presenta en alguna parte y es uno de los grupos que más gusta, entre paréntesis, a ese nivel, pero porque se salió del contexto...Ellos, en toda presentación, deben llevar algo que nos represente para que la gente que los esté viendo conozca lo que es en realidad la música del Pacífico (Arboleda: 2018).³²

Otra de las figuras a tener en cuenta en el ámbito del mercado cultural del Pacífico colombiano, y que también representa un eslabón en la cadena de transformaciones respecto a las prácticas originarias, es la del empresario cultural autóctono, generalmente joven, que se gana la vida a través de la gestión cultural y que sirve de puente entre las prácticas tradicionales y las prácticas estatales y del mercado. Es gracias a estos profesionales que las manifestaciones musicales y dancísticas han logrado espectacularizarse, pues ellos son los encargados de los arreglos, de agremiar a los músicos asegurándose de la presencia de viejos maestros del folclor como un elemento de salvaguarda, y de promocionar los productos resultantes de la industria cultural, además de gestionar espacios para la presentación de los grupos y motivarlos para la grabación de sus músicas, pues estos elementos los proyectan al exterior y posibilitan giras de conciertos en diferentes rincones del mundo.

³² Entrevista realizada por la investigadora a la folclorista Oliva Arboleda Cuero, el 13 de Febrero de 2018 para el desarrollo de la investigación. Ver entrevista completa en anexos, página 89.

Este último elemento es muy significativo para los grupos ya que al pensarse como artistas que van a salir del país representando nuestro folclor, deben construir un estilo y una representación de ese folclor, para lo cual ellos optan conscientemente por vestirse en tarima con las prendas típicas de interpretación en el litoral y así dotar de características y sentido sus puestas en escena. Este hecho lo vemos claramente en el Festival de Música del Pacífico “Petronio Álvarez” donde los grupos del conjunto de marimba generalmente hacen representaciones de arrullos, alabaos, gualíes, entre otros, con los elementos característicos del entorno para dotar de sentido la interpretación en tarima.

Generando transformaciones en el mundo real y sus seres, ubicándolos en imágenes simples cargadas de motivación que dotan al espectáculo de nuevos sentidos alejándolo de la marcada tendencia de ver con mediaciones especializadas el mundo artístico, apoyándose en la vista como sentido humano privilegiado, un sentido abstracto, susceptible de engaño, que corresponde a la abstracción generalizada de la sociedad actual.

Porque el espectáculo no puede ser identificado a primera vista, el espectáculo es lo que escapa a la actividad de los hombres, a la reconsideración y corrección de sus obras. Es lo contrario del diálogo. Donde quiera que haya representación independiente, el espectáculo se reconstituye (Debord: 1967, p. 13)

Otra de las transformaciones más visibles ha sido la posibilidad de que las músicas y danzas del Pacífico lleguen a distintos lugares en el mundo, hecho que se dio gracias al surgimiento de la categoría “world music o música del mundo” y al interés de la UNESCO por preservar el patrimonio intangible del mundo, abriendo la puerta para que las manifestaciones culturales locales mostraran su valor, y sus estéticas en nuevos escenarios. Este hecho establece algunas tensiones con las nuevas formas de valorar las músicas y danzas locales, ya que los artistas se enfrentan todos los días a diferentes retos con respecto a los cambios de nuestro tiempo. Algunos de ellos son: el sentido estético atribuido a lo local en un mundo globalizado, la resignificación de los sonidos en la era digital, los mecanismos de

apropiación cultural, las nuevas relaciones entre lugar, sujeto y producción simbólica, la relación entre cultura, música y política, entre otros.

Los nuevos escenarios y territorios en los que se están interpretando las músicas y danzas del Pacífico sur colombiano, representan la consolidación de los procesos de transformación a los que se ha enfrentado esta manifestación cultural desde los inicios de la diáspora del litoral hacia las urbes. Estos avances y el posicionamiento logrado a través de la espectacularización son insumos importantes para la protección y salvaguarda de las músicas de marimba y los cantos y danzas tradicionales del Pacífico sur, que aunque no se están haciendo tal cual como en el nicho de esta tradición, sí están ofreciéndole al mundo muestras, fusiones y nuevas formas de interactuar con esta manifestación cultural.

En ese orden de ideas, hay un elemento que se ha esbozado a lo largo del texto, que no se ha tocado a profundidad y que ha sido muy importante para los migrantes del Pacífico sur en Cali y son los espacios que se desarrollan en los barrios populares, en bares y en discotecas. Estas prácticas que están visibilizando de formas diferentes a las músicas del Pacífico responden también a las dinámicas de la espectacularización, acercando a las músicas desde escenarios transversales a nuevos públicos. Si bien en los barrios populares las representaciones son más genuinas y aterrizadas a los contextos del territorio también se están enmarcando en unos ideales de comercialización que no necesariamente responden a celebraciones patronales o a eventos cotidianos.

Por su parte el estatus otorgado por las discotecas a los grupos de fusión está consolidando un escenario importante para las músicas y sus intérpretes, pues en una ciudad como Cali donde se configuran tantos imaginarios diferentes, esta oferta responde a una demanda de versatilidad, posibilitando la articulación a nuevos procesos con diferentes grupos y estableciendo dinámicas que nutren el escenario del Festival de música del Pacífico “Petronio Álvarez” que recibe propuestas fortalecidas desde el saber, los conceptos y habilidades desarrollados en la interpretación y los tipos de composición entre otros aspectos.

Es importante resaltar que según las categorías del Maestro Abadía, las representaciones de las que están siendo objeto las músicas y danzas del Pacífico sur tienen importantes connotaciones implícitas en su cosmovisión, que el ser reconstruidas en el nuevo territorio le permiten a los migrantes reapropiar y redefinir las funciones sociales de la manifestación, manteniéndola vigente y en el nicho popular, brindando una colectividad de identificación y diálogo con otras culturas y saberes, permitiendo así una reconstrucción y un arraigo en los nuevos territorios, dándole usos sociales que se adapten al territorio sin arriesgar su esencia. Todo esto sin desconocer que los diálogos establecidos por las nuevas generaciones con estas manifestaciones les están aportando unas proyecciones en el sentido estético y contextual que hace que la manifestación trascienda fronteras y se nutra también de nuevas visiones, mostrando su versatilidad.

Conclusiones

Mediante una pequeña radiografía a lo que ha sido la migración de la manifestación cultural, dancística y musical del Currulao a Santiago de Cali se logra evidenciar características sobre los usos sociales que tiene en el territorio y las nuevas formas de representación adquiridas en la urbe.

Sin duda, la diáspora de la población negra dada en Colombia a raíz de los procesos de esclavización, configuró un entramado social articulado alrededor de las manifestaciones culturales como mecanismos de protección de la identidad individual y colectiva. El cambio de territorio representa para las manifestaciones culturales una oportunidad para establecer diálogos e intercambios con nuevas culturas, sin afectar su carácter tradicional, porque mantiene vigentes las cadenas de valor que dotan de sentido a la manifestación, contribuyendo a la formación cultural de sus pobladores, pero sobre todo a arraigar nuevamente sus tradiciones y costumbres, generando nuevos usos y funciones sociales en un entorno en constante desarrollo.

Podemos decir entonces que la diáspora ha sido, es y será un elemento muy importante para la visibilización y preservación de las manifestaciones culturales del Pacífico sur colombiano, pues ha posibilitado transformaciones mediante las cuales esta manifestación ha ganado un crecimiento y una importancia que le han permitido asegurar su relevo generacional.

El Cambio de territorio ha fungido como articulador de la conservación de la memoria, pues ha posibilitado que los migrantes adquieran conocimientos que les permitan identificar y visibilizar la importancia de documentar y conservar sus prácticas culturales. En el contexto de ciudad la interpretación de un currulao es un elemento de territorialidad y memoria, ya que conecta a los migrantes con unos sentimientos individuales y colectivos de añoranza. Mientras que en su entorno, al que hemos denominado *Nicho*, es una danza ritual matriarcal mediante la cual las mujeres mayores exponen ante las jóvenes unos cánones de elegancia y destreza

en la comunicación no verbal establecida con los parejas a través de la danza, evocando tradición y elementos de etnicidad.

Otro de los cambios evidenciados tiene que ver con las indumentarias, los vestidos para espectáculo deben cumplir con un “registro” ante las cámaras, las luces y los espectadores, esto ha llevado a construir imaginarios dentro de los cuales se dice que el Currulao se baila de blanco para simbolizar el amor en pareja, algo que contrasta con la realidad de las poblaciones donde se interpreta con vestidos elegantes pero que corresponden al contexto y dan cuenta del tipo de celebración. Una buena cosecha, una celebración patronal o un arrullo que se formó de la nada en las calles, son una excelente excusa para que las matronas muestren su elegancia y su conexión con la interpretación, pero además se vuelve un espacio facultativo para que las jovencitas mayores de 15 años intenten sus pasos y muestren su elegancia para los futuros pretendientes.

La tradición oral es una pieza fundamental para la transversalización del saber y los nuevos aprendizajes, generando procesos informativos y prácticas formativas donde los migrantes y sus descendientes pueden hacer confluír sus saberes, logrando un encuentro y un diálogo en diferentes contextos. Es importante resaltar el papel de la mujer como depositaria y transmisora de las manifestaciones culturales del Pacífico a través de la oralidad los aprendizajes prácticos que se reflejan también en la diáspora, permitiéndoles reconstruir y transformar sus manifestaciones manteniendo vivo el *hilo conductor* de la memoria colectiva.

La cultura del Pacífico esta cimentada en tres pilares fundamentales, Canto, Música y Danza, pero consideramos que la danza ha cumplido un papel fundamental en la articulación de esta nueva cultura, al consolidarse como un elemento de resistencia y re-existencia para sus pobladores, quienes a través de los movimientos corporales han tejido una cantidad de saberes comunes que viajan de generación en generación y se nutren de los nuevos usos sociales asociados a la manifestación.

El arraigo, la reconstrucción de las costumbres y los procesos desarrollados en el nuevo territorio están mediados directamente por la memoria colectiva, pues este

elemento permite articular una función social para las tradiciones, generar un conocimiento o saberes comunes al respecto del contexto y de las condiciones necesarias para el desarrollo de las manifestaciones. Concluimos que la memoria es el medio por el cual las prácticas culturales de las poblaciones del Pacífico sur adquieren nuevos usos y sentidos sociales en el nuevo territorio, debido a que los procesos de construcción de esa memoria están influenciados por los fragmentos de recuerdos de la colectividad, permitiendo que las historias se entrecrucen, se encuentren pero sobre todo que se reflejen. A pesar de todo lo que implica para un pueblo el éxodo masivo de su población por diferentes circunstancias, en el caso puntual de la tradición dancística y musical del Currulao, la migración ha posibilitado la valoración, la reapropiación, la asignación de nuevos usos y sentidos sociales, la protección y visibilización de estas prácticas culturales.

A través de esta investigación se indagó en las diferencias entre Currulao y Bambuco Viejo, encontrándonos que el Currulao es el nombre dado a la coreografía creada por Teófilo Potes, que se baila en Buenaventura, y el Bambuco Viejo es la danza más antigua interpretada a lo largo y ancho del litoral. A mi parecer estas danzas son una sola, pues están inmersas en una cosmovisión ancestral que les da unos elementos culturales afines como la influencia de la marea, la cercanía con los ríos, las fases de la luna, por hablar de alguna características míticas; pero también tienen unas características sociales que reflejan la cotidianidad del pueblo, la jerarquización, el respeto y la proyección de su entorno a través de la fuerza del toque y la velocidad de la danza. Recordemos además que desde los primeros registros de los que se tiene conocimiento sobre la investigación del litoral Pacífico sur, el Currulao aparece como sinónimo del Bambuco. En cuanto a los tipos de Bambuco o Currulao, considero que al ser una única danza que responde a las dinámicas sociales de la población, las variaciones se dan solo cuando se enmarca en dichos sucesos, por ejemplo: el llamado Currulao Corona, responde a la celebración del matrimonio y sin este contexto implícito o manifiesto su interpretación carece de sentido.

El Festival de Música del Pacífico “Petronio Álvarez” es la plataforma más importante para la visibilización de las manifestaciones culturales del Pacífico colombiano en sentido, musical, dancístico, gastronómico, estético, de producción audiovisual e investigativa, que ha servido como herramienta para la consolidación de unos liderazgos en gestión cultural por parte de jóvenes empresarios que buscan llevar la manifestación musical a otros espacios, sin embargo, la inclusión en mercados musicales y otros escenarios está siendo enfocada a la creación de una semi-industria musical, cultural y artística que no está dando buenos resultados para la construcción de una economía sostenible alrededor de las músicas del Pacífico, ya que está privilegiando solamente a los músicos estudiados en la ciudad que logran adaptarse a las fusiones y generar nuevas propuestas para mantenerse vigentes. La llamo semi-industria musical, cultural y artística porque es un movimiento gestado desde la repercusión del Festival que no tiene los elementos para competir con las grandes industrias de producción y distribución musical, por eso los artistas componen, producen y distribuyen sus propios álbumes apoyándose sobre todo en plataformas digitales.

Los esfuerzos hechos desde el Festival apuntan más a la mercantilización de los productos que a la salvaguarda y sostenibilidad de las tradiciones. Su misión, al ser un Festival de Música tradicional, debería ser generar una política de protección, salvaguarda y transmisión de la cultura, en la cual se vaya estructurando a la par de los procesos de protección del saber ancestral una industria económica con los productos, bienes y servicios que se puedan ofrecer y de esta manera, afianzarse como escenario público privilegiado para la consolidación de las tradiciones dancísticas que ha traído consigo la diáspora del Pacífico sur colombiano a Santiago de Cali.

BIBLIOGRAFÍA

Referencias bibliográficas

Abadía, G. (1983). *Compendio general de folklore colombiano*. Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular, vol. 112, cuarta edición, revisada y acotada: Bogotá

Aristizábal, M. (2002) *El Festival del Currulao en Tumaco: Dinámicas Culturales y Construcción de Identidad Étnica en el Litoral Pacífico Colombiano*. Identidades y Movilidades, Documentos Numero 3. Coordinación IDYMOV: Xalapa, México.

Bauman, Z. (2002) *La cultura como praxis*. SAGE publications: Londres.

Birenbaum, M. (2006) *De Ritos a Ritmos: Las Prácticas musicales afro pacíficas en la época de la diversidad*. Candidato al Ph.D. (Etnomusicología), New York University; Investigador Asociado, ICANH: New York.

Cano, P. (2013) *SONORIDADES PACÍFICAS EN LA HISTORIA DE CALI, Prácticas sonoras tradicionales del Pacífico sur colombiano en Cali a partir de 1980*. Tesis de Maestría en Historia, Facultad de Humanidades, Universidad del Valle: Santiago de Cali.

Citro, S. y Aschieri P. (2012) *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas*. Editorial Biblos: Buenos aires.

Davidson, H. (1970). *Diccionario folklórico de Colombia*, tomo I, Música, Instrumentos y Danzas. Banco de la República, Departamento de Taller Gráfico: Bogotá

Eco, U. (2000) *Tratado de semiótica general*. Editorial Lumen S.A: Barcelona.

Forero, O. (2013). "Rito y tradición: la voz femenina en los arrullos y Currulaos del Pacífico sur." Revista *Pesquisas*, marzo-mayo 2013, publicación de divulgación científica y tecnológica. Pontificia Universidad Javeriana: Bogotá

Friedemann, N. (1994) *Historiografía afroamericana del Caribe: hechos y ficciones*. Revista *América Negra* N° 7, junio 1994, p. 11 - 26. Pontificia Universidad Javeriana: Bogotá.

Hall, Stuart. (1991). "Representation: Cultural Representations and Signifying Practices" Sage Publications, Traducido por Elías Sevilla Casas: Londres.

Hernández, O. (2007). "Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia." *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 28, No.2 pp. 242-270: Universidad de Texas.

----- (2009). Tesis de maestría en estudios culturales: *Músicos blancos sonidos negros. Trayectorias y redes de la música del sur del pacífico colombiano en Bogotá*. Bogotá: Facultad de ciencias sociales Pontificia Universidad Javeriana.

----- (2010). "De Currulaos modernos y ollas podridas." Texto publicado en el libro: *Músicas y prácticas sonoras del Pacífico Afrocolombiano*. Santamaría, C., Ochoa, J. & Sevilla M. (eds.). Editorial Javeriana: Bogotá.

Hoffman, O. (2002). *Del territorio étnico a la ciudad: las expresiones de identidad negra en Colombia a principios del siglo XXI*. Universidad de Caldas pp.277-307: Manizales, Colombia.

Jelin, E (2002). *Los trabajos de la memoria*. Editores S.A Príncipe Vergara: Madrid.

Londoño, A. (1985) *El Currulao*. Departamento de Educación Física del Instituto Universitario de Educación Física y Deporte de la Universidad de Antioquia: Medellín.

Martínez, A. (2005) Tesis: *Currulao: aspectos generales, patrones de ejecución y análisis musical*. Universidad del Valle: Cali.

Naverán, I. (ed) (2010) *Hacer historia: Reflexiones desde la práctica de la danza*. Grupo Gráfico Delma: España.

Ocasiones, D. (2011). *Usos sociales contemporáneos de las prácticas musicales locales del Pacífico colombiano: festival de música del Pacífico “Petronio Álvarez”*. Facultad de Ciencias Sociales y Económicas, Programa de Sociología, Universidad del Valle: Cali.

Ochoa, JS. Santamaría, C. & Sevilla, M. (2010) (eds). *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano*. Pontificia Universidad Javeriana: Bogotá.

Potes, T. (1972) *Intervención en el 1er. Foro Nacional de Folkloristas*. Revista *Aleph* N° 10, pp. 13-18. Universidad Nacional: Manizales.

Quijano, A. (2000) *Colonialidad del poder y clasificación social*. Journal of World System Research, 342-386.

Ricoeur, P. (2000) *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de cultura Económica de Argentina S.A: Buenos Aires, Argentina.

Todorov, T. (1995) *Los abusos de la memoria*. Grafiques 92: España.

Vanín, A. (1993) Leyva, P. (edt). *Colección Colombia Pacífico Tomo II. Cap. 44. Cultura del Litoral Pacífico, todos los mundos son reales*. Biblioteca Virtual Luis Angél Arango: Colombia.

Zapata Olivella, D. (1998). *Manual de danzas de la costa Pacífica*. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias: Colombia.

WEB GRAFÍA

Barriga, M. (2004) *La historia del tambor africano y su legado en el mundo*. El Artista [en línea] 2004, (noviembre) Fecha de consulta: 25 de octubre de 2017 Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87400104>

Blog del Grupo Gestor de la manifestación patrimonial <http://marimpes.blogspot.com/> Colombia en la Lista Representativa de Patrimonio

Cultural Inmaterial del Ámbito Nacional y se aprueba su Plan Especial de Salvaguardia.

Escobar, L. (1985) La Música en Cartagena de Indias. Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/muscar/marimba.htm>

Fonoteca Señal Memoria, Audio emisora HJCK, donde Harry Davidson explicó para los oyentes del programa *Carta de Colombia*, el método y los alcances de su trabajo *Diccionario Folklorico de Colombia*. Publicado el Martes, 12/23/2014 - 18:04

http://marimpes.blogspot.com/p/resolucion_9146.html

<https://www.senalmemoria.co/articulos/diccionario-folcl%C3%B3rico-colombiano>

Informe Problemática humanitaria en la Región Pacífica Colombiana, Defensoría Delegada para la Prevención de Riesgos de Violaciones a los Derechos Humanos y DIH Sistema de Alertas Tempranas (SAT). Agosto 2016: Bogotá – Colombia. [http://desarrollos.defensoria.gov.co/desarrollo1/ABCD/bases/marc/documentos/textos/Problematica humanitaria en la Region Pacifica colombiana - subregion narinense \(2\).pdf](http://desarrollos.defensoria.gov.co/desarrollo1/ABCD/bases/marc/documentos/textos/Problematica_humanitaria_en_la_Region_Pacifica_colombiana_-_subregion_narinense_(2).pdf)

Mayolo M, (2013) *Documental sobre la vida y obra del maestro Teófilo Roberto Potes*. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=M6FzsOX7HKM>

Músicas de marimba, cantos y danzas tradicionales de la región del Pacífico Sur colombiano y la provincia de Esmeraldas de Ecuador inscrito como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad [http://www.unesco.org/new/es/quito/media-service/single-view/news/musicas de marimba cantos y danzas tradicionales de la reg/](http://www.unesco.org/new/es/quito/media-service/single-view/news/musicas_de_marimba_cantos_y_danzas_tradicionales_de_la_reg/)

Las Músicas de Marimba de Colombia y Ecuador reconocidas como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad <http://www.cancilleria.gov.co/newsroom/news/2015-12-03/12924>

Plan Especial de Salvaguardia de Músicas de Marimba y Cantos tradicionales del Pacífico Sur <http://marimpes.blogspot.com/p/plan-especial-de-salvaguardia-pes.html>

Resolución 1645 de 2010 del Ministerio de Cultura. Por la cual se incluye la manifestación Músicas de Marimba y cantos tradicionales del Pacífico Sur. <http://www.bogotajuridicadigital.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=40131>

Documental audiovisual: Sonidos del Agua - Músicas de marimba y cantos tradicionales del Pacífico sur: https://www.youtube.com/watch?v=1_Qf2InYk-8

Video Musical: “Los Torres - Bambuco Costeño del Pacífico” https://www.youtube.com/watch?v=61R5Nkmcv_o.

Documental Señal Memoria (RTVC): “La marimba de los espíritus” 1983 <https://www.youtube.com/watch?v=c-sjTajOuiq>

AUDIOS

La siempre viva Colección de producciones locales del Pacífico Sur colombiano. Ministerio de cultura.

Cantos de río, Marimba y tradiciones del Pacífico sur. Serie radial producida por el Ministerio de Cultura de Colombia 2013.

FOTOGRAFÍAS E IMÁGENES

Figura 1: Fitzgerald, P. (2013). Mapa región Pacífica. Recuperado de: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=26205928>

Figura 2: Grafico del Triángulo Negro: En él se observan las rutas establecidas por los colonos para el tráfico de esclavizados hacia América. Fuente: <https://logiticainternacionalclasec.wordpress.com/2016/03/04/el-triangulo-negro/>

Figura 3: Resistencia, M. (2013) Imagen tomada del video Musical “Los Torres - Bambuco Costeño del Pacífico. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=61R5Nkmcv_o.

Figura 4: Paz, M. (1853). Acuarela sobre papel, 24 x 30 cm. Biblioteca Nacional de Colombia, colección Comisión Corográfica, lámina 45. <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-84802.html>

Figura 5: Idárraga, J. (2017) Fotografía de presentación artística tomada en el marco del XXXI Festival Folclórico del Pacífico realizado del 13 al 16 de julio de 2017: Buenaventura Valle del cauca

Figura 6: Álvarez, A. (2015) Fotografía tomada en el marco del XIX Festival de Música del Pacífico “Petronio Álvarez” en el año 2015. Revista El Clavo: Santiago de Cali. Fuente: <http://elclavo.com/en-linea/el-petronio-alvarez-mas-que-una-fiesta/>

Figura 7: Idárraga, J. (2017) Fotografía de presentación artística tomada en el marco del XXXI Festival Folclórico del Pacífico, realizado del 13 al 16 de julio de 2017: Buenaventura Valle del cauca.

Figura 8: ----- (2018) Fotografía de marimba de chonta guindada mientras es interpretada en el funeral del señor Temistocles Machado, Lider social asesinado en Buenaventura Valle del Cauca, enero 2018.

Figura 9: ----- (2017) Fotografía de Cununos mientras son interpretados en el tradicional remate del Festival de Música del Pacífico “Petronio Álvarez” realizado en el barrio Ciudad Cordoba – Cali, Valle del Cauca, agosto 2017.

Figura 10: ----- (2017) Fotografía de Bombo mientras es interpretado en el tradicional remate del Festival de Música del Pacífico “Petronio Álvarez” realizado en el barrio Ciudad Córdoba – Cali, Valle del Cauca, agosto 2017. Autor: Jorge Idárraga

Figura 11: ----- (2017) Fotografía de gasás mientras son interpretados en el tradicional remate del Festival de Música del Pacífico “Petronio Álvarez” realizado en el barrio Ciudad Córdoba – Cali, Valle del Cauca, agosto 2017.

Figura 12: ----- (2017) Fotografía de mujeres cantando e interpretando gasás en las manifestaciones de apoyo al Paro Cívico de Buenaventura realizadas en la ciudad de Cali -Valle del Cauca,(Parque de las Banderas), mayo de 2017.

Anexos

Entrevista 1: Ernesto Esteban González Sevillano. Investigador del folclor del Pacífico colombiano.

Duración: 54:82

Sara Arboleda: Vamos a dar inicio hoy 30 de diciembre del 2016 a la entrevista con el señor Ernesto Esteban González Sevillano para conversar un poco con él al respecto de lo que está siendo la elaboración del trabajo de grado La Diáspora del Currulao en Cali, así se llama mi trabajo de grado, entonces yo tengo una hilaridad de 4 capítulos: primer capítulo yo lo que hago es como un mapeo muy chiquito de lo que han sido los asentamientos negros en el Pacífico colombiano y allí pues empiezo a indagar en la cultura que se afincó con ellos allí y que permitió digamos que esos asentamientos se generaran de esa manera. El segundo capítulo que tengo, ah bueno en el primer introduzco las dos categorías que yo he generado para mi investigación que son: el currulao de nicho que allí catalogo todo lo que tiene que ver con la expresión tradicional en el territorio y el currulao de muestra donde catalogo todo lo que tiene que ver con la expresión espectacularizada, o sea el escenario, los grupos de danza todo lo que son representaciones por fuera del territorio.

Ernesto González: Eso está bien explícito y en términos de cultura del Pacífico te lo expreso así: el currulao como danza allá en su territorio y las coreografías a partir de ese currulao que se crean en la urbe, en la ciudad, porque no es lo mismo. La manifestación en su propio territorio tiene unas connotaciones, tiene unos desarrollos y tiene unas espiritualidades que son completamente diferentes a lo que ya vemos en escena, en show, en coreografías montemos esto con esto, allá no se ve eso. Bueno me parece bien interesante.

S.A: El segundo capítulo es ya de identidad, entonces memoria e identidad a través de la danza, ya ahí trato más específico digamos desde la comunicación cómo es que el currulao eh como danza pero también como música genera unos procesos de memoria y de identidad; en el tercer capítulo indago más sobre los elementos

puntuales del currulao entonces allí voy a hablar un poco de las músicas, voy a hablar de... allí también combino (Ernesto: las variantes) y las variantes del currulao allí también combino un poco (Ernesto: currulao redondo currulao corona, currulao no sé qué) allí también convino un poco los códigos de comunicación digamos yo he llamado ese capítulo como los códigos de comunicación que articulan comunidad, hablo un poco del pañuelo que se ha vuelto un elemento pues muy importante (pañuelo, sombrero, los faldones, las blusas) aja trato también el color porque se ha mitificado el color con el cual se debe bailar el currulao (generalmente blanco) aja y el cuarto capítulo con el que cierro es bueno un hoy del currulao que allí ya digamos bueno después de hacer todo ese andar que es lo que tenemos hoy que es lo que se está haciendo, se está haciendo bien o no se está haciendo bien, cuales son las bases para (pero en los dos contextos sería bueno) bueno yo ese o planteo principalmente para fuera del territorio aquí en Cali porque se me dificulta un poco viajar para poder saber cuál es el hoy del (Ernesto: pero lo tenés en buenaventura) bueno también es cierto.

E.G: No está bien, pero quería contextualizarme, me parece que la repartición del trabajo enfoca lo fundamental y pues en lo que yo te pueda colaborar mi nombre es Ernesto Esteban Gonzales Sevillano soy, siempre me presento como perteneciente a la cultura del Pacífico colombiano, porque esa es mi identidad, identidad cultural que en el Pacífico tiene unas características muy propias de una cultura que yo llamo una cultura centenaria, pues se creó en ese territorio al que puedo llamar también el territorio de marimba, con el aporte de tres culturas milenarias que son: la cultura indígena, dueña de su territorio hacia allá por el siglo XV 1492 antes de la llegada de esa otra cultura, la cultura europea o española, la invasión de los españoles y posteriormente unos años después la tarida de los secuestrados como yo les llamo, me gusta llamarles más secuestrados que esclavizados o que esclavos. Que a pesar de haber sido traídos en esas condiciones, ese vejamen, ese maltrato, esa humillación, ese borrarles de su mente muchas de sus cosas, mucho de su sabiduría y mucho de su espiritualidad; sus lenguas, sus religiones todo eso se borró al llegar ellos acá, se lo borraron, pero admirable para mí, admirable y respetable, yo rescato más que cualquier cosa, más que el látigo, el hierro y las

cadena, rescato más la capacidad y la inteligencia para adaptarse a un territorio totalmente diferente.

Diferente en fauna, en flora, sometidos a un cambio abrupto a sangre y fuego, procesos de borrarles sus dioses, borrarles sus lenguas imponerles una religión, imponerles otra lengua y ellos tuvieron la capacidad y la inteligencia para adaptarse y poder vincularse con esas otras dos culturas. Aunque en algunos espacios mis palabras suenan como a blasfemia porque yo insisto y trato mostrar, que en el pacífico no existe una cultura solamente afro, no es solamente afro la cultura del Pacífico y yo sostengo el por qué, porque es que la identidad de una cultura no tiene que ver con procedencia, con raza, con etnia o con color de piel, es una cosa que quedo marcada allí, pero bueno esa es mi identidad y en lo que yo pueda colaborar negro no hay ningún problema. O sea siempre, siempre en cualquier investigación mía o cualquier colaboración que me solicitan yo hago la claridad porque para mí no es relevante que se llame negro, que se llame afrodescendiente, no, yo pertenezco es a la cultura del Pacífico, que me identifica y al mismo tiempo me permite identificar otras culturas porque somos pluriétnicos y multiculturales, eso es así, para poder entender la otra cultura tengo que entender primero la mía, entonces yo no puedo decir que es que mi cultura es solamente, no tengo nada en contra de los negros obviamente respeto valoro, critico a lo que se identifican únicamente bien sea por el color o bien sea por la procedencia, hombre tengamos sentido de pertenencia acá se creó una cosa nueva pero no fue una sola cosa, fueron tres culturas que aportaron ahí y en esto también hago mucho énfasis en que para mí hay tres pilares que son los primordiales sobre los que se sostiene esa nueva cultura del Pacífico.

La cultura del Pacífico es una cultura de agua, en el pacífico el agua el mar, los ríos las quebradas, la lluvia, la sequía, la marea la comunicación allá todo tiene que ver con agua si llueve si no llueve, cuándo va a llover cuando no va a llover, si llueve qué pasa, las crecientes todo, todo, todo, voy pal' otro lado, voy para no sé cuándo todo por agua. El agua. Las mareas si vos entras a hablar de mareas entonces tenes que entrara a hablar de fases de luna y bueno ahí ya vas entrando a un mundo de

mucha sabiduría que viene y se une con el segundo pilar de la cultura del Pacífico que es una Cultura de Tradición oral, todo absolutamente todo en el Pacífico en su creación y hasta el día de hoy tiene que ver con la tradición oral, la sabiduría de los españoles, la sabiduría de los indígenas y la sabiduría de los africanos se transmitió por tradición oral, por ejemplo los que van al monte saben que hierva sirve pa esto, que otra sirve pa esto, los que saben de marea, saben cuándo la marea es esta entonces se puede pescar aquí, los que saben de monte y los que saben de luna entonces saben cuándo se puede sembrar, cuando se puede cosechar, qué se siembra, qué se cosecha. Los mismos mitos y leyendas, todo es tradición oral, la poesía, el cuento todo eso es tradición oral, la fantasmagoría del Pacífico que es muy rica, todo es tradición oral.

El abuelo le enseña al nieto, el papá le enseña al hijo, el tío le enseña al sobrino, la abuela coge a la nieta o a la hija y le va enseñando todo en la cocina, en el monte, en la minería en todo. Todo es tradición oral. Y el tercer pilar que sostiene esa cultura es que la cultura del Pacífico es una cultura de canto, música y danza. Siempre está el canto, cuando nacemos nos cantan, cuando estamos en el transcurso de nuestra vida estamos cantando sea alegre o triste pero estamos cantando, nos morimos y nos despiden cantando; cuando la señora está en sus labores está cantando, la hijita está al lado escuchándola y también está cantando y entonces el hijito está por ahí y está sentado en una banca o en cualquier parte y empieza a golpiar entonces empieza la percusión ahí nace la música, la vieja sigue cantando, el muchachito sigue tocando, la niña sigue cantando pero ya empieza a mover el cuerpo y empieza a salir la Danza en todo momento en el Pacífico hay (en este orden) Canto, Música y Danza. Esas tres cosas identifican y sostiene la Cultura del Pacífico que se creó hace 500 años apenas.

S.A: Bueno en esos tres pilares que muy claramente haz explicado y con los que concuerdo, de acuerdo a lo que conozco de la cultura del Pacífico, en esta parte de canto, música y danza cómo entra el currulao, porque bueno yo sé un poco que antes era el Verejú, el Patacoré, el pango, el bambuco viejo que dan origen a lo que hoy conocemos como currulao porque no es el currulao como música si no que se

ha también nutrido digamos de otros aires musicales y de otras danzas, entonces yo quiero que me cuentes un poco de como sucede esto, cómo es que llegamos al hoy del currulao, a que hoy se llame currulao en este momento?

E.G: Cuando surgen las inquietudes como esta entonces yo he tenido la fortuna de, primero soy de Guapi y yo fui arrullao con cantos del Pacífico, del lado de acá del pueblo al otro lado en el río guapi son 600 metros y allá se escuchaba para esta época noviembre diciembre y enero ya se escuchaban los bombos, los cununos desde acá 600 metros, desde que 4 o 5 años yo me pasaba el río allá a escuchar y a ver y a tocar y a cantar con ellos, entonces siempre he tenido la música del Pacífico adentro después podemos ampliar un poquitico más el concepto de música del Pacífico pero es eso, entonces la inquietud le nace a uno y uno empieza a preguntarle los mayores, tengo un trabajo que hice para la dirección de comunicaciones del ministerio de Cultura, una serie radial, entonces yo voy una vez a Timbiquí Cauca y le pregunto a un sabedor , yo los llamo sabedores y memoriosos a esa gente que tiene toda esa memoria que tiene toda esa tradición, los llamo sabedores porque esos no son conocimientos esa es sabiduría pura ahí no hay argumentos científico para validarte el conocimiento ahí hay es sabiduría pura. Le dije maestro es que yo oigo hablar de bambuco, bambuco viejo y después currulao, y entonces el señor me dice (y lo tengo grabado y te lo voy a facilitar) bambuco, me dice don esteban me contaba mi abuelo que su abuelo le contaba música (cuanto hay ahí más o menos unos 150 años, porque ya el señor era mayor que yo obviamente y yo ya paso por bastantes años también) que esa era la música que cantaban y contaban o sea ahí hay un acercamiento más a los primeros africanos o a las primeras generaciones ya nacidas acá en cuanto a su memoria.

Entonces para mi esa afirmación me lleva a pensar y creer y a seguir preguntando cuál es el origen de las músicas folclóricas del Pacífico, entonces para mí es el bambuco, que ahora como lo dice el señor le llaman bambuco viejo porque era la música que tocaban y cantaban los viejos pero realmente es bambuco, entonces así nace o allí nace el folclor del Pacífico, las músicas de marimba.

Entonces cuando nacen esas músicas y a esas músicas obviamente que primero estuvo el canto, entonces yo pregunté sobre eso a otro sabedor en guapi, maestro y como es lo de la revuelta en el bambuco y la revuelta en el currulao me dicen no es que en el bambuco no hay revuelta ¿por qué no hay revuelta en el bambuco? Porque es que en bambuco se va es cantando y ellos al principio cantaban era como tratando de acordarse de esa lengua que ellos trajeron de allá y van cantando y van cantando y van cantando y ese canto v se vuela un canto responsorial una entonación, unas respondedoras, unos chureos y eso va parejito.

Después aparece ya el currulao aquí cuando ya en el desarrollo de la música porque la música no es estática, la cultura tampoco lo es, eso se va desarrollando en el tiempo, entonces aparecen ya cuando la gente domina la lengua de acá, la lengua impuesta y los conceptos literarios y poéticos, entonces aparecen las composiciones y se hacen ya versos y se acomodan a los cantos, aparecen ya estrofas lo que ellos allá llaman las glosas, entonces el señor me decía no es que en el bambuco no hay glosa, ya el currulao ya tiene glosa y si vamos a analizar un currulao ya más moderno o sea siglo XXI usted ya se encuentra unas expresiones muy bonitas, unas letras excelentes pero pues ahí es donde uno dice que está pasando aquí, esa es la evolución no se puede negar o decirle a un compositor no muestre sus letras sus canciones sus versos, no allí empieza la verdadera diferencia. Bueno entonces inicialmente fue bambuco y para mí sigue siendo bambuco y el bambuco, para mí es raíz y tronco principal de todos los demás aires de las músicas de marimba del pacífico entonces hay variaciones en algunas casi que imperceptibles a los oídos neófitos y hay salen aires como el pango, el Patacoré, el Verejú e inclusive el mismo currulao y dependiendo también de la región, luego ya viene si hablamos de que ese tercer pilar es canto música y danza entonces lo primero que debió bailarse, danzarse, (vamos a llamarle baile a lo moderno, lo tradicional, lo folclórico es danza) debió danzarse primero que todo el bambuco pero vino la evolución vino el desarrollo y fue más fácil digamos escuchar el canto, y las estrofas, las glosas y poner a danzar en parejas, y en lo pues que yo creo que he podido aprender hubo un folclorista músico, compositor y coreógrafo nacido en Buenaventura que se llamó Teófilo Roberto Potes, él fue constructor de

instrumentos, era un señor que se demoraba dos años construyendo su marimba porque él hacía una tabla de su marimba cada mes o sea cada cambio de luna y las marimbas de esa época era de 24 tablas, él se demoraba dos años haciendo su marimba, pero él fue el que más énfasis hizo en la danza, las primeras coreografías las hizo Teófilo Roberto y posteriormente se acompañó muy bien con Mercedes Montaña.

Ellos son digamos los pioneros en esto de las danzas él fue el que más énfasis hizo en hablar de currulao, pero cuando él hablaba de currulao hablaba más del currulao como danza, por eso quizá es que la gente, la mayoría de la gente dice que el currulao es la danza madre de las músicas del Pacífico y luego o al mismo tiempo el bambuco, el ritmo, para mí eso es el género música folclórica del Pacífico es el género también fue sufriendo transformaciones y se convirtió también en ritmo currulao parra mi aire de bambuco, el currulao es un aire de bambuco allí está, digo yo que está el principio obviamente que en estas cosas del folclore del Pacífico hace falta mucha investigación hay que conformar grupos interdisciplinarios de antropólogos o musicólogos, músicos tradicionales, músicos modernos y así personas como vos, comunicadores, como yo que nos interese que nos gusta y metámonos a hacer esta investigación pero investigar acá, no irnos tan lejos a buscar lo que no se nos ha perdido por allá eso se creo fue acá.

Para mí la esencia o la raíz de todo está en ese bambuco, que debió cantarse sin glosa, que debió tocarse con sus bombos, sus marimbas y sus cununos y que debió danzarse inicialmente. Hay una diferencia también cuando tu escuchas un bambuco lo sientes como más lento, como más pausado ahí puede haber una connotación de tipo social cierto, nostalgia, recuerdo, lejanía de querer volver y no poder volver y es un poquito más lamentoso, igualmente dentro de las variaciones que se sufren en las regiones, no es lo mismo aunque se llame bambuco, no es lo mismo ni suena igual un bambuco o un currulao tocado por un grupo de música folclórica pero que sea de ese folclor donde hubo asentamientos mineros estoy hablando de timbiquí, te estoy hablando de iscuandé y te estoy hablando de barbacoas Nariño, ese bambuco y esos golpes de esos bombos suenan más a lamento, a socavón, a

hueco, a mina. Tumaco, Guapi, Buenaventura no fueron asentamientos esclavistas mineros ellos siempre fueron puertos y aunque hubo esclavización, pero los esclavos de los puertos no estaban metidos en la mina, eran los bogas de los barcos, entonces no es lo mismo ser esclavo mar adentro yendo en una canoa, bogando recibiendo la brisa del mar que estar metido en un socavón y allí hay variantes, o sea allí hay una parte como socioeconómica y sentimental que si uno no le pone cuidado a estas cosas sencillamente oye el bum bum y entonces no puede distinguir.

Yo te puedo contar, cuando empezó el Petronio aquí yo tenía amigos acá en la ciudad de Cali, no pero es que hermano esa música e ustedes suena todo lo mismo igualito el prum prum prum ya después de unos 4 Petronios la gente ya, el oído se fue adaptando y no es que hay variantes entonces empezaron a distinguirse lo que era el currulao, la juga, el bunde, los otros ritmos pues que son de las músicas del Pacífico.

¿Qué te parece?

S.A: Me parece muy interesante porque en lo que he tenido que indagar, digamos literariamente, hay un libro de David Harrison o Harrison Davis donde él sostiene que la música por excelencia del territorio colombiano es el bambuco, no la cumbia y entonces él hace un desglose de que en todas las regiones se toca y siempre se ha tocado bambuco y cuando él llega a la región del Pacífico tanto en el Chocó como en el Pacífico sur él dice que es bambuco y que por ejemplo la chirimía es bambuco porque y lo describe en octavas (seis octavos) aquí la variación es esta, y en danza se interpreta de esta manera o de esta otra manera, pero él hace una descripción de la danza del bambuco mucho más como agresiva...

E.G: ¿Pero el andino? Es que ahí es donde está digamos una de las justificaciones de algunos para llamar al bambuco del Pacífico decirle bambuco viejo porque para diferenciarlo del Bambuco andino pero realmente es bambuco, hay un artículo, no sé si lo tengas, hay un artículo del finado amigo nuestro German Patiño que se llama *Raíces de Africanía en el Bambuco*, yo lo tengo también si lo necesitamos luego le

podemos sacar fotocopia, ahora la otra pregunta que inclusive anterior a esto que estamos hablando es la, y que para mí tiene muchas posibilidades, históricamente los secuestrados llegaban por Cartagena cierto por Cartagena bajaban o por el Magdalena y luego por el Cauca y eran traídos a las grandes haciendas de los hacendados de lo que hoy es Cauca y Valle del Cauca eso quiere decir que toda esa gente negra llegó primero acá al Valle y al Cauca, a que se recuperaran, primero de esos tres meses de la travesía del Atlántico, después del tiempo que permanecieron en Cartagena mientras los compraban mientras medio los adornaban pa' poderlos vender bien, luego esos viajes por río, esas travesías y esas caminatas, y desafortunadamente los hacendados del Valle del Cauca y del Cauca eran los mismos dueños de las minas del Pacífico entonces ellos eran sometidos a un proceso humanitario de rehabilitación, de adaptación y de aquí era que eran transportados por tierra o por ríos para esas partes, entonces no tiene nada de raro que la música del Pacífico se haya originado acá en las grandes haciendas, o sea eso no lo estoy asegurando pero si lo podemos averiguar, hay que averiguarlo.

Mire la marimba de chonta como principal instrumento o instrumento representativo de las músicas del Pacífico se construye de Chontas que son maderas de palmas, de guaduas que son los canutos resonadores y de otras maderas livianas que son las que hacen la cama la tarima y las bases, aunque anteriormente eran sin base porque eran guindadas y todos esos elementos que te estoy nombrando hay acá en lo que es Cauca y Valle en las haciendas y en esa época mucho más, había mucha más palma y palmera y acá hay mucha más guadua que la guadua que hay en el Pacífico entonces no es descabellado pensar que la marimba fue llevada desde las haciendas a los territorios de allá, pero ese origen de la marimba no lo vamos a encontrar nunca ya, eso no se puede, ¿que si la marimba del Pacífico es Africana o no? Eso es acá eso es del Pacífico allá en África son tablas diferentes, maderas diferentes en vez de guadua le ponen unos calabazos.

Acá el ingenio la inteligencia, la capacidad, ese aporte, como no tengo esto le meto el que tenía allá y encuentro esto y esto es lo más parecido entonces lo traigo. Y entonces como yo ya no puedo cantar como cantaba allá porque ya se me olvidó

la lengua, porque no me permiten porque lo que fuera entonces yo voy y empiezo a cantar en una lengua nueva y en el libro de Héctor Gonzales te digo los curas que siempre venían con los invasores y que después ya en el tiempo de la colonia se dieron cuenta que para cumplir su misión evangelizadora era más fácil a través del canto y entonces en esa época el canto primordial religioso era el canto gregoriano, entonces ellos lo que hicieron fue enseñar su doctrina cristiana a través de los cantos e inclusive en algunos territorios de América hicieron la traducción a lengua indígena de esos mismos cantos, mucha de la doctrina cristiana fue transmitida a través del canto.

Entonces igual paso acá digamos en el Pacífico o en las haciendas de acá fueron convertidos a través del canto entonces los negros cogieron su marimba, los indígenas también tenían sus otros instrumentos, sus flautas de carrizo y toda la cosa entonces ahí siempre estuvo esa nueva creación esa nueva cultura y esas tres culturas interactuando entre sí, unas aportaron más que otras pero no es que fue una sola, no, son las tres siempre y eso paso en la música, eso paso en la gastronomía, no hay en la gastronomía del Pacífico ningún producto que haya sido traído de África ¿cuál es la base de la gastronomía o de la alimentación en el Pacífico? Todas las carnes de monte, que son propias de acá no tienen nada que ver con las de allá, todos los productos del mar y de los ríos pescado, jaiba, piangua, cangrejo ¿todo eso donde se da? Acá y ¿quién los conocía, quien los consumía acá? Los indígenas entonces se aprendió de los indígenas, el mismo español tuvo que aprender de ellos, ahora el plátano ya estaba acá, el maíz ya estaba acá, el coco ya estaba acá, ¿entonces cuál fue el aporte de las matronas negras? La sazón mamita, no fueron los productos, fue esa cosa que ellas traían en las manos, como combinar, como hacer, más los aportes de las matronas españolas, más los aportes de las matronas indígenas y se formó todo eso.

Y así mismo pasó con la música y así mismo paso con los españoles que hicieron vamos a evangelizar esas tierras y entonces mire, no conozco ni en los cuentos, ni en los cantos, ni en los rezos (estoy hablando de la cultura del Pacífico) ninguna mención a algún Orisha africano, no hay, acá no aparece chango, yemaya, no

aparece, acá esta la purísima, santa bárbara, san Antonio, la virgen del Carmen todos personajes del santoral cristiano, entonces sometidos a esa brutalidad obviamente se lo borraron no conozco en el lenguaje que utilizamos en el pacífico, oraciones, no palabras, oraciones que tengan alguna relación con alguna lengua africana inclusive hay más palabras quechuas (indígenas) que africanas, pero el negro con su dificultad por sus lenguajes de allá y toda esa vaina...

Hay algunas modificaciones alguno dialectos donde se cambian unas letras por otras pero en la construcción idiomática ya digamos desde el idioma como tal no hay entonces somos una cultura nueva y ahí estamos hablando de parte de esa cultura que es el canto, primero que todo el canto, la música y la danza, y ahí vamos construyendo y seguimos construyendo porque eso sigue evolucionando, más adelante de aquí a veinte diez, quince años uno no sabe cómo será lo del currulao porque pues con tanta modernidad y tanta tecnología y tanta cosa.

S.A: Ahorita cuando me comentabas sobre las diferencias, recordé que alguna vez cuando fui a buenaventura noté de una la gran diferencia que tienen ellos en interpretación musical y dancística en comparación a nosotros como digamos grupo de danza de Cali, que es el Carmen López, ehhh bailan muy diferente, entonan muy diferente, pero además enmarcan nuestras diferencias, ellos como nativos del litoral Pacífico pues dicen ay mira como ellos bailan, ay mira tal cosa, ay mira la otra a esa diferencia que enmarcabas ahorita hablamos como de qué era lo que para los viejos diferenciaba ese bambuco y cómo buscaban diferenciarlo.

E.G: Si en el canto y en la música ahora en la danza, yo te digo, la danza en su habitat en su territorio es danza y eso hace parte de la cultura de allá de ese territorio en este caso la cultura del Pacífico y tiene unas connotaciones muy diferentes a lo que le imprimen ya bien sea la academia o la coreografía y cuando se conforman los grupos de danza, porque allá la danza no.

Mire yo le cuento en las navidades de allá de mi pueblo querido, Guapi, y de todos los pueblos del Pacífico, hablábamos de los arrullos, el arrullo es un término polisémico, tiene varias connotaciones o varias denominaciones: entonces

hablamos de arrullo como canto de cuna, hablamos de arrullo como lugar de congregarse la gente a arrullar (arrullar es armar un pesebre y cantarle al niño eso es arrullar) y también de sitio donde se danzaba, y en esos arrullos la danza que más bailábamos los muchachos, los jóvenes y aun los viejos se llama la juga porque la danza del currulao eso inspira, inspira demasiado respeto eso no era pa todo mundo, cuando el marimbero llegaba y empezaba a bordonear o sea el marimbero el bordonero empezaba a bordonear, era el anuncio de que venía una mano de currulao, y entonces todo mundo se retiraba de ahí, se hacía hacia las paredes del sitio donde se estaba arrullando y se le daba paso a máximo tres parejas (pero individuales) que se formaban para que ellos danzaran su currulao, eso era de respeto de admiración, no era cualquiera el que se metía a bailar currulao y tampoco era que ellos iban preparados, no eso era allá, no ellos ya habían bailado y ya sabían todo eso.

Entonces por eso te digo acá ya te forman las coreografías y acá empezando en buenaventura con Teófilo Roberto entonces ya empiezan a hacerle diferencias que el currulao corona, que el currulao redondo hay como 5 o 6 diferencias de currulaos y esas mismas diferencias empezas a encontrarlas en la forma de danzar, no es lo mismo ver bailar a una pareja timbiquireña que a una pareja de buenaventura, que a una pareja de Tumaco. Hay un trabajo muy interesante reciente de este año 2016, tenes que conectarte con la maestra oliva arboleda ellos hicieron un trabajo bien interesante sobre la danza del currulao, más que sobre la música y ellos presentan esas diferencias, inclusive la universidad libre les iba a publicar ese trabajo, se llama los colores del currulao de manglar en manglar.

S.A: Bueno estaban desde tu visión, desde todo tu recorrido, desde tu conocimiento, y tu aprendizaje de los que son las músicas del Pacífico, consideras que el currulao con la migración que ha tenido en este momento específicamente a la ciudad de Cali, porque pues ha migrado a Medellín a Bogotá, pero situándonos en Cali consideras que la urbe le ha aportado o le ha quitado, digamos que en un sentido estrictamente tradicional desligarlo del territorio es ya mermarle muchas cosas, pero

¿cuál es tu visión respecto al currulao que se hace hoy en Santiago de Cali, en Canto, en Música y en Danza?

E.G: Interesante pregunta, como dicen todos los entrevistados. Mira desde mi concepción mi identidad me lleva a promulgar y a defender las manifestaciones en su esencia, o sea las raíces y eso nunca se va a dar fuera del territorio, nunca, porque empezando por el cambio de escenario, cuando la manifestación sale de su habitat propio y llega del Pacífico a la ciudad llámese Cali, llámese Bogotá, llámese Nueva York a toda parte donde la llevan hay unos cambios necesarios, entonces de un sitio donde se arrulla, donde no hay publico sino que está el pueblo participando del ritual al sacarlo de su habitat como dije tiene que someterse a los cambios de la ciudad entonces acá ya tiene que montarle una tarima ponerle una amplificación a la música, hay que ponerle unas luces entonces bueno, ahí ya hay una variación muy grande. El currulao en su esencia, en su tradición tiene que ser conocido visto y entendido allá, lo que se puede presentar o lo que se presenta en la ciudad es una muestra mas no es la esencia y eso no está mal, yo no estoy en contra de esas muestras en el sentido de que no deben variar la esencia la raíz sino que hay que digamos adaptarla a las exigencias de la urbe, lo malo sería si nuestra manifestación callera en manos de los mercantilistas llámese música, llámese canto y llámese danza si se pretende digamos un lucro y por ese lucro entonces nos van a decir no es que a la gente de Cali le gusta de esta manera, entonces nos van a empezar a introducir variaciones y cosas de esas, ya ahí habría que recapacitar en ese sentido y si no hay otra forma para mí lo más honesto y lo más humilde es hacer la claridad, que es lo que siempre le he pedido por ejemplo a los músicos, yo no puedo pretender castrar el talento de los músicos, yo no puedo exigirle a un músico sea del Pacífico o no, que está intentando hacer música del Pacífico, yo no puedo exigirle que solamente hagan música folclórica igual no puedo exigir a las agrupaciones dancísticas que solamente bailen el currulao como si lo estuvieran bailando en Tumaco, en Buenaventura, en Guapí, en Timbiquí, en Mosquera, en el Charco, pero si a eso que hacemos que son esas variaciones necesarias para poder presentar la muestra se le va a imprimir un sello ya mercantilista o comercial con eso no voy a estar de acuerdo aunque sé que lo van a hacer mire el ejemplo más

claro es lo que hoy llaman salsa caleña, aunque no soy un experto pero yo empecé viendo bailar la salsa caleña en el barrio ahora ya la montan a unos escenarios y de una salsa rítmica y sabrosita aunque por su característica de movimientos rápidos y toda la cosa, ahorita yo lo que veo son acrobacias, no me gustaría que al currulao, o al abozao chocuano, o a la música llanera (al joropo) les imprimieran esos sellos como por agradarle a la gente pero realmente no es por agradarle a la gente porque a la gente lo que le debe agradar es la esencia sino que le meten o por debajo o de frente el aspecto mercantilista y comercial.

S.A: Ahorita usted menciona unas características rituales de las cuales no me ha hablado nada en esta conversa, cuénteme un poquito de las características rituales porque cuando yo a veces me siento a explicarle un poco a mi directora de tesis, toda la cosmovisión que hay dentro de los saberes afrodescendientes ella me dice bueno pero como ponemos esto, como lo contextualizamos, como lo damos a conocer... aquí le conté un poco sobre la anécdota del flamenco para los guiris...

E.G: Eso hace parte de la esencia de la cultura. La cultura del Pacífico está íntimamente ligada con la espiritualidad y con lo pagano lo que llaman el sincretismo, no están desligados, entonces una forma de expresar la espiritualidad es a través de los rituales que para nosotros no son eventos, por ejemplo el arrullo es un ritual que empieza con los cantos al niño Jesús, luego de los cantos al niños Jesús (o sea estamos rindiendo veneración a una creencia religiosa, pero estamos manifestando nuestra espiritualidad, le cantamos a ese ser) y luego de esa parte de adoración viene la segunda parte del ritual que es la danza, entonces la danza popular, generalmente se empieza con la juga, pero hay un contexto muy importante y es que el canto y la música están allí y los músicos la espiritualidad de ellos los lleva a entrar en trance, por eso vos puedes ver tranquilamente una noche de arrullo con una mano, acá le pueden decir pieza, una mano que te va a durar media hora, una hora, dos horas, tres horas y los músicos dándole y las cantoras y los cantores dándole y los danzadores danzando o sea ahí hay complemento de ese ritual y una tercera etapa de ese ritual es el respeto que nace de esa espiritualidad cuando viene la danza que llaman la danza madre que es cuando la mayoría del pueblo, no del

público, por respeto tanto al canto como a la música, como al a danza madre currulao entonces despejamos y se presentan o salen a danzar 3 máximo 4 parejas adultas, mayores entonces los menores observan, respetan y aprenden, eso es un ritual.

Otro ritual muy clarito el ritual de los velorios, el respeto al muerto, el acompañamiento a la familia, y entonces esta la parte religiosa espiritual, el dolor el llanto, la súplica pa que se lo lleven pal cielo, que no lo manden pal infierno y en el mismo ritual del velorio se consume licor, come, se juega pero estamos allí en ese ritual, por eso te digo esas manifestaciones en medio en su habidad es un ritual aca ya es un evento y desafortunadamente va tendiendo ya hacia el show, que eso no es lo nuestro.

S.A: ¿Ahorita hablamos un poquito de los colores y ahí llegamos a la maestra (Oliva Arboleda) pero por qué se considera que el currulao se baila de blanco, cual es la explicación?

E.G: No la tengo, realmente no la tengo, no me voy a poner a inventar, no sé. Oliva o Julián Rodríguez te pueden dar esa respuesta ellos si tienen en el trabajo que te comente previamente, ellos si te pueden dar esa explicación ¿por qué blanco? Pero hay cosas que por ejemplo el pañuelo, el uso del pañuelo, el pañuelo es un elemento de la cultura europea no es africano ni indígena entonces por qué lo utilizamos allí esa es la interacción de las tres culturas, es la interacción, nuestra música listo tiene mucha ascendencia africana, el vestuario... (Es totalmente español).

Entrevista 2

Entrevistado: Julián Rodríguez. Bailarín del grupo de Danzas de la Universidad Libre, oriundo de Guapí-Cauca.

Duración: 16:24

Sara Arboleda: Hoy es domingo 23 de abril de 2017, vamos a dar inicio a la entrevista con el señor Julián Rodríguez para el trabajo de tesis la diáspora del currulao en Cali.

Julián Rodríguez: Buenas tardes Sara, primero comienzo contándote sobre la investigación que hizo el grupo de danzas de la Universidad Libre dirigido por la maestra Oliva Arboleda, bien conocida en el medio artístico en Cali y alrededor de la ciudad. Sus trabajos siempre fueron fruto de investigaciones que desarrollo con el fallecido Samuel Caicedo, los integrantes del grupo de danzas nos dimos a la tarea de continuar este proceso y en el año 2015 desarrollamos una investigación que se llama, “Los Colores del Currulao de Manglar en Manglar” en la cual nos preguntamos por qué se presentan diferencias en la ejecución dancística según el territorio, Valle, Nariño y Cauca.

Nos dimos a la tarea de viajar a cada uno de estos lugares de los tres departamentos, en Nariño estuvimos en Tumaco, en el Cauca, estuvimos en Guapí, y por el Valle estuvimos en Buenaventura; este trabajo buscaba las diferencias en la interpretación dancística, y nos encontramos que cuando usted habla de “Currulao” es una palabra relativamente nueva, entonces antes de hablar de Currulao hay que hablar de Bambuco que es el ritmo que da origen al Currulao.

Bambuco, aunque usted en el Pacífico escucha bailar Bambuco Viejo pero es un apellido que le dieron nuestro ancestros para poder diferenciarlo del Bambuco del interior. Currulao solo se baila en Buenaventura, y el Currulao nace a partir de las ideas y la creación de Teófilo R. Potes quien diseño una coreografía escénica para poder expandir, poder dar a conocer al resto del mundo esto de nuestra cultura y eso se mezcló precisamente porque en el tiempo en que se genera esta coreografía precisamente se da el boom de pergollo y su combo bacaná, entonces se populariza

el ritmo currulao y fue la palabra que todo el mundo conoció para denominar la interpretación dancística.

Pero cuando hablamos de este baile tradicional es el Bambuco, Bambuco Viejo. Y dentro de este baile que es un baile popular pues se interpreta en todas las celebraciones que hay en la costa pacífica, en todas sus fiestas la gente puede bailar un Bambuco, puede bailar una Jaga, puede bailar un Bunde, pero tiene un significado especial la interpretación dancística de ese Bambuco, principalmente te voy a hablar de Bambuco, porque nosotros somos muy tradicionalistas en el grupo en que estoy, entonces la raíz de esto que llamamos Currulao es el Bambuco Viejo y lo que hay detrás de la interpretación de esta danza es el enamoramiento que hombre hace a la mujer, cada paso, cada movimiento tiene un significado, coreográficamente hay tres momentos: las invitaciones, que son cada uno de los paseos que hace el hombre cortejando a la mujer para que llamar su atención y la mujer del Pacífico como es una mujer creída una mujer dura, se da su postura y lo rechaza.

Ante este rechazo el hombre utiliza una figura y es el Zapateo, primero como para decirle *“mire aquí estoy yo, porque no me para bolas, qué se ha creído usted.”* Sigue haciendo las invitaciones, hasta que en la tercera invitación la mujer sale a bailar con él pero le da una vuelta entera, es decir se desplazó de su lugar pero volvió a quedar allí, le va a decir *“No, esto no están fácil”* a partir de allí los zapateos del hombre ya son como de rabia, empieza el paseo y ese paseo que es un subir y bajar representa el movimiento de las olas y también hay otro significado y es el enamoramiento que el mar hace a la playa cuando toca, entonces por eso sube y baja, todo es una connotación muy especial tiene mucho significado por eso cuando se baila, cuando se interpreta un Bambuco es ese sentí, bailar un Bambuco o bailar un Currulao por el caso de Buenaventura para quienes interpretamos la música del Pacífico es uno de los mayores placeres y es lo que quisiéramos bailar siempre, porque nos eriza la piel cuando lo hacemos.

Entonces cuando se da continuamente ese paseo hay unos cambios de posición, dentro de ese paseo hay un elemento principal que es el pañuelo, que es el medio de comunicación entre el hombre y la mujer, cuando el hombre se muestra toca a la mujer con sutileza y le está enviando un mensaje – ¿Cuándo, cuándo me vas a aceptar? Hasta que llega el momento de la aceptación que es cuando la mujer abre su falda diciendo al hombre - estoy dispuesta a lo que sea- ya esos zapateos no son de mostrarse, ya nos son de rabia, sino que ahora son de alegría porque ya logró conquistar esa mujer. En los tres sitios visitados esta danza tiene el mismo significado, que es el enamoramiento del hombre hacia la mujer, pero hay otros elementos como la musicalidad, en Nariño y Buenaventura esta es mucho más rápida, más acelerada y esto se debe al ambiente pues ambos están rodeados de mar entonces el golpe es más fuerte, mientras que en el Cauca es más ceremonial, es más cadencioso, más pausado porque esta población está rodeada principalmente de río y el movimiento de la ola de río es más suave, más sabroso, entonces se disfruta más.

Cuando esos bailes llegan acá a la ciudad los que los interpretamos no le perdemos esa connotación, los que conocemos eso que significa, pero cuando llega a la ciudad principalmente la connotación es melódica, de lo que expresa la melodía, que es una melodía pausada, cadenciosa. Y tu mencionabas ahora en la introducción como esos elementos para la tradición tienen un significado y cuando ya hablamos de un colectivo es algo de igualdad, como el pañuelo, cuando todo el mundo está usando el pañuelo ya es un símbolo de “*pertenezco al Pacífico*” y esas son cosas importante porque lo que hacen es visibilizar todas una cultura, todo ese aporte, todo ese legado, todo eso talento, toda esa riqueza que tiene el Pacífico para aportar al resto de Colombia y en segunda instancia es fortalecer esa diversidad que caracteriza a Colombia.

S.A: ¿Qué variaciones se presentan en la interpretación dancística del Bambuco o Currulao en Valle, Cauca y Nariño?

J.R: En cuanto a la interpretación dancística encontramos diferencias en los zapateos de los hombres, en Nariño el zapateo es muy fuerte simulando a un gallo

de pelea en esta conquista, en Buenaventura es un escubillado que representa el ferrocarril y el zapateo es solamente con un pie, mientras que en el Cauca el zapateo se puede hacer de diferentes maneras, lo más importante y que unifica los zapateos es que siempre deben ir con el golpe del cununo. La falda es el elemento principal para las mujeres y en el también hay diferencias, por ejemplo: en Nariño se utiliza la falda muy arriba casi diagonal, en Buenaventura la falda lleva un movimiento rápido y es más o menos como a la mitad de la cadera mientras que en el Cauca es más ondeada, aunque en Nariño el faldeo es menos frecuente que en Buenaventura y Guapí.

Coreográficamente también hay diferencias en las vueltas, por ejemplo: lo que nosotros llamamos vueltas y revueltas en Nariño se le llama redondas o medias lunas.

S.A: ¿Desde tu punto de vista como interprete, consideras que la migración a la urbe la ha aportado algo al Bambuco o Currulao?

J.R: Te soy sincero, el encuentro con la urbe no le ha aportado nada. Bueno digamos que lo único que le ha aportado es una difusión, pero en esencia no tiene nada que aportarle por el contrario muchas veces se ha desvirtuado porque cuando traspasa las fronteras se coloca de moda entonces todo el mundo ya se siente maestro de enseñarlo y lo enseña con desconocimiento, como lo vio y lo que hace es generar una información incorrecta, y esa desinformación fue una de las motivaciones para hacer este trabajo investigativo, poder contribuir a que la gente conozca cual es el significado, cómo se interpreta y que significa su interpretación.

Yo considero que no, al Bambuco o Currulao traspasar las fronteras no le ha aporta nada en su esencia, en su forma, nada que lo haya hecho más elegante, no, para nada, por el contrario no hay nada más hermoso que ver bailar un Bambuco o un Currulao de forma tradicional, no necesita nada más.

Entrevista 3

Entrevistada: Maestra Oliva Arboleda. Directora del Grupo de Danzas de la Universidad Libre- Seccional Cali

Duración: 01:29:59

Bueno, vamos a dar inicio hoy, 13 de febrero del 2018, a la entrevista con la maestra OLIVA ARBOLEDA, con el fin de fortalecer lo que ha sido el proceso de investigación de la tesis: DEL RÍO A LA CIUDAD, el cambio de territorio que le aporta a la tradición dancística del CURRULAO.

- **SARA (00:26 min)**

Maestra... Entonces como yo le contaba, pues mi intención, digamos, es también... Porque cuando uno va a buscar como bailarín, en este caso, como académico... Cuando uno va a buscar bibliografía que lo ilustre sobre la música del Pacífico, sobre las danzas del Pacífico, pues, es muy poco lo que uno puede encontrar... Es más el nutrirse desde las vivencias de las personas que han vivido en el nicho, en el territorio donde uno puede encontrar unas cuestiones más acertadas al respeto de las interpretaciones... Entonces yo sí quisiera que usted, como una maestra del bambuco viejo, me diga qué es el currulao.

- **OLIVA ARBOLEDA (01:09 min)**

Para mí, el currulao es un enamoramiento, es lo principal, porque en el currulao la gente lo primero que representa es el amor. El currulao es... En su paseo, usted mira el vaivén de las olas marinas... Como uno sube y baja como el bajar y el subir de los ríos y los golpes de las olas cuando están... Cuando su mar está brava. Un hombre capaz de enamorar una mujer y una mujer tímida pero con deseos de acceder a él. Una mujer como todas las mujeres, porque no vamos a decir que sólo la mujer del Pacífico, pero todas las mujeres de nuestra época, eran unas mujeres que se dejaban enamorar. Una mujer que el hombre llegaba a hacerle la visita y a ella, el primer día, no la conquistaba, tenía que llegar muchas veces para poderla conquistar y ese es el currulao. Usted ve cuando el hombre sube dos veces, la

primera vez, la segunda, y la mujer todavía esta reacia. La mujer no se le sonríe, pero siempre, en todo el currulao, es una mujer que quiere acceder a él, pero quiere hacerse la difícil porque ella quiere decirle al hombre si en verdad la está queriendo, quiere algo serio con ella... Entonces es por eso que no es fácil que él la conquiste, pero ella si quiere, pero cuando ella ya acede a él es porque ella cree que ya él, en realidad, gusta de ella... Un hombre machista... Cuando él se enoja... Él va donde ella la primera vez, va la segunda, la visita y entonces, a lo último él ya se pone es como bravo y ese zapateo que ellos hacen con esa fuerza, con esa rabia, pero con esa rabia amorosa... Esa rabia amorosa es el currulao. El currulao es un acercamiento de un hombre a una mujer, un amor, es amor.

En una de las cosas que el currulao, el bambuco viejo y el bambuco de Nariño son similares, es en esa parte en el enamoramiento, porque sí es un enamoramiento, es una mujer digna... Es por eso que las señoras en Guapi dicen: *“Ay, a mí me da tanto, tan duro cuando las mujeres muestran el cuerpo en el currulao”*. En el currulao no muestran el cuerpo, muestran una enagua. Por eso cuando yo le digo a la gente que cuando me nombran de jurado y una mujer baila sin enagua algo del Pacífico, yo la desclasifico, porque en las mujeres la enagua era muy importante, ellas con la enagua era que cuidaban su cuerpo que no se les viera. Entonces una enagua... Donde la enagua tenga unos buenos letines, porque eso era otra cosa, ellas jugaban con la elegancia, ellas cogían su falda aquí y la que estaba bailando allá estaba mirando acá para ver si el letin de ella estaba más fino y más bonito que el de ella, ese es el currulao... Es una mujer elegante, un enamoramiento, un hombre machista capaz de enamorar a una mujer, pero rogada, muy rogada para llegar a él.

- **SARA (06:04 min)**

Bueno, digamos que dancísticamente cuando uno va a preguntarse un poco sobre la historia de ese currulao, obligatoriamente encuentra dos cosas: 1. Una raíz que es el bambuco, al que le han puesto el apellido de bambuco viejo, muchos dicen que es por diferenciarlo del bambuco del interior y... 2. Al Maestro Teófilo Roberto

Potes, como el creador o quien bautiza a esa coreografía, o a esa interpretación como el currulao... ¿Qué me puede contar usted de eso, Maestra?

- OLIVA ARBOLEDA (06:36 min)

Pues, yo lo que puedo decirle de eso, es que al Maestro Teófilo Roberto, con mucho respeto, le tengo mucho respeto porque él fue una de las personas que nos mostró ante el mundo. Él llega a Buenaventura y encuentra gente, porque Buenaventura es, diga usted, la capital del Pacífico, es donde toda la gente... O sea, Buenaventura es la puerta de la civilización de toda la gente del Pacífico, sobre todo nosotros los del Pacífico del Nariño, del Valle, de los pueblos del Valle, de Guapi, del Cauca. Nosotros siempre anhelábamos llegar primero a Buenaventura. Entonces llega mucha gente del Pacífico y él se encuentra que el de Tumaco baila de una forma, el de Nariño de una forma, el del Cauca de otra y el del Valle de otra. Entonces él dice: "ellos bailan bambuco". Hay gente que decía: "Yo voy a bailar patacore", aunque el **patacoré** no se baila. "Voy a bailar berejú", aunque el **berejú** no se baila. Estos son musicales, entonces él dijo; "No, vamos a unificar... Todo esto lo vamos a unificar y vamos a montar una coreografía"... y vamos a colocarle un nombre que se llama **currulao**". Y se dice que el currulao viene del **cununando**. ¿No? Del cununando que es la raíz del cununando Africano. Bueno, entonces él dice: "Vamos a montar una coreografía y se va a llamar **currulao**". Allí es donde nace el currulao, él monta esa coreografía que ya quedó como la bandera del currulao. Cuando los de Buenaventura... Yo tuve muchos problemas con la gente de Buenaventura, porque cuando veníamos nosotros, ellos decían que nosotros no sabíamos bailar currulao, que los del Pacífico, Guapi, Tumaco, Timbiquí no sabíamos bailar currulao. Entonces nosotros le decíamos que ¿Por qué? ¡Claro ellos tenían razón! Porque sí, el currulao nace es allá y es una coreografía distinta, y es algo distinto a lo que nosotros hacemos en las otras regiones. Y lo de nosotros si era bambuco, que como usted bien lo dijo, y usted lo sabe, luego se le pone **bambuco viejo**; porque, cuando los viejos del Pacífico se encuentran que hay un bambuco en el interior, se llenan de celos y ellos dicen: "¡Pero el bambuco de nosotros fue primero!"... Y ahí es donde le colocan bambuco viejo. No sabemos quién fue, inclusive mi profesora dice que

no sabe, porque eso fue, transcurriendo el tiempo, que uno se fue dando cuenta y alguien contó que el bambuco del interior nace, y ya los antropólogos y todo el mundo supieron que sí, que nació... Es más, el currulao nace en Colombia, el currulao y el bambuco, porque son como mezclas de las danzas europeas con las con las africanas, porque nosotros tenemos muchas mezclas. Por ejemplo, en el Pacífico Sur... El Pacífico Sur es el que más maneja la música africana, porque nosotros tenemos la **marimba**, tenemos los **cununos**, nosotros no tenemos vientos... Y los bailes de nosotros, el currulao de nosotros es más señorial, es más europeo, porque el africano no baila tan suave, no baila tan suave... Entonces nosotros decimos: “¿Ellos de dónde sacaron ese bailado, de dónde lo sacaron?”.

- **SARA (11:22 min)**

Ahora que usted toca ese punto, a lo largo de la investigación, para mí ha sido innegable tener que enfrentarme a un punto o una hipótesis, y es que definitivamente, cuando uno se inmersa en procesos sociales de reivindicaciones étnicas, pues uno quiere muchas veces negar o minimizar las influencias para tratar de verse más puro y encontrarse de alguna manera, pero es innegable que en tanto en las danzas del Pacífico Sur... En el Pacífico Norte es mucho más marcado, como usted lo decía, por su instrumentación y todo, pero en el Pacífico Sur hay muchos elementos de la cultura española que hicieron las danzas en ese momento y hay un elemento en particular que, para mí, es muy importante y es el pañuelo, porque es el código. Es a través del pañuelo que el hombre invita, es a través del pañuelo que la mujer acepta, es a través del pañuelo que se pasean y hay otros elementos que entran en juego; pero el pañuelo, para mí, es un elemento muy importante. Entonces digamos... Usted como cultora que es de todo lo que es del folclor del Pacífico Sur, ¿considera que es importante que en las investigaciones académicas se resalten también esas contribuciones?

- **OLIVA ARBOLEDA: (12:38 min)**

Es que es muy importante, es tan importante que se debe de resaltar porque nosotros venimos de una mezcla. Imagínese... Guapi fue fundado por los indios

guapíes y los indios guapíes fundaron a Guapi en un lugar que se llama El Barro, más allá de Puerto Cali que le decimos nosotros y... Todavía allá hay indios, el apellido **“Guapi”** todavía existe, que se va transformando porque eran **“Guapíes”** y ya se ha ido transformando y yo por lo menos estudié con unos hermanos que eran indios, eran cholos y su apellido era Guapi y todavía hay Guapis allá. Tenemos a los **“Martanes”** y los **“Banín”**. Los Martanes son descendientes franceses y los Banín también son franceses. Estos Martanes y estos Banín se casan con dos africanas... Con dos africanas... Imagínese: Negro, Indio y blanco europeo... Entonces se casan con dos africanas y allí es donde ellos forman su mezcla. Es más, todavía usted consigue... El hijo de Yeme habla más feo que yo, más feo que cualquier guapireño y es blanco, blanco (risas). Y nosotros nos burlábamos de ella, nos burlábamos de él, de ellos en el colegio porque nosotros le decíamos: *“Ay, pero vos hablás más feo que nosotros los negros”*. Él es de las personas que... Él habla y usted no le está viendo la cara y cuando lo ve, pregunta quién es el que estaba hablando (risas). Siempre, siempre... Y nosotros siempre le decimos: *“Pero Nando... ¿Por qué hablás así? Es que nosotros no hablamos así como mal”*. Y es que él es mezcla de negro, indio y blanco. Entonces... A mí sí (la pregunta que usted me hizo)... A mí sí me parece que las investigaciones tienen que tener la connotación de que el folclor de nosotros es una mezcla... Imagínese los cantos... Los cantos, las adoraciones, todo eso es una mezcla... Los bailes... Imagínese el vestuario que nosotros usamos... Nosotros usamos ese vestuario porque ese vestuario lo usaban nuestras señoras... ¿y por qué nuestras señoras usaban ese vestuario? Ellas vestían así, con sus faldones largos, sus blusas tres-cuartos, pero... ¿Por qué? Porque las amas les regalaban esa ropa, entonces ellas cuando dejaron de ser esclavas siguieron vistiendo así.

- **SARA (16:15 min)**

Era el patrón de vestimenta que conocían...

- **OLIVA ARBOLEDA (16:17 min)**

Que conocían... Inclusive, Yo por eso, toda la vida, alego que a nosotros, en el Pacífico, las batolas no nos representan, porque allá nosotros no conocimos las batolas, allá nosotros no la conocimos, porque los africanos que llegaron al Pacífico, llegaron desnudos, y ellos no tuvieron oportunidades de hacer sus vestidos, las oportunidades que ellos tenían era el vestido que les daba el amo, y hasta los vestían con costales...

Nosotros tenemos una historia viva de Doña Enriqueta Góngora de Martán. Ella era muy, muy amiga de mi abuela. Ella vivía en el primer piso en su casa de balcón y mi abuela arrendaba en el segundo piso porque mi abuela era del campo, ella vino a vivir a Guapi a educar sus hijos, a medio educarlos y todo, y esa señora le arrendó porque mi abuela era india. Cuando llegaron los barcos, unos grandes barcos llenos de vestidos de costales para vestir, en una navidad, a todos los negros del pueblo y Don Helcías, que era blanco, y él alcanzo a ser negrero, a ser amo, llegaron todos esos bultos de ropa de costal y, por la noche, Doña Enriqueta le ha preguntado a Don Helcías que esas ropas, que esos costales pa qué eran... y dijo que para mañana repartirlos a las personas del pueblo, que ellos se tienen que vestir así porque va a ver una visita de los reyes, de no sé qué y ellos tienen que estar vestidos así. Y Doña Enriqueta se levantó bien temprano, se colocó su vestido, le sirvió el desayuno a su esposo y se sentó en la mesa con su vestido, y él le dijo: ¿Cómo así Enriqueta? ¿Por qué te vestiste si yo te dije que eran para los del pueblo, pero no para ti? —Pues yo soy del pueblo, soy negra, aunque soy tu esposa, entonces yo soy la primera de la fila, porque yo no puedo estar aparte de los demás, porque yo soy...—. Y le dijo Don Helcías: Si tú te pones ese vestido, yo mando a quemar todos los costales. —Cuando yo vea que los quemés todos, me lo quito—. Y los quemó y no pudieron vestir más a las negros de costal, porque la esposa de Don Helcías insistía que todo lo que le pidieran... Si los encadenaban se encadenaba, si... O sea, que para nosotros fue parte de la libertad que ellos se enamoraron de las negras, porque las negras resistían a que a los otros los trataran... Ellas decían: *Es que tengo familia allá y como voy a estar allá y mis padres, mis hermanos, y yo acá de condesa, no...* Decían: *Eso no se puede dar*. Y ahí fue terminando la separación.

- **SARA (19:52 min)**

Ahora que hablamos del vestido, Maestra, hay un mito que se ha tejido, sobre todo en el escenario, y es que el currulao sólo se baila de blanco por todo esto del ritual amoroso y hasta se ha dicho que eso es un baile reservado para la pareja que se casa, entonces yo creo que también en ánimos de llenar de misticismos todo lo que es para el escenario la interpretación de la danza, pero usted que conoce tanto y que se ganaron un escenario como El Regional y El Nacional de Danza y con una investigación al respecto de esto... ¿Qué me puede contar sobre eso?

- **OLIVA ARBOLEDA (20:29 min)**

Bueno, a mí me dio mucha satisfacción haberme ganado ese regional, porque nosotros llevamos... Esa parte la hablamos en la investigación... El currulao no es que se tenga que bailar de blanco, como yo le decía, Teófilo Roberto Potes en el currulao dijo: Yo voy hacer una coreografía que se llame **currulao** y voy a poner un uniforme en esta coreografía que es blanco, que porque los esclavos, que para que les vieran, que para que no sé qué... Pero, como es una fiesta y la gente a la fiesta no toda va de blanco, la gente va de cualquier color; es más, nosotros hicimos por eso la representación con varios colores. Por lo menos hay un currulao que se llama **Currulao Corona**. El currulao corona no es un baile como decir... El currulao corona es otra cosa. El currulao corona simplemente es una novia. Si usted se casó, es un currulao corona. El baile de la novia... El currulao corona se puede bailar con bambuco viejo, se puede bailar con **pango**, se puede bailar con patacoré, con berejú, pero... Lo que significa la "**corona**" es el matrimonio, o sea, el currulao corona es el día del matrimonio. El currulao corona es usted que se casó y alrededor, usted es la única que va de blanco, porque usted es la novia... ¿Ya me entiende? Usted es la única que va de blanco porque es la novia, porque nunca van a llegar en ninguna parte, ni en la civilización ni antes, nadie va a llegar a una fiesta todos vestidos de blanco porque la novia se casó de blanco y todos tenemos que ir vestidos de blanco. La única que va de blanco es la novia y los demás todos son personas que van como en una invitación, de cualquier color. Entonces, eso del vestido que tienen que ser de blanco, eso es para el currulao, pero para el bambuco

no. Por eso ese día nosotros presentamos de colores. A mí me llamaron de Guapi y me dijeron: “No es que la mujer del alcalde está diciendo que todas tenemos que bailar de blanco”... Y les dije: —¿Pues todas se van a casar?—. Y aceptaron. Y les dije: Por esto, por esto, por esto, por esto, por esto y por esto... Y aceptaron. Y ahí mismo cambiaron y ahí dejaron que la gente bailara. Que el que quería bailara de blanco y el que no quería no bailara de blanco... Porque es que el blanco es representación del matrimonio. Ahora en el último Nacional, nosotros hicimos el currulao y lo vestimos de azul, hicimos un bambuco viejo y lo hicimos de azul. Y dijimos: *Simplemente estamos representando en un escenario el azul de los mares*, pero no es este el uniforme ni es el otro, porque uno en un escenario tiene es que ir bonito. Entonces uno se pone un vestido del mismo color para que se vea bonito... Todas esas cosas uno las hace, pero no necesariamente... Con Janeth hemos estado en varias partes y hemos hecho la discusión que por qué creen que sólo se baila de blanco la novia... Y el currulao de Buenaventura porque Teófilo Roberto Potes colocó como uniforme... Ese es un uniforme para el currulao de Buenaventura. Entonces yo digo que ya es aceptable para ellos, porque ellos... ¿Cómo le dijera?... Porque ellos colocaron su uniforme y usted sabe que ya la parte tradicional, a partir de los 20 años, ya se puede convertir en tradicional. Entonces para ellos ya es una tradición bailar de blanco, ya es una tradición... Para nosotros no, como yo les digo: Uno puede bailar un bambuco de blanco, pero representando a la novia, no más. Sí lo podés hacer, lo puede hacer de otro color, pero si usted baila de otro color, no es malo, está bien. Usted lo puede bailar de cualquier color.

- **SARA (25:08 min)**

Bueno, en medio de las conversaciones hemos pasado varias veces por el ladito del bambuco y el currulao. En esa investigación ustedes también trataron eso, porque además se encontraron con que en el currulao solamente se interpreta en Buenaventura, y que en el Cauca y en el Nariño bailan bambuco... ¿Por qué esta diferencia y qué es lo que hace la diferencia allí?

- **OLIVA ARBOLEDA (25:28 min)**

Bueno, la diferencia son los ritmos, las velocidades... No sé, yo pienso que en Tumaco el mar es más fuerte, del Pacífico el mar más fuerte es Tumaco; luego sigue Buenaventura y acá, en la parte del Cauca, es más suave, aunque... Dicen los viejos eso, pero yo no conozco mar suave. De los tres mares que conozco todos me parecen duros. A mí me parece que las velocidades se dan según la influencia marina, ¿por qué se da según la influencia marina? Porque mire el canto... El canto de Tumaco es más, y luego Buenaventura sigue, y luego acá el Cauca es más suave. Es tanto que si usted va a ver una canto de una guapireña, es distinto a un canto de una timbiqueña, porque... ¿Qué pasa? La guapireña está más cerca al mar que la timbiqueña. La timbiqueña le canta a usted como el río corre. La guapireña le canta más golpeado, ¿por qué? porque allá hay mar y hay río, y el mar de Guapi se besa con el río. Cuando el río baja, cuando el agua sube que se sala el agua entró el mar y cuando baja entró el río. Entonces nosotros somos marítimos y somos fluviales: Sube, entró, se saló el agua, entró el mar... Baja, está dulce el agua, entonces entró el río.

Entonces el canto es diferente. Yo no sé si usted ha notado ver cantar una timbiqueña y ver cantar una guapireña es distinto. Como yo les digo, por lo menos las viejas, ellas tienen su cosa, ellas creen que todas ellas cantan mejor y ellas dicen: *“Ay, nosotros cantamos más bonito que esas timbiqueñas”*. Y las timbiqueñas dicen: *“Nosotras cantamos más bonito que las guapireñas”*. Yo les digo: *“Todo es bonito”*. Como yo soy la que he investigado, yo soy la que valoro, entonces yo les digo: *Todo es bonito, todo es bello... Les digo yo... Bellos son ustedes, bellos son ustedes. Lo que pasa es esto y esto*. Oliva, la mamá de Nidia, a ella le gusta tocar, cantar mucho, que le toque el bombo un guapireño y yo decía: Pero, ¿por qué? — Ah, es que esos guapireños hondean más sabroso ese bombo—. Y yo decía, pero... ¿Por qué?... Hasta que me puse a mirar, y es que el bombo guapireño entra como entra el tope del mar y el río, y el bombo timbiqueño es más suave, más bello todo, pero entonces ella dice: *“Es que esos guapireños hondean más sabroso ese bombo”*. Porque ellos dicen **hondeado**, tanto en Guapi como los timbiqueños. Yo decía, pero... ¿Por qué mi tocaya dice eso? Hay que ponerle cuidado a eso entonces. Me puse a mirar y me puse hablar y estaba hablando con unos de Guapi

y me dijo: *No, es que el arrullo de nosotros es más suave y el arrullo de ellos es ¡pu!...* Como pega el mar. Entonces eso de los bailes que son distintos... Es que... ¡Nosotros tenemos tantas riquezas!... Mire el currulao de Buenaventura, el bambuco de Tumaco, el bambuco viejo del Cauca... Todos bailamos distinto, pero... ¿Qué pasa? Usted va a oír la música y es la velocidad. La velocidad de Tumaco es distinta, después la de Buenaventura si un poquito que le decimos que es pango, después nos vamos para el Cauca que es bambuco viejo... Es más, ¿usted no se ha fijado? Es más solemne acá en el Cauca, es más suave.

- **SARA (30:05 min)**

Claro, y también eso responde un poco a las influencias, conectando con los procesos sociales las influencias... El Cauca fue una zona donde hubo muchas más haciendas esclavistas, donde hubo muchos más asentamientos, donde hubo mucho más de esa socialización. Por ejemplo, Popayán que es un epicentro cultural del Cauca, fue una cuestión muy solemne, ¿no?

- **OLIVA ARBOLEDA (30:32 min)**

Es que igual, nosotros sabemos que eso, lo del Cauca, lo que usted está diciendo, es verdad. Mire, nosotros tenemos un apellido que no es de nosotros, nosotros tenemos un apellido **Arboleda** que es de España... ¿Y de dónde viene ese apellido? De Popayán y yo todos los días, cuando me dicen: *¡Ay, Arboleda de Popayán! ¡¡Cuál Arboleda de Popayán... Esclava de Popayán!! (Risas).*

- **SARA (31:02 min)**

A mí me pasó una anécdota muy chistosa, y es que yo fui un día a Villarrica, pues tengo amigos del grupo de danzas allá, entonces fui... Ellos tienen un proceso cultural allí, y en Villarrica el apellido Arboleda es de mucho recelo, porque una de las haciendas esclavistas más fuertes del Norte del Cauca era de un esclavizador de apellido Arboleda, entonces... *¿Cómo te llamas? (Sara)... ¿Y qué apellido? (Arboleda)... Uy, ¿cómo así? No sé qué... ¿Y vos has investigado de tus ancestros*

y todo eso? Y yo: No, realmente no he hecho un seguimiento, pues a la gente del apellido, pero claro uno entiende que hay todo un lazo.

- OLIVA ARBOLEDA (31:39)

Y como ellos repartían por toda Colombia... Lo que pasa es que Popayán tiene mucha historia. Popayán fueron los negreros más grandes que tuvo Colombia... Y ellos repartían. Mire que nosotros, en El Naranjo, hay un poco de tierra que son de los Arboledas. Mi papá nació en los Naranjos y un día han ido a Guapi a llamarnos, que vamos que ya como que la guerrilla está dejando eso, entonces que vamos porque van a repartir... Porque allá hay mucha tierra de los Arboledas y mi hermano Héctor dijo déjenme quieto que yo no voy a buscar muerte por cosa que no es mía. Y andan buscando a todos los Arboledas, porque es tierra a morir... Y allá dicen: *“Esto sólo lo pueden tocar los que lleven el apellido Arboleda”*. Sí, porque ellos saben que eso es de los hacendados. Entonces mire que... Ah, otro cosa que le quería contar del bambuco en el Pacífico, yo conozco que en Guapi existieron las casas grandes arrulladoras, en ellas habían familias; por ejemplo, las Angulo, o sea, la abuela de los Portocarrero, todos ellos tenían casas arrulladoras. Las Campas tenían casas arrulladoras. Las Cuero, que era mi familia, tenían las casas arrulladoras que estaban, cada una... Había varias, que una por acá, y otra en otra punta... Ellas estaban cada una en la punta del pueblo y la otra en Sansón. Eran las casas donde la gente iba, las otras estaban al otro lado del Río Guapi, porque... ¿Usted conoce al Río Guapi? El Río Guapi tiene 500 metros de ancho... Al centro hay una playa, me han dicho que se ha perdido, ahí era donde Hugo nos asustó. Hugo Candelario era muy travieso, y fue el niño que más rápido aprendió a nadar... Y un día se ha tirado, nosotros pensábamos que se había caído y nosotros decíamos que se había caído y todo mundo decía: ¡¡Ay, se ahoga Candelario... Se ahoga Candelario!! Todo mundo a buscarlo y cuando empezaba a alzar la mano y estaba era riéndose porque nadie sabía que él ya sabía nadar. Y esas casas arrulladoras eran como de respeto, porque eran las casas donde todo el mundo llegaba... donde después de una producción, eso sí lo han hecho... Póngale usted cuidado, ¿cómo un bambuco y un currulao va a ser de blanco? Si la

gente con “esto” celebraba cuando la producción de las minas y la producción de la tierra habían sido productivas, había sido buena. Entonces la gente iba a celebrar... ¿Y a qué horas la gente iba a ir a la casa para venir a beber, para venir a comer, para venir a todo, a ir a la casa para ponerse de blanco y venir a bailar?

Mercedes Montaña llegó a Guapi, haga de cuenta usted, de trece a catorce años, porque un tío mío, hermano de mi abuela, se la llevó de Tumaco para Guapi y se casó con ella... Y ella llegó ahí a la Casa Arrulladora de las Cuervos. Ella vivía en esa casa, por eso las hijas de ella son mis tías. Hay unas que nacieron en Guapi, hay unas hijas de ella que nacieron en Guapi... Ellas de ahí se vinieron a Buenaventura. El día que yo llegué a Buenaventura (Yo quisiera que mi tía Mercedes estuviera viva) y cuando yo salí a bailar, mi tía Mercedes se puso a llorar... Yo ni sabía la historia y todo mundo le decía: Ay, Merceditas... ¿Por qué llorás, por qué llorás? Y cuando yo bajé del escenario me abrazó y me besó, y me dice: Tú eres de Guapi... Me dijeron que tú eres la nieta de Toribia y yo le dije que sí... —Es que bailás igualito—. Me dijo mi tía Mercedes, o sea, ella me decía que cuando ella me vio, vio a mi abuela en mí bailando, vio a mi mamá Toribia. Mercedes allí fue donde se casó, coincidentalmente se viene de Tumaco a vivir a una casa de Los Cueros Arrulladora, es una folclorista... O sea que mire, mire cómo son los lazos. Y usted le ponía cuidado a los grupos de ella, no bailaban como bailan el currulao en Buenaventura, entonces la gente empezó a investigar, y claro, y ella decía: *¡Así es que se baila!* Cuando yo estaba bailando así, porque ella ya venía con el producto del bambuco.

- **SARA (37:49 min)**

Bueno, Maestra, hay una parte que es muy importante en todo el proceso dancístico y, sin duda, en acompañamiento musical. Hay otras danzas que permiten un acompañamiento de pista, pero en las músicas de Marimbas no se pueden bailar con pista, o sea, hay ahí un lazo muy importante entre la instrumentación y los bailarines, lo he vivido, o sea, como usted dice: *dependiendo de quién toque el Bombo*. Pues, así mismo, como que uno hace la interpretación...

- **OLIVA ARBOLEDA (38:22 min)**

Y es que lo que pasa es que la música de Marimba cuando no está en vivo no se siente. El único CD que usted lo siente es el que grabó El Grupo Naidy, el primero, no sé por qué. Hay música de Marimba que no se puede bailar para escena, como es, por lo menos, los bambucos de Timbiquí tienen demasiados gloses, tienen 10 gloses. Entonces usted tiene que estar parado, porque hay un momento en el que usted no puede pasear. Ahora, Yo estoy haciendo una campaña porque cuando una va a una fiesta, los grupos de danzas van a la fiesta y siempre van hacer una coreografía, hacen una presentación igual que los grupos de salsa. Usted ve que si un grupo... aquí estamos en una fiesta y hay un grupo de salsa, se paran a bailar y hacen coreografía. Entonces eso no permite que la otra gente se involucre, porque se sientan es a ver. ¿Entonces qué? ¿O es una presentación o es una fiesta? En las fiestas, el bambuco... Ahorita me llamaron del Ministerio y ellos van hacer esa investigación: “¿Cómo se baila en las fiestas?”

En las fiestas nadie hace coreografía, la gente baila como quiere, la gente arrulla como quiere. Yo el día (XXXX/39:55min) les decía: arrullen, arrullar es una cosa y presentación es otra, arrullen, arrullar, el otro arrulla, se hace un círculo, luego que se hace el círculo, se desbarata el círculo... ¡Ay qué eso, ay que acabarlo!... que los grupos de danza van a una fiesta, ponen un bambuco y hacen la coreografía que ellos hacen en el escenario, entonces el que está ahí, no puede bailar porque se acompleja y no estamos promoviendo la fiesta del arrullo .

- **SARA (40:31 min)**

Desde su saber y su sentir yo he identificado unos códigos que están muy implícitos en las festividades. Ahorita usted mencionaba aquello de las casas arrulladoras, que ya eran espacios instituidos para el desarrollo de esas fiestas, para el baile, los músicos iban allá, la gente iba allá después de una muy buena producción, pero también había otros códigos, como por ejemplo, las **matronas**. Ellas son un elemento muy importante que, en ese sentido, los muchachos siempre estaban relegados, distinto es de lo que pasa ahora, que somos los muchachos los que queremos estar al frente en ese momento o en esos espacios... ¿Cuáles son, como

los códigos, que usted, desde su vivir identificó? O sea, Oliva que hoy es una cultura del saber del Pacífico... ¿Cómo llegó a bailar ese primer currulao? ¿Cómo fue que se enfrentó y siendo, además, originaria de una casa arrulladora?

- OLIVA ARBOLEDA (41:32min)

Fue muy duro porque, imagínese, yo estaba muy pequeña, había otros círculos donde... el camino de todos, de Guapi... Allá iban los muchachos bailando como le da la gana con esa música. **La Relojera**... Allá sí, pero el respeto... Todo el mundo, cualquier persona... Es más, Yo todavía tengo ese respeto, porque a mí no me gusta que pongan niños a bailar bambuco ni currulao. ¡A mí no me gusta! Todavía es tiempo que bailen los jóvenes, porque... Cuando yo veo esos niños bailando, a mí me parece un baile muy pesado para un niño, entonces... Mire que cuando nosotros llegamos al grupo de danza con Samuel, éramos muy, pero muy inquietos, y nosotros no bailábamos, la que bailaba era la profesora Margarita que era nuestra profesora, que bailaba sola y uno se quería parar a bailar y le hacían “así” (un gesto con la mano hacia abajo, para seguir entado observando), porque antes se bailaba después del matrimonio. Por eso es que de ahí nació el currulao corona. Cuando usted ya se casaba, estaba acto para bailar, ya era señora de bailar.

Tenemos aquí a la finada Gucha que es la abuela de los Portocarrero, la mamá de la mamá de los Portocarrero. Era una de las grandes bailadoras que tenía el Pacífico. Como patrona teníamos a una señora que le decíamos la **Lobatona**, que yo le aprendí a esa señora muchísimo, a la mamá de los Portocarrero, yo me acuerdo cositas de ella, pero no me acuerdo mucho, la Lobatona sí, porque ella si se sentaba, nos enseñaba... La maestra Margarita también, que entre otras cosas, tengo que ir por un cuaderno que ella me dejó. Pero ellas iban y bailaban, sólo ellas con su parejo y un parejo de los músicos; por lo menos, Don Antonio Banguera que era un músico de marimba, un músico de todo, porque no vamos a negar que cuando él iba a bailar, soltaba la marimba, otro lo remplazaba y él bailaba con la profesora Margarita. Bailaba la Señora Doña Lobatón y la señora del pueblito que era hermana de Antonio Banguera... ¡Ay! ¿Cómo es que se llama esa señora? ¡Ay, se me olvidó el nombre!... ¡Bailaba tan bonito también!... Y ellas eran las que

bailaban... Y ella tenía... El currulao tiene movimiento de cadera. Ella movía la cadera, pero ella no movía la cadera como un **mapalé**, ella la movía como una batea. Usted no ve que cuando uno hace “así” (haciendo un movimiento de cadera lento), todavía lo hacía, ella cogía y hacía como si estuviera una batea por allá, pero era una belleza. Doña Lucha dicen también que tenía movimiento de cadera, pero distinto... Era como una batea el movimiento de ella. Nosotros con los chamorritos a veces lo hacíamos. Entonces lo que usted dice, el respeto que había... Nosotros los jóvenes no, nos sentábamos, era para bailar las danzas, para bailar arrullos, para bailar la juga o los arrullos porque entre otras cosas, juga es una cosa y arrullo es otra en el canto. El canto de la juga es cuando usted se refiere a cosa, a señores, a políticos; por ejemplo: **“Como que repica un bombo en el secadero, ¿quién es que lo repica? Antonio Caicedo”**... Eso es una juga... **“Ya llegó el presidente, vamos a recibirlo”**... Ahí son jugas. Arrullos son los que van para los santos, dirigidos a los santos, es como los alabados son los que van dirigidos a los muertos y las salves dirigidos a los santos, unos alabados salves.

Entonces, a los humanos se les puede cantar salves, pero a Cristo, no alabados fúnebres, ¿me entiende? Entonces la juga va dirigida a las personas, las cosas, a los hechos... **“A Tumaco lo quemaron”**, es una juga. **“San Antonio se embarcó”**, es un arrullo, porque va dirigido a un santo. Los bambucos, cuando usted me decía, ahora me hablaba de la coreografía... Para un bambuco y para bailar en una fiesta, las coreografías se adaptaron según el bambuco a los tres tiempos, a los tres gritos para usted poder estar en el puesto y cuando arranque el **glose**, se viene ya la vuelta y se viene el paseo, porque el glose ya le da como la fuerza del paseo, sin embargo, cuando él está haciendo los chureos está como inquieto, hace el primer grito, el segundo grito, el tercer grito... Está como inquieto, ¿me entiende? Pero cuando ya arranca el glose, ya puede hacer los paseos, ya puede hacer la media vuelta, vueltas enteras... ¿me entiende? Es por eso, pero dentro, en las casas grandes también se maneja eso, aunque usted está bailando a un lado, está bailando a otro... Es por eso que los zapateos no necesariamente tienen que ser los mismos. Los zapateos, los viejos, cada viejo... Yo me acuerdo que Don Leopoldo zapateaba distinto a Don Antonio, pero llevaban el paso del cununo, porque si el

zapateo no va con el cununo, el zapateo no se nota, no lleva el ritmo, porque por eso el zapateo va tan-tan con el cununo, va durísimo y el bailarín tiene que tener ese oído donde zapatee con el cununo y el bailarín tiene que saber que él no puede bailar con otro instrumento, sino con el bombo. Si el bailarín no baila con el bombo, cuando el hombre está zapateando y la mujer se queda, y baila, ahí es donde viene la parte arrítmica, porque la mujer tiene que llevar el oído del bombo, si no lo lleva cuando el hombre zapatea, se va pa llá, y si el hombre no lleva su zapateo con el cununo, se va al ritmo del bombo y se ve arrítmico, porque él no puede estar zapateando bum-bum que va el bombo, y si el no entendió que tiene que zapatear con el cununo se va a hacia el bombo y zapatea arrítmico. Lo mismo la mujer, si la mujer no entiende que ella está bailando con el bombo, entonces se ve arrítmico, cuando está bailando ella tiene que seguir su bum-bum.

- **SARA (50:16min)**

Maestra ya que estamos como en las corografías investigando un poco, bueno... ¿Hay cuántas clases de currulao? Hemos hablado del currulao corona... Porque yo entiendo que el bambuco es uno sólo.

- **OLIVA ARBOLEDA (50:30min)**

El bambuco es uno sólo, el currulao es uno sólo (que es el que bailan en Buenaventura que se llama currulao), pero... ¿Currulao corona? Para mí no existe, ninguna clase de currulao, el currulao es uno sólo, el bambuco es uno sólo. El currulao corona no existe como currulao corona, porque a usted en el currulao corona no le cambia la melodía. Mi tía montó un currulao corona, que lo montó con **“Ya vienen los novios”**, pero sabemos que ese, prácticamente, es como una rumba... ¿ya me entiende? Una rumba. Que las rumbas nacen también de los bailes del Pacífico cuando los músicos se emborrachaban se llevaban sus instrumentos, ahí nacen las rumbas y cogían sus ollas, las tapas de las ollas, las cucharas porque los músicos cuando se emborrachan se ponen pinchaos... ellos cogen: *¡me voy, me voy, me voy, me voy!*... y van cogiendo su bombo y lo meten al hombro... *¡me voy, me voy!* Aunque después vuelven. Porque en el Pacífico la gente

da pila hasta que ya, hasta que se acabe el trago. Por eso es que en los eventos que yo hago, siempre la gente grita el remate, porque la gente... Este siete, el remate duró tres días, porque como cayó jueves, viernes fue festivo, sábado era sábado, y el domingo fue que...

- **SARA (54:24min)**

En este punto ya quiero, aterrizar un poquito sobre el hoy... Usted que es una cultora, pues... ¿Cómo ve, digamos, todo lo que se está haciendo hoy al respecto de las músicas, todo esto de la declaratoria de las músicas de marimba, pues ha sido como un boom, una espectacularización y también ha surgido como una cuestión de que... bueno... como estamos en el escenario y queremos vernos bien y el escenario lo permite todo... ¿Hasta qué punto cree usted que este proceso de espectacularización y de exaltación de las músicas pues les ha dado un sentido totalmente diferente de estos grandes formatos del Petronio Álvarez que ya son otra cuestión para las músicas y que les están aportando sentido distintos?

- **OLIVA ARBOLEDA (55:18min)**

Pues yo el Petronio Álvarez lo voy a explotar, porque yo hago parte de él, me siento muy orgullosa de que el Petronio Álvarez... se esté dando, porque yo, cuando llegué a Cali, nada que ver con el Pacífico, nosotros con Samuel andábamos por todos lados, nosotros llegábamos a presentaciones que se nos burlaban, nosotros inauguramos el Parque Santa Librada, se nos burlaban, cuando nosotros llegábamos la misma Universidad del Valle el mismo IPC bailaban, era mi Buenaventura como currulao que no es un Currulao.

Pero a mí sí me parece que el Petronio Álvarez, en parte, le ha hecho daño a la música del Pacífico, porque ellos... Los grupos llegan ahí a buscar como ser grande económicamente, pero usted se pone a mirar, y los grupos no están buscando conservar nuestra música ni darla a conocer, nosotros tenemos un ejemplo muy claro del Grupo Herencia.

El Grupo Herencia se presenta en alguna parte y el Grupo Herencia es uno de los grupos que más gusta, entre paréntesis, a ese nivel, pero porque... porque se salió

del contexto... Entonces yo les decía a ellos: Grupos como el tuyo y el de Bahía, grupos que nos podemos dar a conocer nuestra música, pero cuando ustedes se presentan en algún lugar, la gente los ve y la gente cree que esa es la realidad de la música del Pacífico... cuando no la es... un poquito Bahía... un poquito Bahía todavía está como ahí... Pero Herencia si está totalmente salido, no nos representa. Y yo les dije: Nosotros necesitamos un grupo. Le dije a ellos que yo creo que ahora ya no me felicitan como antes, cuando llegaban a las presentaciones: ¡Gracias Olivita por haber traído nuestra música a ustedes, abrieron el espacio, abrieron el camino! Ya no lo dicen porque yo los critico... no los critico porque... pero ellos tienen que trabajar como trabajan, pero en toda presentación llevar algo que nos represente para que la gente que los esté viendo diga: "Conozca lo que es en realidad la música del Pacífico". Entonces la gente como progresa... la gente progresa en la música del Pacífico, es con la parte libre... entonces es ahí donde nosotros... No es que Petronio nos esté perjudicando en eso... sino que lo que se promueve es... el que gana es en la parte libre, no el que gana en la parte tradicional. Yo no sé si usted se acuerda del día del Pacífico... Ese grupo que vino de Guapi que se llama... ¿Cómo es que se llama ese grupo, hombre?... Se presentó antes de Herencia y a mí me pareció que ese grupo hizo una buena presentación, ese grupo de marimbas... hizo una buena presentación, es tanto, me atrevo a decir que tuvo mejor nivel que Herencia, me atrevo a decirlo sin tener sentimientos ni nada... Entonces yo pienso que si nosotros le diéramos esa connotación a la música tradicional, podíamos hacer lo que los grupos libres están haciendo... lo podemos hacer. Entonces, ¿qué es lo que le digo a los de Herencia cuando hablo con ellos? Yo les digo si lo que ustedes están haciendo es porque ustedes necesitan vivir mejor, ustedes necesitan tener y con la música así de marimba, con las cantautoras paradas no lo van a conseguir, pero hagan dentro de su repertorio, entre lo que muestran, hagan algo que nos representen... porque: ¡Ay, el Grupo Herencia, el grupo del Pacífico!... Pero, ¿dónde estamos nosotros ahí? ¿Dónde estamos?