



UNIVERSIDAD FEDERAL DE CEARÁ
CENTRO DE CIENCIAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFÍA
PROGRAMA DE POSGRADO EN GEOGRAFÍA

JESICA WENDY BELTRÁN CHASQUI

PAISAJES CULTURALES ACUÁTICOS DEL PACÍFICO COLOMBIANO:
MEMORIA, PATRIMONIO Y ARTE DE LAS COMUNIDADES
AFRODESCENDIENTES

FORTALEZA

2022

JESICA WENDY BELTRÁN CHASQUI

PAISAJES CULTURALES ACUÁTICOS DEL PACÍFICO COLOMBIANO:
MEMORIA, PATRIMONIO Y ARTE DE LAS COMUNIDADES AFRODESCENDIENTES

Tesis presentada al programa de Posgrado en Geografía de la Universidad Federal de Ceará, como parte de los requisitos para la obtención de título de Doctora en Geografía, Área de concentración en Dinámica Territorial y Ambiental.

Orientador: Prof. Dr. Christian Dennys Monteiro de Oliveira.

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- B392p Beltrán Chasqui, Jesica Wendy.
Paisajes culturales acuáticos del Pacífico colombiano: : memoria, patrimonio y arte de las comunidades afrodescendientes / Jesica Wendy Beltrán Chasqui. – 2022.
227 f. : il. color.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Ciências, Programa de Pós-Graduação em Geografia , Fortaleza, 2022.
Orientação: Prof. Dr. Christian Dennys Monteiro de Oliveira .
1. Paisaje. 2. Afrodescendientes. 3. Colombia. 4. Costa Pacífica. 5. Patrimonio. I. Título.

CDD 910

JESICA WENDY BELTRÁN CHASQUI

PAISAJES CULTURALES ACUÁTICOS DEL PACÍFICO COLOMBIANO:
MEMORIA, PATRIMONIO Y ARTE DE LAS COMUNIDADES AFRODESCENDIENTES

Tesis presentada al programa de Posgrado en Geografía de la Universidad Federal de Ceará, como parte de los requisitos para la obtención de título de Doctora en Geografía, Área de concentración en Dinámica Territorial y Ambiental.

Aprobado el: ____ / ____ / ____.

JURADOS

Prof. Dr. Christian Dennys Monteiro de Oliveira (Orientador)
Universidad Federal de Ceará (UFC).

Prof. Dr. Edson Vicente da Silva
Universidad Federal de Ceará (UFC)

Prof. Dr. Alessandro Dozena
Universidad Federal de Rio Grande del Norte

Prof. Dr. Cesar De David
Universidad Federal de Santa María

Prof. Dr. Sandra Patrícia Martinez Basallo.
Universidad del Valle.

A mi ángel Albeiro Beltrán, ni la distancia
terrenal impide que estes siempre a mi lado, te
amo.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco en primer lugar a mi familia, mis padres Gladys Chasqui y Dídimo Beltrán por su apoyo incondicional, el amor y la paciencia; a mis hermanas Sinthia Steffany y Karine Beltrán por ayudarme en cada paso de esta tesis como profesionales y amigas; y a mi pequeño sobrino Martin, a pesar de la distancia alegraron cada uno de mis días de lectura y escritura, son ustedes mi brújula y mi norte.

Agradezco a mi orientador Christian Dennys Monteiro de Oliveira por orientar esta tesis de investigación y compartir sus valiosos conocimientos, me llevo de regreso a casa más que un orientador, un buen amigo; al profesor Mario Bédard por sus orientaciones a distancia, las cuales me dieron herramientas que fueron necesarias en el proceso de esta investigación. Ustedes me inspiran a seguir en este arduo y precioso camino de la investigación geográfica.

Agradezco a los jurados de este trabajo doctoral el profesor Edson Vicente da Silva –Cacao, Alessandro Dozena, Cesar De David y Sandra Patrícia Martinez Basallo por aceptar leer y evaluar esta tesis, estoy segura que sus aportes y puntos de vista enriquecerán aún más este trabajo.

También quiero agradecer a mis colegas y amigos (as) en especial a Jacquicilane Honorio, Ivna Caroline, Marcos Rocha, Lucas Gondim y Lida Márquez por todo el apoyo, el amor, la complicidad y cafés durante las largas jornadas en el LEGES -Laboratorio de Estudios Geo educativos y Espacio Simbólicos.

Así mismo, quiero agradecer a todos mis amigos extendidos entre Colombia y Brasil, en especial a Daniel Ruiz y José Majin por el cariño y abrir las puertas de sus casas en cada trabajo de campo, a Viviana Romero por el incentivo en realizar este estudio doctoral, a Francys Cardenas por sus palabras de aliento y grata compañía en mis idas y vueltas a Colombia, a los profesores Alexandra, Adryane y Cacao por el cariño y su valiosa amistad, y a los funcionarios del Posgrado en Geografía de la UFC Erandi Araújo y Edilene de Souza por el excelente trabajo que desempeñan.

No puedo dejar de agradecer a todas las personas, artistas e instituciones del Pacífico colombiano que hacen parte de esta esta investigación, sin ustedes esto no hubiera

sido posible; en especial agradezco a Joseph García de la Fundación Fiestas Franciscanas y Guillermo Torres Obregón de la secretaria de deporte y cultura de la Alcaldía de Guapi, por recibirme como una parienta más de esa grande familia extendida que somos.

Finalmente agradezco a la *Coordinacao de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior*- CAPES por el apoyo financiero a través de la beca de doctorado.

RESUMEN

Los Paisajes Culturales Acuáticos (PCA) en las comunidades afrodescendientes del Pacífico Colombiano, es un estudio que se aborda desde la Geografía Cultural, el cual pretende identificar a través de festividades religiosas, carnavalescas y folclóricas del Pacífico llevadas a cabo de norte a sur en diferentes municipios que conforma la región, la diversidad de paisajes culturales que se mantienen presentes, como resultado de la diáspora africana que quedó en Colombia. De esta forma, se propone la categoría de PCA, el cual hace alusión a la estrecha relación que las comunidades afrodescendientes tienen con la selva húmeda tropical, siendo el agua el elemento que más se destaca, como las altas precipitaciones, la presencia del río y el mar, que ha moldeado a lo largo del tiempo paisajes que evidencian la presencia de afrodescendientes en Colombia. Estos, son muestra de modos de vida, de los tejidos de relaciones sociales, de mitos, leyendas, imaginarios y de luchas por permanecer en su territorio; es decir son muestra de la presencia del ser humano en el mundo. Los PCA son una característica de la gente afrodescendiente, que han sido mal interpretados bajo argumentos que los catalogan generalmente como la región ambiental o como la región negra de Colombia, homogenizando lo que realmente son, en otras palabras, invisibilizando la existencia de una diversidad paisajística, que se evidencia a través de las artes como: el teatro, la danza y la música, el patrimonio festivo y la educación patrimonial, los cuales, están sujetos a la conservación de memorias e identidades. Así mismo, develar las particularidades paisajísticas, por tanto, su diversidad, posibilita pensar en otras formas de integración del Pacífico con el geo-cuerpo del Estado, siendo esta señalada desde una mirada gubernamental como una región marginal, pobre y subdesarrollada en comparación con el resto del país.

Palabras clave: paisaje; afrodescendientes; Colombia; costa pacífica; patrimonio.

ABSTRACT

The Aquatic Cultural Landscapes (ACL) in the Afro-descendant communities of the Colombian Pacific, is a study that is approached from the Cultural Geography, which aims to identify through religious, carnival and folkloric festivities of the Pacific carried out from north to south in different municipalities that make up the region, the diversity of cultural landscapes that remain present as a result of the African diaspora that remained in Colombia. In this way, the ACL category is proposed, which alludes to the close relationship that Afro-descendant communities have with the tropical rainforest, being water the element that stands out the most, such as high rainfall, the presence of rivers and the sea, which has shaped over time landscapes that evidence the presence of Afro-descendants in Colombia. These are examples of ways of life, of the fabric of social relations, of myths, legends, imaginaries and struggles to remain in their territory; in other words, they are evidence of the presence of human beings in the world. The ACL are a characteristic of the Afro-descendant people, which have been misinterpreted under arguments that generally catalog them as the environmental region or as the black region of Colombia, homogenizing what they really are, in other words, making invisible the existence of a landscape diversity, which is evidenced through the arts such as theater, dance and music, festive heritage and heritage education, which are subject to the conservation of memories and identities. Likewise, revealing the particularities of the landscape, therefore, its diversity, makes it possible to think of other forms of integration of the Pacific with the geo-body of the State, being pointed out from a governmental point of view as a marginal, poor and underdeveloped region in comparison with the rest of the country.

Keywords: landscape; afro-descendant; Colombia; pacific coast; heritage.

LISTA DE FIGURAS

| | | |
|-----------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1 | - Localización de la región Pacífico en Colombia..... | 16 |
| Figura 2 | - Características ambientales y étnicas de los lugares salvajes..... | 19 |
| Figura 3 | - Biomas del Pacífico..... | 22 |
| Figura 4 | - Zonas de estudio, Pacífico Colombiano | 30 |
| Figura 5 | - Diversidad Festiva..... | 31 |
| Figura 6 | - Síntesis Metodológica..... | 38 |
| Figura 7 | - Bosque húmedo tropical desde el aire..... | 42 |
| Figura 8 | - Cuencas hidrográficas de la región del Pacífico..... | 44 |
| Figura 9 | - Fuentes de abastecimiento del tráfico trasatlántico en los siglos XVII y XIX en África..... | 47 |
| Figura 10 | - Bogas de negros navegando los ríos..... | 51 |
| Figura 11 | - Primeros palenques en la colonia, siglo XVI..... | 53 |
| Figura 12 | - Palenques en la colonia, siglo XVII..... | 54 |
| Figura 13 | - Palenques en la colonia, siglo XVIII..... | 55 |
| Figura 14 | - Ordenamiento del territorio en unidades de paisajes –Municipio de López de Micay- Pacífico Caucaño..... | 66 |
| Figura 15 | - Esquema PCA..... | 69 |
| Figura 16 | - Poema a la Purísima..... | 72 |
| Figura 17 | - Procesión barrió San Martín y danzas típicas al finalizar la misa..... | 73 |
| Figura 18 | - Río Guapi y Juegos pirotécnicos..... | 74 |
| Figura 19 | - Santuarios flotantes en honor a “La Purísima”, llegando al muelle de Guapi..... | 75 |
| Figura 20 | - Procesión por tierra y Procesión fluvial..... | 76 |
| Figura 21 | - El Bastón de mando..... | 79 |
| Figura 22 | - Procesión por el río Atrato y procesión mayor en honor a San Francisco de Asís..... | 80 |
| Figura 23 | - Desfile por las principales calles de Tumaco (izquierda) , desfile náutico por la desembocadura del río Mira..... | 82 |
| Figura 24 | - Caracterización de las festividades..... | 87 |
| Figura 25 | - Recorrido de la procesión a San Francisco y arcos franciscanos..... | 89 |
| Figura 26 | - Cedula de ciudadanía a San Francisco de Asís..... | 91 |

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 27 – Voces del Manglar y Ninfa del Mangla..... | 94 |
| Figura 28 – Arco a San Francisco 2019..... | 95 |
| Figura 29 – Devotos con las mantas franciscanas..... | 98 |
| Figura 30 – Comparsa por la paz..... | 99 |
| Figura 31 – Diáspora africana y familia palenque..... | 100 |
| Figura 32 – Trilogía racial..... | 102 |
| Figura 33 – Principales expresiones artísticas en las festividades afropacíficas..... | 105 |
| Figura 34 – Marimba de chonta..... | 107 |
| Figura 35 – Cununo (izquierda) y bombo (derecha)..... | 109 |
| Figura 36 – Cantadoras de <i>arrullos</i> durante la procesión a la virgen ‘Purísima’- Guapi..... | 119 |
| Figura 37 – Poema Allá van... Allá va..... | 122 |
| Figura 38 – Poema sí Dios hubiese nacido aquí..... | 124 |
| Figura 39 – Intérpretes, cantadoras y bailarines..... | 137 |
| Figura 40 – Ensayo grupo de danza durante el pre-carnaval en el parque Colon, Tumaco..... | 138 |
| Figura 41 – Articulación paisajístico-patrimonial..... | 143 |
| Figura 42 – Afiche promocional del Festival Petronio Alvares 2019 (izquierda), 2020 (derecha)..... | 151 |
| Figura 43 – Intérpretes de instrumentos tradicionales del Pacífico sur..... | 154 |
| Figura 44 – Músicos (as) y bailarinas afrocolombianos..... | 155 |
| Figura 45 – Puesta en escena..... | 156 |
| Figura 46 – Zanqueros, teatro Calipso de Tumaco, 2011, 2012,201..... | 158 |
| Figura 47 – Zanqueros, teatro Calipso de Tumaco, 2011, 2012,2013..... | 159 |
| Figura 48 – Zanqueros, teatro Calipso de Tumaco, 2011, 2012,2013..... | 161 |
| Figura 49 – <i>Balsadas</i> , misa y arcos a San Pacho..... | 163 |
| Figura 50 – Banderas barriales y comparsas..... | 164 |
| Figura 51 – Comparsa vs. Bunde..... | 167 |
| Figura 52 – <i>Balsadas</i> por el río Guapi 8 de diciembre de 2021..... | 169 |
| Figura 53 – Ciclo del patrimonio carnavalesco..... | 192 |
| Figura 54 – Futuros camino en la investigación geográfica..... | 210 |

LISTA DE TABLAS

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Tabla 1 – Predominio de grupos étnicos africanos en Colombia-siglos XVI-XIX..... | 48 |
| Tabla 2 – Etnias Africanas que llegaron al Pacífico Colombiano..... | 48 |
| Tabla 3 – Población afrocolombiana en el transcurso del siglo XXI, departamentos del Pacífico..... | 49 |

SUMARIO

| | | |
|--------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 1 | INTRODUCCIÓN..... | 14 |
| 1.1 | Determinismo ambiental y Etnización Regional..... | 20 |
| 1.2 | Paisaje cultural: una lectura alterna del Pacífico..... | 26 |
| 1.3 | Objetivos..... | 32 |
| <i>1.3.1</i> | <i>Objetivo General.....</i> | <i>32</i> |
| <i>1.3.2</i> | <i>Objetivos específicos.....</i> | <i>32</i> |
| 1.4 | Metodología: Análisis de los paisajes acuáticos..... | 32 |
| <i>1.4.1</i> | <i>Vectores simbólicos.....</i> | <i>33</i> |
| <i>1.4.2</i> | <i>Metodología anfibia sentipensante.....</i> | <i>35</i> |
| <i>1.4.3</i> | <i>Técnicas y trabajo de campo.....</i> | <i>36</i> |
| 2 | DEL HIDROSISTEMA REGIONAL A LOS PAISAJES AFROPACÍFICOS..... | 41 |
| 2.1 | El Chocó biogeográfico..... | 41 |
| 2.2 | Del Atlántico al Pacífico: migraciones de esclavos y multiculturalidad..... | 46 |
| <i>2.2.1</i> | <i>Libertad en la selva.....</i> | <i>51</i> |
| 2.3 | Paisaje Cultural Acuático..... | 61 |
| <i>2.3.1</i> | <i>Culturas acuáticas del Pacífico.....</i> | <i>61</i> |
| <i>2.3.2</i> | <i>Relación Cultural-Naturaleza en las comunidades Afrodescendientes.....</i> | <i>63</i> |
| 3 | FESTIVIDADES AFROPACÍFICAS..... | 70 |
| 3.1 | Santos navegantes: las <i>balsadas</i> del río Guapi..... | 71 |
| 3.2 | Fiesta por el río Atrato, por el San Pacho de Quibdó..... | 77 |
| 3.3 | El Carnaval del Fuego: arte y daza..... | 81 |
| 3.4 | El contra punto: Festival del Petronio Álvarez..... | 83 |
| 3.5 | La tradición festiva como expresión del PCA..... | 86 |
| <i>3.5.1</i> | <i>El río: espacio sagrado y sincretismos religioso.....</i> | <i>88</i> |
| <i>3.5.2</i> | <i>Las formas del agua: Teatro Religioso y Carnavalesco.....</i> | <i>92</i> |
| 4 | SONIDO Y MÚSICA, DANZA Y CUERPO, COMO PRETEXTO DE LA GEOGRAFICIDAD NEGRA DEL PACÍFICO..... | 104 |
| 4.1 | Paisajes sonoros: voces femeninas, instrumentos masculinos..... | 106 |

| | | |
|-------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 4.1.1 | <i>Las sonoridades acuáticas.....</i> | 107 |
| 4.1.2 | <i>Paisajes sonoro-femeninos.....</i> | 118 |
| 4.2 | ¿Tradicional o temperada? La influencia del Festival Petronio Álvarez en las manifestaciones festivas..... | 127 |
| 4.3 | Cuerpos que hablan, cuerpos que danzan..... | 132 |
| 4.3.1 | <i>Cuerpos sonoros: colectivos coreográficos de Tumaco.....</i> | 132 |
| 4.3.2 | <i>Rebulú: una danza ritual de libertad.....</i> | 140 |
| 5 | PAISAJES ACUÁTICOS, LA CONSTRUCCIÓN DE LA AUTENTICIDAD Y DIFERENCIA ENTRE LOS PACÍFICOS..... | 143 |
| 5.1 | Paisajes Acuáticos y Afro-Patrimonios geosimbólicos..... | 144 |
| 5.2 | La Imagen como artefacto portador de representaciones patrimoniales..... | 149 |
| 5.3 | Procesos de patrimonialización para la reafirmación cultural..... | 171 |
| 5.4 | Turismo festivo: ¿un eje articulador del Pacífico al geo-cuerpo nacional?..... | 178 |
| 6 | EL PAPEL DE LA EDUCACIÓN PATRIMONIAL: POR UNA FORMACIÓN AFRO-PACÍFICA..... | 184 |
| 6.1 | Fundación Tumac: estrategia pedagógica comunitaria de niño a niño..... | 185 |
| 6.2 | Corporación Calipso: la defensa del territorio a través del teatro en Tumaco..... | 188 |
| 6.3 | El papel del museo Muntu Bantu en la afirmación de una memoria e identidad afrochocoana..... | 193 |
| 6.4 | La relación indisoluble de la naturaleza y cultura en los procesos de enseñanza y aprendizaje..... | 197 |
| 7 | CONSIDERACIONES FINALES..... | 201 |
| | REFERENCIAS..... | 211 |
| | ANEXO A – ETNIAS AFRICANAS QUE LLEGARON AL PACÍFICO.... | 223 |

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| ANEXO B – <i>BALSADA</i> EN CONSTRUCCIÓN..... | 225 |
| ANEXO C – HOJAS DE PALMA, PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA BALSA..... | 226 |
| ANEXO D – CUEROS DE TATABRO PARA LA FABRICACIÓN DE BOMBOS EN QUIBDÓ..... | 227 |

1. INTRODUCCIÓN

Durante las diferentes etapas de formación académica y profesional como Geógrafa, las cuales transitan entre Colombia y Brasil durante los últimos años, el Pacífico colombiano, región que se localiza al occidente de Colombia, la cual está compuesta por los municipios costeros de cuatro departamentos: al norte todo el departamento del Chocó, y al sur algunos municipios de los departamentos del Valle del Cauca, Cauca y Nariño cuyas capitales se localizan en la zona andina (ver figura 1), han sido motivo de investigación, ya que esta región hace parte del departamento del Cauca, lugar en el que nací y crecí; aunque muchos de los habitantes del Cauca desconocen que existe una costa, la cual desde el pregrado en Geografía en la Universidad del Cauca causó interés y sorpresa, debido a que no solo existe una barrera geográfica que es la cordillera occidental que separa la costa del Pacífico del resto del país, sino una barrera imaginaria que no permite que se asuma en el Cauca la costa del Pacífico como integrante del departamento en términos socio-económicos como étnico-culturales.

Estas inquietudes aumentaron en la medida que se indagaba y estudiaba el Pacífico a través del profesor orientador en la época Carlos Osorio, quien ha venido estudiando esta región desde hace largos años. En este proceso, se fueron descubriendo las características biofísica únicas de la región, sus particularidades culturales al ser catalogada como la región más grande de América Latina con predominio de población negra (LEAL, 2014), su poca visibilidad y desarticulación en los procesos socio-económicos de la Nación colombiana y el protagonismo de los últimos años de las llamadas *comunidades negras* frente a reclamos por tierra y territorio ante el gobierno central, que han acarreado procesos que revitalizan la identidad y memoria afrocolombiana.

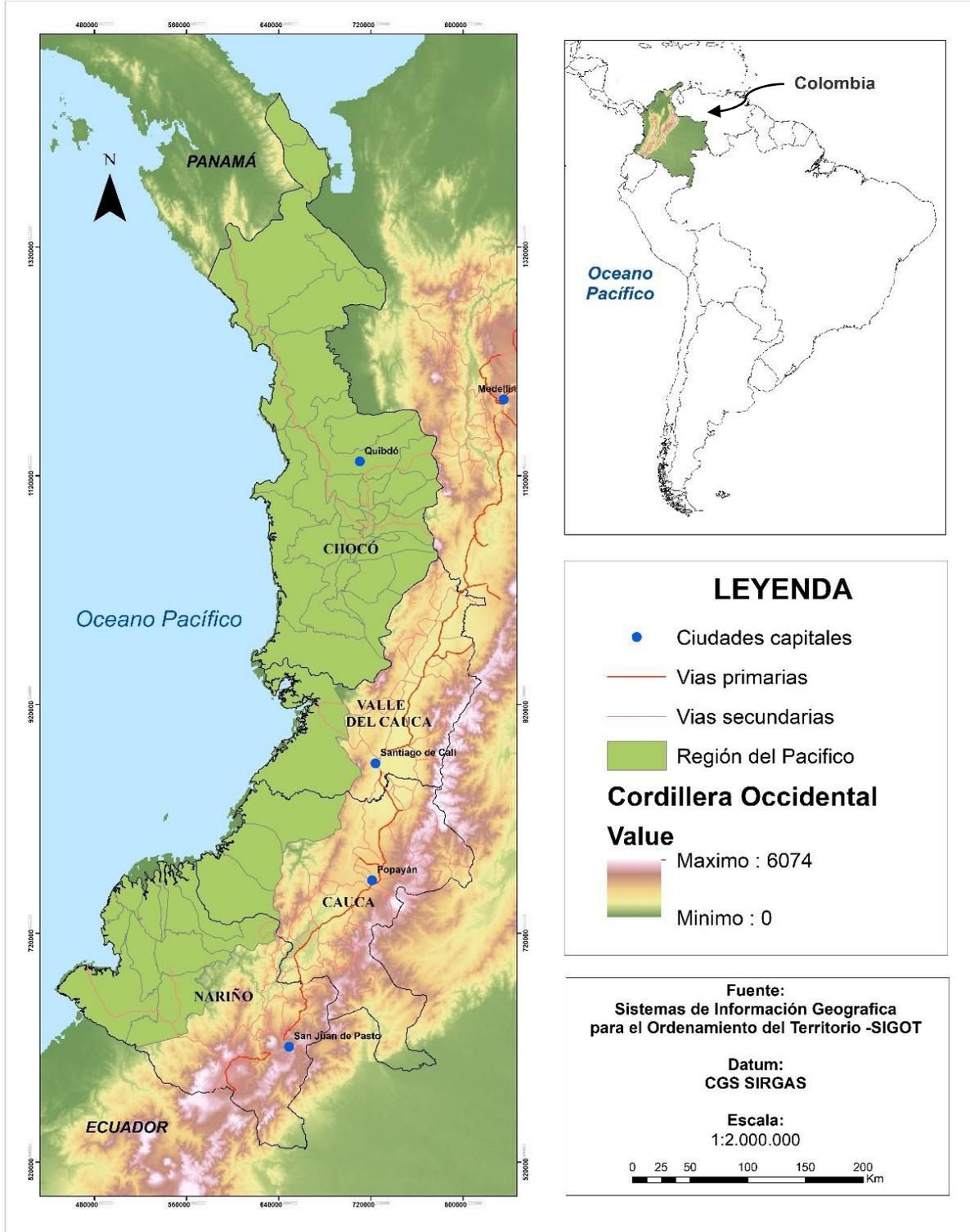
Temas que se abordaron en la disertación titulada “*Etnocartografía en la Costa Pacífica de Colombia, Re-mapeando la ruralidad en el municipio de López de Micay-Cauca*” del estudio de Maestría en Geografía a nombre de la presente autora; realizada en la Universidad Federal de Santa María/RS, que indagaba sobre la ruralidad de este vasto territorio, caracterizado por sus elementos bióticos-abióticos propios de selva húmeda tropical y por albergar en un grande porcentaje población de ascendencia afrocolombiana, así, desde la perspectiva de la Geografía Agraria, las reflexiones giraron en torno a pensar la ruralidad en la contemporaneidad desde los saberes locales, en el cual hubo encuentros y desencuentros entre el saber local y el saber científico, que llevaron a encontrar caminos hacia otros saberes, propios de la gente afrodescendiente, lecturas desde lo cultural que podrían conducir una

mejor comprensión de los principales problemas que aquejan esta región y pensar otras formas de articulación con el resto del país.

De esta forma, nace el interés de abordar el Pacífico desde una perspectiva cultural que involucra el patrimonio, los saberes locales, las artes y la Geografía, con el propósito de ampliar miradas, visiones de mundo y realizar lecturas alternativas sobre este territorio que goza de una gran riqueza cultural. Por otra parte, los estudios del Pacífico desde la Geografía Cultural son muy escasos o casi nulos desde un enfoque geo-cultural que considere el arte y el patrimonio, lo cual impulsa aún más a indagar sobre los paisajes culturales que se tejen a lo largo de la costa del Pacífico. Así, esta investigación doctoral titulada: *“Paisajes Culturales Acuáticos del Pacífico Colombiano: memoria, patrimonio y arte de las comunidades afrodescendientes”*, en el marco de los estudios de Doctorado en Geografía en la Universidad Federal de Ceará/ CE y con apoyo del Laboratorio en Estudios Geoeeducacionales y Espacio Simbólico-LEGES, que ha sido de vital importancia para abordar la cuestión cultural desde la Geografía; propuso desarrollar una perspectiva alterna para (re) pensar el Pacífico Colombiano, desde sus singularidades y diversidades, permitiendo explorar los paisajes acuáticos y patrimoniales de las culturas afropacíficas.

Esta investigación, por tanto, indaga sobre ¿Cómo se expresan las singularidades paisajísticas del Pacífico colombiano para que se pueda manifestar su diferencia, de forma que esta sea un elemento de prosperidad o articulación con el resto del país?, en el supuesto que las singularidades del Pacífico se expresan y protegen a través de una mejor comprensión de sus relaciones cultura-territorio, cristalizadas en sus paisajes materiales e inmateriales. Del mismo modo se formularon cuestiones articuladoras: ¿Cómo el Pacífico se diferencia de las otras regiones y culturas del resto del país?, ¿Cómo se distinguen o se diferencia la gente afrodescendiente en el Pacífico?, ¿De qué forma la gente afrodescendiente expresa y protege sus paisajes patrimoniales, para que estos sean reconocidos?, las cuales están bajo la hipótesis de que el Pacífico es único, donde los afrodescendientes han desarrollado una forma única en sus relaciones de vida con el entorno acuático que los rodea, el cual le da forma a sus paisajes materiales e inmateriales, a partir de los cuales se diferencian, creando paisajes patrimoniales como medio de expresión plena de su cultura, en la medida que su protección y conservación no solo es para las comunidades afrodescendientes, sino para todos los colombianos, al ser ello muestra de la diversidad paisajística que coexiste en este vasto territorio.

Figura 1. Localización de la región Pacífico en Colombia



Fuente: Elaborado por la autora.

Estas cuestiones e hipótesis, responden a una lectura alternativa del Pacífico que posibilitan pensar otras formas de articulación con el resto del país; ya que este territorio es usualmente distinguido por mantener una desarticulación con el Estado-Nación en términos geográficos, sociales, económicos y culturales; desarticulación que se gesta desde la época colonial, debido a las condiciones del relieve, el difícil acceso por la cordillera occidental, las condiciones climáticas y naturales de la selva húmeda tropical, que fueron el principal obstáculo para la permanencia de los colonizadores (SERJE, 2011), otorgándole al Pacífico la condición de tierras indómitas habitadas por salvajes e incivilizados desde la visión del hombre blanco.

Ello, como resultado de las representaciones y conocimientos que provenían de descubridores y cronistas que elaboraron concepciones sobre el nuevo mundo desde sus propios referentes de formación y origen cultural, los cuales estaban cargados de una mezcla de elementos geográficos, mentalidades medievales y una perplejidad sobre los paisajes naturales americanos, donde las estructuras cognitivas de los colonizadores eran insuficientes para su comprensión (OSORIO, 2018, p. 36-37). Esta noción perduro con el tiempo, y tuvo repercusiones en el proceso de la formación de la república, debido a que el Pacífico, así como otras áreas de Colombia, no fueron consideradas parte del proyecto republicano, por ser consideradas áreas inapropiadas para la agricultura y al no considerar sus habitantes parte de la nación naciente.

A partir de este panorama, el cual se gesta desde la colonia, el Pacífico como otras áreas en el país mantienen la misma condición de desarticulación y olvido por parte del gobierno colombiano, debido a que “la nación se ha definido en contraposición a sus confines: a aquellas áreas geográficas habitadas por grupos aparentemente ajenos al orden del Estado y de la economía moderna” (SERJE, 2011, pg. 20). Dándole una condición de frontera, considerando el concepto espacial colonial que no solo define los límites nacionales, sino también los límites culturales, donde los territorios étnicos como el Pacífico, la Guajira, el Amazonas entre otros, son asociados a las unidades biogeográficas; teniendo la frontera un carácter excluyente, al ser esta percibida desde la colonia como lugares salvajes, siendo estos, desde el relato mítico “tierras ardientes, habitadas por seres patéticos, lugares monstruosos donde reina la barbarie” (SERJE, 2011, p.21), construida bajo el imaginario eurocéntrico donde las narrativas le dan lugar a tierras agrestes e incultas, donde la presencia humana es reducida, espacios mal sanos, donde la selva se impone con éxito sobre la acción civilizatoria (RESTREPO, 2013), acuñando a la selva a los dominios de la naturaleza y no del hombre,

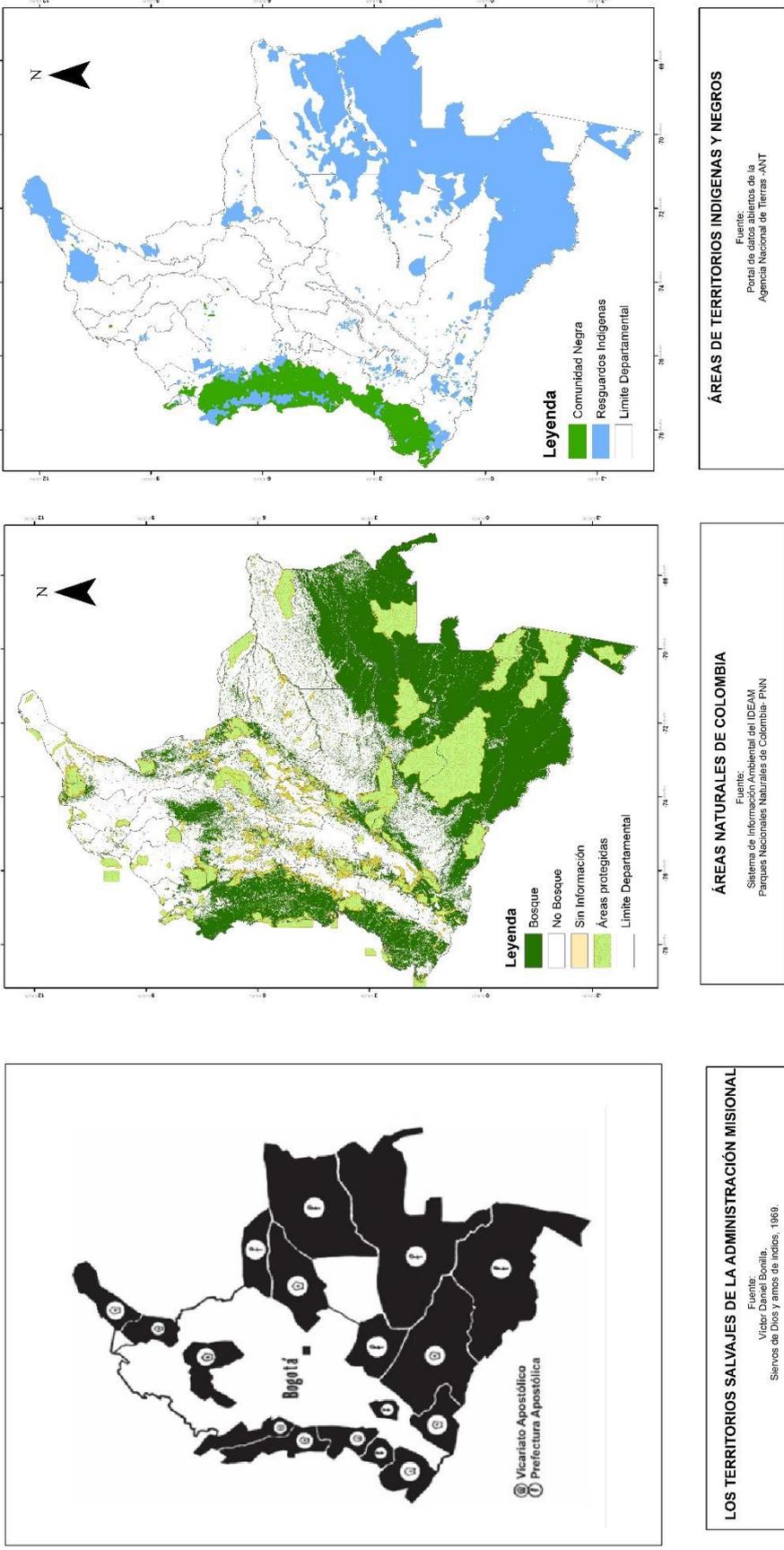
llegándola a considerar una aversión. Así lo afirma el historiador Orian Jiménez (apud RESTREPO, 2013) al referirse al Chocó:

Cada vez más se difundía el rumor de que el Chocó era paraíso del demonio, lugar de gentes bárbaras y enemigas de los cristianos, asilo del diablo, cuna del abandono, y laberinto de selvas, expresiones que fueron calando en las mentes de muchos vasallos hasta convertir la realidad en misterio (RESTREPO, 2013, p. 184).

Estos lugares salvajes fueron delimitados por la administración misional en 1969, como se muestran en la figura 2. En la actualidad estas mismas zonas son consideradas como regiones o áreas “remotas” o “periféricas” que huyen del control estatal, donde la globalización es débil o está del todo ausente, donde la pobreza y la violencia reina (SERJE, 2011). También son consideradas zonas rojas: de tráfico de armas, de violencia armada, de narcotráfico, donde predomina la ley del más fuerte, constituida por paisajes exuberantes de selvas, montañas y desiertos habitadas por indígenas y negros, que el determinismo ambiental justifica (re)-afirmando estas nociones ambiguas de parajes aparentemente no humanizados.

Estas realidades externas se oponen a lo que se ha denominado la región euro-andina, donde se localizan las grandes ciudades como Bogotá, Medellín y Cali-, zonas industriales, donde predomina el mercado, las finanzas y la “civilización”.

Figura 2. Características ambientales y étnicas de los lugares salvajes



Fuente: Elaborado por la autora.

1.1. Determinismo ambiental y la etnización regional

El determinismo ambiental plasmado en el concepto de región para distinguir zonas como el Pacífico, ha contribuido a reforzar su frágil conexión con la estructura restante del territorio, debido a que la región ha sido ligada a los elementos ambientales, orientada bajo la idea que el ambiente tiene un cierto dominio sobre la orientación del desarrollo de la sociedad (GOMES, 2010), caracterizándolo en relación a sus elementos naturales como medio estabilizador y diferenciador, siendo tratado más como selvático que como humanizado por quienes habitan en él (LEAL, 2016). Justamente el Pacífico por conservar el ecosistema de selva húmeda tropical, fue definida como una de las regiones naturales de Colombia junto a la región Amazónica, Caribe, Andina, Orinoquia e Insular, cada una caracterizada por sus elementos ambientales, ecosistémicos de valles, sabanas, montañas y selvas. Convirtiendo a Colombia en un país de regiones, como lo afirma Fals Borda:

Si hay alguna cosa que le han enseñado a uno en la escuela es que Colombia es un país de regiones. En efecto, en el siglo pasado se determinó que había alrededor de ocho regiones autónomas entre las cuales no había comunicación [...] cada región era muy independiente y por eso se desarrolló en cada región su propia cultura, su propia manera de hablar, su manera de comer y sus creencias. Los paisas son muy distintos de los costeños y de los santandereanos, etc. Desde entonces la región ha adquirido una personalidad y una fuerza que caracteriza a Colombia como país. (apud SERJE, 2011, p. 183).

En la actualidad algunas unidades biogeográficas o regiones naturales, como en este caso, se han configurado como territorios marginales, donde los indicadores de pobreza, falta de escolaridad, condiciones de vida, violencia armada, presencia de narcotráfico, entre otros evidencian el grado de atraso en términos de desarrollo. Lo que significaría que estos territorios continúan enraizados en las nociones tradicionales europeas de la comprensión históricas de la espacialidad, es decir siguen una lógica de oposición entre razón y cultura (SERJE, 2011), moldando la Costa Pacífica desde el desconocimiento y negación.

Esta noción de región natural, se ha afianzado a partir de los años 90`s, a lo que Restrepo (2013) le llama el giro de lo biodiverso, que inicia con los compromisos de la cumbre de Rio de Janeiro de 1992, que ayudaron exaltar el carácter biodiverso del Pacífico y por ende su necesaria conservación y su uso sustentable, trazando así lo que hoy conocemos como Chocó Biogeográfico o región Biogeográfica, delimitada desde la frontera con Panamá trascendiendo los límites departamentales del Chocó, Valle del Cauca, Cauca y Nariño, hasta la frontera con el Ecuador, caracterizada por su riqueza forestal y biológica, llegando a ser considerado por instituciones oficiales colombianas como el mayor banco genético de la

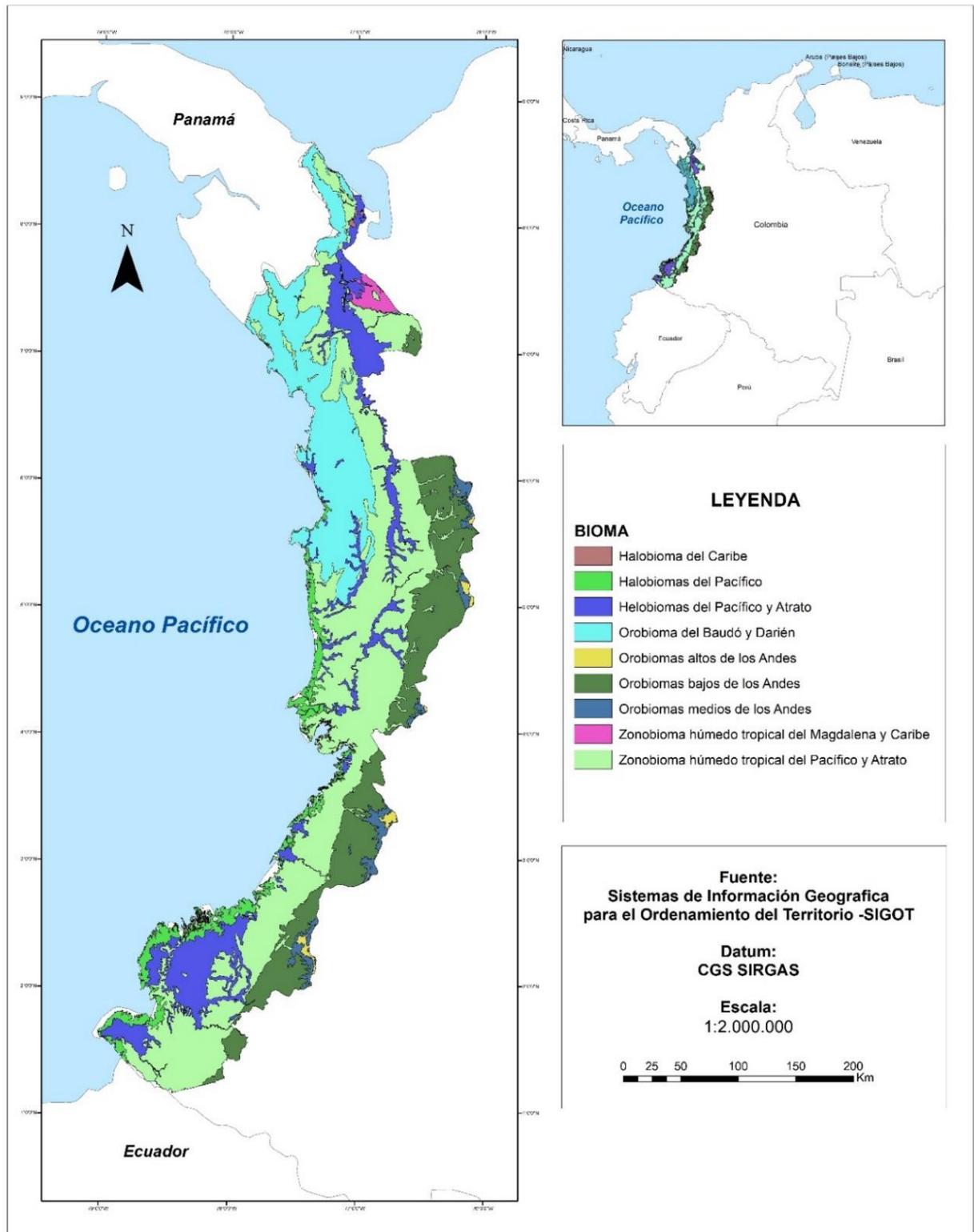
tierra, “donde los bosques, ríos, esteros, manglares y playas contienen la diversidad de organismos vivos únicos que pueden ser la esperanza de la humanidad” (RESTREPO, 2013, p. 205). Así la región natural, se re-firma en la contemporaneidad, no solo representada como la segunda reserva natural más importante en el mundo después del Amazonas, sino también como contenedora de una riqueza incalculable para el país, el ‘oro verde’. Así en el imaginario nacional, el Pacífico se asume con nuevas palabras, como: biodiversidad, endemismo, recursos genéricos o bio-región.

Esta nueva entidad regional, ya no solo va representar la selva húmeda tropical, sino una extensión de elementos ambientales que van desde ecosistemas de páramo hasta las líneas de costa del Pacífico y el Atlántico (ver figura 3), que en suma no son más que homogenizaciones que se renuevan con el tiempo.

El giro biogeográfico del Pacífico y su nuevo estatus como región biodiversa, también fue un argumento para que el Estado colombiano afianzara su economía extractivista, con el propósito de incorporar la región a su geo-cuerpo (SERJE, 2011), por medio de la explotación de los recursos naturales y la implantación de un modelo agrario orientado al monocultivo de aceite de palma, que ha causado un conflicto por la tierra y el territorio. Esa misma tierra que en la época colonial y republicana representaban lo salvaje e incivilizado, zonas con suelos infértiles y baldías; en la actualidad, por las características biofísicas que posee y la oferta ambiental, se visibiliza ante el capital y el mercado internacional. Lo cual, ha generado desde los años 80's hasta la actualidad, desplazamientos forzados masivos, por parte de guerrillas y paramilitares (ESCOBAR, 2004), acompañados de acciones violentas contra la población civil, que muchas veces son causados por empresarios vinculados a grupos paramilitares, que explotan el aceite de palma y buscan por medio del desplazamiento forzado de la población negra e indígena, ampliar los límites de las plantaciones e incrementar su producción para los mercados mundiales (ESCOBAR, 2004). Sumado a ello, la plantación y producción de psicotrópicos y de tráfico de armas, ha convertido este territorio en el lugar donde confluyen y se superponen los intereses, del capital, guerrillas, BACRIM (Bandas Criminales), narcotraficantes y comunidades afrodescendientes.

Esto demuestra que estas zonas huyen del control estatal y del proyecto nacional hegemónico, al ser espacios que “aún” no fueron incorporados a su orden (SERJE, 2011). Siendo esta la relación que el Estado colombiano mantiene con la región, y la que ha mantenido desde la colonia, pues el Pacífico fue por excelencia la región de explotación de oro, plata y platino.

Figura 3. Biomas del Pacífico



Fuente: Elaborado por la autora

Sin embargo, esta configuración territorial “aislada” u “olvidada” por el Estado central, posibilitó la permanencia de la gente afrodescendiente y el surgimiento de las hoy denominadas *comunidades negras*, que se consolida con el giro biodiverso, al indicar estas comunidades con insistencia “que la biodiversidad en el Chocó biogeográfico no era un hecho solamente biológico sino que era el resultante de ciertas lógicas y prácticas culturales de los grupos étnicos” (RESTREPO, 2013, p. 203), en el que una lógica cultural tradicional marcada por una huella africana, que contiene una complejidad de conocimientos, técnicas e innovaciones propias, les ha permitido la explotación y conservación racional de los recursos biológicos y naturales de esta bio-región, los cuales no se pueden separar de la cosmovisión y religiosidad propia del mundo negro (RESTREPO, 2013). Argumentos que fortalecieron los núcleos de resistencia, que no solo luchan por la preservación de sus ambientes naturales, sino también por el uso y caracterización de la selva tropical como el elemento esencial de reafirmación de su cultura e identidad.

De esta forma, la biodiversidad, la etnización de las *comunidades negras* y sus luchas constantes por la tierra desde los años 70’s, 80’s y 90’s, tiene como resultado la proclamación de la Ley 70 de 1993, también denominada ley de las negritudes, que las define como: “el conjunto de familias de ascendencia afrocolombiana que posee una cultura propia, comparte una historia y tiene sus propias tradiciones y costumbres dentro de la relación campo-poblado, que revela y conservan conciencia de identidad que las distingue de otros grupos étnicos” (Artículo 2, parágrafo 5 -Ley 70 de 1993,). Se parte aquí, de la invención de una identidad afrodescendiente que remite a sus orígenes africanos y la esclavitud, que se enlaza con el hecho de haber convivido por más de 500 años en la selva húmeda tropical, o como Oslender (2008) lo ha denominado: espacio acuático, representado especialmente en los ríos y el clima, a partir del cuales los afrodescendientes tejen sus relaciones sociales, cultural-simbólicas y económicas, que las define y diferencia del resto del país, y que además legitima la lucha por el territorio, razón por la cual, el territorio se configura dentro de los procesos de los movimientos sociales como base para la construcción teórica sobre la resistencia negra y movimientos sociales del Pacífico.

Aquí se acentúa el proceso de reconocimiento de la identidad negra o afrodescendiente, donde el territorio inicialmente definido por las *comunidades negras* como el espacio de apropiación eficaz, se tornó insuficiente frente a una la lucha que ya no era solo por la tierra, sino por reivindicaciones políticas, sociales y culturales. De esta manera “la

noción del Pacífico como territorio-región de grupos étnicos se consideró como una construcción política para la defensa del territorio.

“Si el territorio encarna el proyecto de vida de la comunidad, el territorio-región articula el proyecto de vida de la comunidad con el proyecto político del movimiento social” (ESCOBAR, p. 71. 2010). Ello sujeto a los discursos de individuos y líderes sociales y estructuras organizativas (RESTREPO, 2016.), que se enfrentan a los continuos intentos del capital para establecerse en este territorio, generando conflictos y ejerciendo violencia tanto material como simbólica; donde estas estructuras organizativas “asumen la coordinación de la defensa de sus territorios; lo que permite que sus conocimientos tradicionales fundamentados en la relación con la naturaleza y su identidad sean reconocidos”(ESCOBAR, 2010, p. 20).

De forma que el territorio-región, como elemento discursivo para el proceso de titulación de tierras colectivas, emerge de las concepciones de identidad y cultura, con el fin de articular el discurso entre los grupos sociales a lo largo de la Costa del Pacífico. Según Escobar (2010), el término territorio “surgió como una categoría de relaciones inter-étnicas que apuntan hacia la construcción de vida y modelos de sociedad alternativos (...) el territorio-región fue una innovación conceptual y un proyecto político, lo que podría llamarse una estrategia subalterna de localización” (ESCOBAR, 2010, p. 72).

Es importante resaltar que el surgimiento del territorio-región como concepto en el corazón de los movimientos sociales afrocolombianos, estuvo íntimamente ligado al proceso de construcción de la identidad afrodescendiente, o a lo que Restrepo (2004, 2013) llama *etnización* de las negritudes, proceso que tiene su auge con la implementación de la Constitución Política de 1991, que reemplaza la Constitución de 1886 “en la cual la nación colombiana era definida por el proyecto decimonónico de una sola lengua, una sola religión y una sola cultura” (RESTREPO, 2004, p. 273), que permitió sancionar la Ley 70 del 1993 (a través del artículo transitorio 55), iniciando una fase en la cual la *etnización* de las *comunidades negras* se difunde y operativiza junto con los proyectos de las organizaciones sociales que pretendían el reconocimiento como grupo étnico con un territorio, conocedoras de su entorno, con prácticas tradicionales de producción y racionalidad económica, como expresión de una exitosa adaptación al selva tropical; y quienes enfrentan una lucha constante ante la creciente amenaza por el despojo de los recursos y tierras habitadas por ellos (RESTREPO, 2013).

El resultado de la *etnización* de las negritudes o el reconocimiento de estos como grupo étnico; fue primero, reconocer las culturas afrodescendientes y segundo la

consolidación de formas organizativas y grupos sociales afrodescendientes, que posibilitó la posterior titulación de tierras colectivas y creación de la figura de los consejos comunitarios, estos como figuras político-administrativas dentro del Pacífico que gozan de autonomía territorial. Es de destacar, que lo que los movimientos sociales han buscado con el proceso de *etnización*, titulación de tierras colectivas y lucha anti-capitalista fue “la creación de una identidad moderna con la capacidad más grande de instrumentalización como medio para una efectiva inclusión en el proyecto nacional de modernización y desarrollo que fue permitido por el anterior régimen del mestizaje” (ESCOBAR, 2010, p. 243), pero que no fue suficiente para una efectiva articulación con el Estado en términos sociales y económicos.

Por el contrario, la consolidación de una identidad negra regional, o la racialización del Pacífico, afianza la homogeneidad desde el discurso de la identidad negra, y no sobre el discurso de la ancestralidad, es decir de la reinterpretación cultural (de negros, indígenas y blancos) sobre la selva húmeda tropical en el “nuevo mundo” y la construcción de la diversidad en un contexto regional; ya que no permite mostrar y comprender la diversidad de representaciones locales que estas poblaciones tiene de sí mismas, de su propia historia e identidad (ROJAS, 2004, p. 160), pues antes de la implantación del artículo 55 de la constitución y de la ley 70 del 1993, “las identidades eran en gran parte localizadas, fluidas y diversas. Las identidades de los asentamientos ribereños fueron (y continúan siendo en mayor o menor medida) frecuentemente basados en el lugar, anclados en el río o en el espacio acuático” (ESCOBAR, 2010, p. 240), lo cual muestra una diversidad de identidades como apunta Escobar (2010):

Lo que se obtiene es una ‘polifonía de identidades’ que en ciertos lugares del Pacífico, incluye múltiples nociones tales como cholo/ indio bravo/ indio natural/ paisa/ serrano/gringo/culimocho/libre/moreno/negro/. Este sistema fluido y móvil es aún más complicado por nociones de pertenencia de ocupación, entre otras. Se es un trabajador, un campesino, un leñero (recolector de madera para el fuego), un pescador, un conchero (un recolector de conchas), o un costeño (de la costa). Estas denominaciones constituían las posiciones de sujeto más comunes antes de la emergencia de la *etnicidad* (ESCOBAR, 2010, p. 240).

Entretanto, territorio y región, han sido las categorías espaciales con las que se ha descrito el Pacífico, creando una noción de cuerpo homogéneo, a través de categorías como: *comunidades negras*, biodiversidad e identidad negra usualmente empleada dentro de un contexto regional para visibilizar el Pacífico, que “suponen la existencia de poblaciones caracterizadas por su homogeneidad, alrededor de rasgos como el territorio, las prácticas culturales tradicionales, la defensa de la biodiversidad, las formas de organización y un pasado común africano y de esclavización” (ROJAS, 2004, p. 162), que en el imaginario

social y geopolítico colombiano lo constituye como la ‘región negra’ por excelencia (RESTREPO, 2016), o la región natural –biodiversa, concepciones que aún no apuntan a generar un discurso desde sus singularidades y diversidades, culturales, sociales, paisajísticas y de visiones de mundo que se teje a lo largo de los 1.300 km² de costa. Pero tal vez, y como afirma Escobar (2010) “la construcción de la identidad negra pueda verse como parte del proceso de negociación de un nuevo modo de inserción dentro de la vida nacional con el Estado y la sociedad en su conjunto” (ESCOBAR, 2010, p. 244).

De esta forma, la frágil articulación entre el Pacífico y el Estado, y los intentos de ambos por insertarse a la vida socio-económica del resto del país, muestran por un lado las continuas confrontaciones con la cosmoterritorialidad (PRIMERA, 2005), encarnada en la comunidades afrodescendientes, es decir la apropiación simbólica de estas comunidades con el entorno acuático (que proporciona la selva húmeda tropical), que alude “al acceso, o control, y uso, tanto de las realidades visibles, cuanto de los poderes invisibles que los componen (GODELIER, apud HAESBAER, 2014, p. 69), considerando la selva tropical como su mayor patrimonio, ya que esta es la base para la creación y recreación de diferentes formas culturales, traducida en monumentos, imágenes, pinturas, música, instrumentos, textos, festividades entre otros; medios “a través de los cuales los sentimientos, ideas y valores se expresan” (COSGROVE, 2012, p. 8).

Por otro lado, la incompreensión por parte del Estado de lo que es su territorio nacional y el Pacífico; y su incapacidad de integrar regiones como el Pacífico a su geo-cuerpo por medios que no sean la explotación de los recursos naturales, no permiten que sea visible o reconocida la diversidad de Pacíficos que ahí coexisten, tanto en términos culturales, geográficos y socio-económicos, siendo las categorías espaciales región y territorio-región, aún insuficientes para la comprensión y efectiva articulación con el Estado.

1.2. El Paisaje cultural: una lectura alterna del Pacífico

En este orden de ideas, el paisaje cultural como categoría de estudio en la Geografía, se orienta a una exploración interdisciplinaria que permite el vínculo con las artes; vínculo antiguo, en el que “la apreciación y la práctica del arte formaba parte de la inteligencia de la geografía como disciplina de observación” (STEPHEN, 2004, p. 431.), y ahora toma lugar como una fuente establecida para la geografía cultural, donde se reconoce la complejidad de la visión del campo del paisaje y la forma en que se codifican muchas

dimensiones de las experiencias y la imaginación, muchas formas de percibir, conocer, vivir y moverse en el mundo (STEPHEN, 2004, p. 443).

De esta manera, el paisaje cultural dimensiona diferentes posturas y enfoques, lo cual posibilita lecturas alternas del Pacífico. Por una parte, el enfoque cultural del paisaje de Carl Sauer (2012) que lo define como:

Un área geográfica en su último significado (chore). Donde sus formas son todas las obras del hombre que caracterizan el paisaje (...) no nos preocupamos con la energía, las costumbres o las creencias del hombre, pero sí con las marcas del hombre en el paisaje (SAUER, 2012, p. 208).

Sauer (2012), apunta a distinguir las características físicas y objetivas del paisaje, reconocidas a luz de los ojos, siendo las actividades del hombre como la producción, habitación, comunicación, formas de poblamiento y estudio de artefactos el foco para la descripción y clasificación del paisaje, lo cual da cuenta de la presencia de una cultura en el mundo; preocupándose más por una reconstrucción del pasado, que por los procesos “socio-políticos, de reproducción y transformación cultural” (DUNCAN, p. 92, 2004), dejando de considerar los elementos subjetivos, que auxiliarían la comprensión de estos procesos.

Por otra parte, Duncan (2004), así como Cosgrove (1978, 1984, 2012), se preocupa más, por la dimensión subjetiva, significativa y simbólica del paisaje, al considerar la experiencia del hombre sobre el espacio que habita, que dan cuenta de un paisaje que puede ser estudiado a través de “un romance, un poema, una película o un cuadro, de tratarlo como una expresión humana intencional compuesta de muchas capas de significados” (COSGROVE, 2012, p. 222.), lo cual según Duncan (2004) plantea una interdisciplinariedad para la interpretación del paisaje, donde “el cruzamiento de corrientes intelectuales tan diversas como la antropología, la crítica literaria y del arte, la psicología y la ciencia política” (DUNCAN, 2004, p. 97.), entre otras disciplinas, se constituyen en hibridaciones posibles y necesarias que posibilitan explorar otras formas de ver el mundo, entre ellas, una que tenga en cuenta los símbolos y los significados, ya que a medida que los significados sean expuestos se representa el paisaje, siendo esta, otra forma de entender las relaciones del hombre con el mundo que lo rodea y de las transformaciones del espacio que no solo son físicas sino también simbólicas (COSGROVE, 2012).

Por tanto, se puede considerar el paisaje desde dos posturas, una más objetiva y otra subjetiva, como afirma Cosgrove (2012) y Duncan (2004) se puede considerar el paisaje como un texto cultural, que tiene múltiples dimensiones y permite múltiples lecturas; y todas ellas igualmente válidas. De la misma forma que Berque (2012), va a considerar el paisaje

como marca y matriz: “el paisaje es una marca, pues expresa una civilización, pero también es matriz porque participa de los esquemas de percepción, de concepción de acción, o sea de la cultura que canaliza en cierto sentido, la relación de una sociedad con el espacio y con la naturaleza” (BERQUE, 2012, p. 239).

En este orden de ideas, el paisaje cultural del Pacífico se puede interpretar como marca y matriz o como un texto cultural, desde el cual se pueden estudiar sus múltiples dimensiones que dan cuenta de la experiencia-relación del hombre con el mundo que habita. En este sentido, Dardel (2015) va a considerar esta experiencia como *geograficidad*, considerando que el hombre mantiene una experiencia del mundo “en la frontera entre el mundo material, donde se inserta la actividad humana, y el mundo imaginario abriendo su contenido simbólico a la libertad del espíritu” (DARDEL, 2015, p. 5). Así, la presencia del hombre permite darle a cada lugar una singularidad en su aspecto, sea este visible u invisible, el cual se puede apreciar y descubrir a través del paisaje.

Al respecto Dardel (2015) apunta:

El paisaje se unifica en torno de una tonalidad afectiva dominante, perfectamente válida, aunque refractaria a toda reducción puramente científica. Ella pone en cuestión la totalidad del ser humano, sus ligaciones existenciales con la tierra, o si lo preferimos su *geograficidad* original: la tierra como lugar, base y medio de su realización (DARDEL, 2015, p. 31)

Desde esta perspectiva, el paisaje cultural permite explorar un trasfondo humano, que se abre al imaginario y a los afectos, dando un tipo de animación y de fisionomía a esta experiencia humana con la tierra, que hace que “hablemos de ríos majestuosos o caprichosos, de torrentes fogosas, de planicies risueñas, de relieves tormentoso” (DARDEL, 2015, p. 6).

El Pacífico interpretado desde la perspectiva del paisaje cultural, posibilita el estudio de las relaciones que los afrodescendientes han tejido con la naturaleza que los rodea o su *geograficidad*, la cual se hace visible al observar su presencia sobre los cursos de los ríos, así como también en sus patrimonios intangibles destacándose el sincretismo en ritos y festividades carnavalescas y religiosas que revelan paisajes culturales, ya que a pesar del festejo ser “efímero y transitorio, perdura algunos días o semanas (...) en el momento que ocurren, simplemente proporciona una nueva función a las formas espaciales previas que se disponen para su realización, así como en otros casos se enfoca en la función espacial pre-existente, extremando su significado” (MAIA 1999, p. 204), por lo cual, las festividades al ser temporarias adquieren significado simbólicos que extrapolan el momento en el que ocurren, lo que implican transformaciones en el espacio, dándole funciones permanentes para su

realización (MAIA, 1999). Así las fiestas y ritos considerados como paisajes posibilita acceder a ideas, posiciones políticas y creencias, evidenciando paisajes carnalescos, mítico-religioso, patrimoniales etc. que revelan la “variedad de las formas asociadas a la actividad humana” (CLAVAL, 2012, p. 259), sean estas políticas, económicas o espirituales, y que también alude a la experiencia vivida por el hombre en su contacto con el mundo terrestre (BESSE, 2014), el cual influencia la imaginación y los afectos que se materializan a través de las artes, como la danza, el canto, la pintura y el dibujo, aflorando significados y narrando historias.

Es precisamente en esta perspectiva, que se puede reconocer la festividad como paisaje cultural, tornándose como la interface entre cultura-naturaleza (CLAVAL, 2012), o si lo preferimos culturas acuáticas o anfibia y selva húmeda tropical, connotación que los afrodescendientes han recibido derivados de los conceptos de Fals Borda (2002), sobre cultura anfibia que define estas comunidades como versátiles habitantes de laderas, caseríos y pueblos de ríos, playones y bosques que combinan su vida entre la tierra y el agua en un mismo territorio; y Oslender (2008) que ha acuñado el concepto de espacio acuático, en el que destacan la capacidad de adaptación de los afrodescendientes a la selva húmeda tropical y a los procesos de cambio histórico, donde la constante presencia física y simbólica del agua ha influenciado sus formas de vida y han configurado estas poblaciones como acuáticas o anfibia, las cuales a partir de su experiencia con el mundo acuático que los rodea, crean lo que he denominado Paisajes Culturales Acuáticos, concepto que será abordado en el capítulo 2.

El paisaje cultural como la categoría de análisis que orienta esta investigación, pretende vislumbrar las singularidades paisajísticas que coexisten en el Pacífico. De forma que, las festividades religiosas, carnalescas, así como los festivales afro-pacíficos que caracterizan cada departamento que conformar este territorio fueron analizados y estudiados para tal labor, como se muestra en la siguiente figura (figura 4) las zonas de estudio en el Pacífico son: de norte a sur las fiestas de ‘San Pacho’ en Quibdó-Chocó, el ‘Festival de Petronio Álvarez’ en Cali-Valle del Cauca, las ‘Balsadas del río Guapi’ en Guapi-Cauca y el ‘Carnaval de Fuego’ en Tumaco-Nariño.

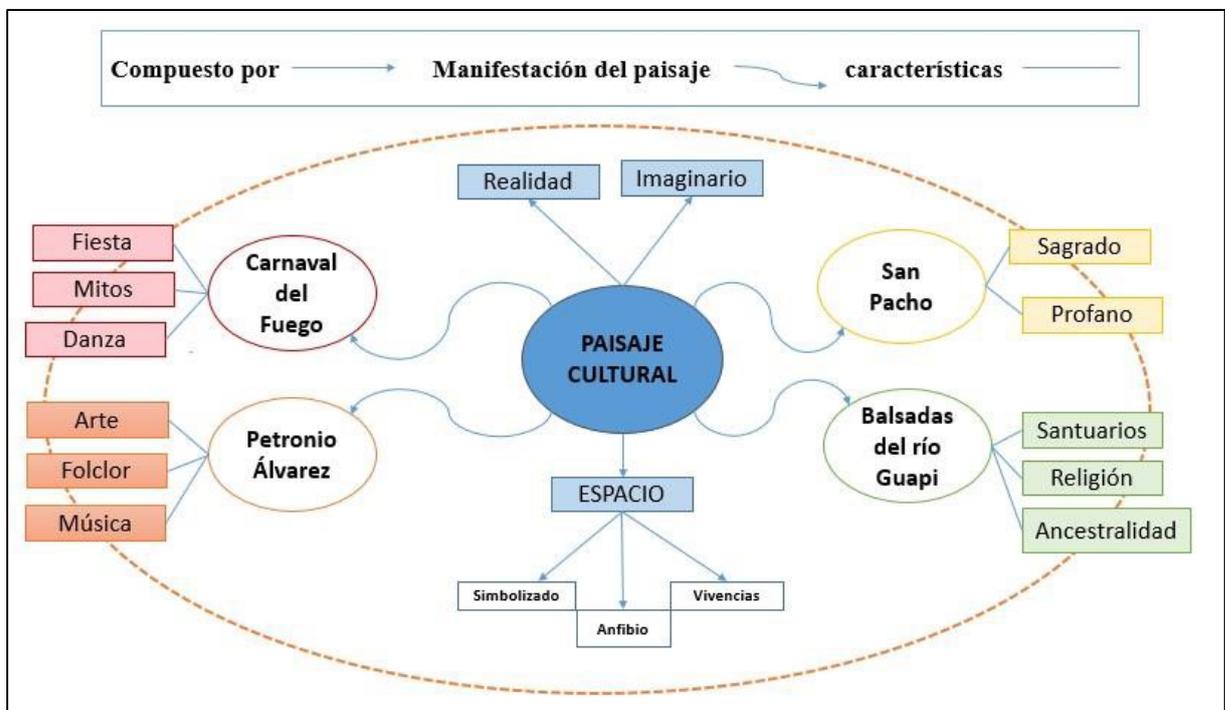
Figura 4. Zonas de estudio, Pacífico Colombiano¹

Fuente: Elaborado por la autora.

¹ Ver este mapa de forma interactiva en el siguiente link: <http://arcg.is/1azSaG>, o escanear el código QR ubicado en la parte inferior izquierda del mapa.

Estos lugares festivos, es donde se condensa la expresión de la fiesta como constructora y portadora de paisajes culturales acuáticos, los cuales a su vez como se señala en la figura 5, presentan características únicas, que denotan la diversidad paisajística del Pacífico, como resultado de un proceso histórico, el cual se puede comprender a través de la cosmovisión de los afrodescendientes, y que se manifiesta a no ser sobre formas simbólicas (RUIZ, 2004, p. 109) lo cual, pauta las diferentes maneras en las cuales estas comunidades expresan su relación con la naturaleza, la selva húmeda tropical, los ríos, el mar, la lluvia, los mangles etc. evidenciando así sus singularidades.

Figura. 5. Diversidad Festiva.



Fuente: Elaborado por la autora.

Comprender las singularidades del Pacífico a través del paisaje, este como el lugar de existencia de las *comunidades negras*, que marcan su historia, memoria e identidad teniendo como base las cuatro festividades ya nombradas, demarcó el camino hacia el descubrimiento de una diversidad paisajística. En este sentido, se plantearon los siguientes objetivos orientadores de esta investigación, que parten de entender el paisaje como un sustrato geofísico e histórico que ha moldeado estas comunidades, y que a su vez ha sido moldeado por ellas mediante las percepciones, experiencias, proyecciones e imaginaciones, otorgándole una condición de valor.

1.3. Objetivos

1.3.1. Objetivo General

Comprender como se manifiestan las diferencias en el Pacífico, a través del análisis de las singularidades paisajísticas-patrimoniales, enmarcadas en las festividades carnavalescas y religiosas de los municipios de Quibdó-Chocó, Cali-Valle del Cauca, Guapi-Cauca y Tumaco-Nariño.

1.3.2. Objetivos Específicos

- Comprender como se dan las relaciones socio-culturales y socio-económicas del Pacífico con el resto del país.
- Analizar las festividades patrimoniales de los municipios de Quibdó, Cali, Guapi y Tumaco, procurando encontrar singularidades dentro de la región Pacífica.
- Indagar sobre las diferentes formas en las que la gente afrodescendiente expresa y protege sus paisajes patrimoniales, para generar su reconocimiento e integración con el resto del país.
- Conceptualizar a través del paisaje cultural que se manifiesta continuamente en el Pacífico la afro-diversidad cultural en Colombia.

1.4. Metodología: Análisis de los paisajes acuáticos

Para el análisis del paisaje en esta investigación, es preciso apuntar que este será considerado como un texto cultural, que parte de considerar que cualquier intervención humana sobre la naturaleza envuelve una transformación cultural, así este no esté siempre visible (COSGROVE, 2012), de forma, que este considera dos dimensiones, una tangible y otra intangible, la primera enmarcada en las marcas visibles de los afrodescendientes sobre el espacio, que precisa de una geografía histórica, en la que “el primer paso es la reconstrucción de las etapas pasadas de una cultura” (SAUER 2004, p. 11), la cual se realizó como una primera fase, a través del estudio de archivos, bibliografía y mapas antiguos que dimensionaron la construcción cultural de los afrodescendiente sobre la selva húmeda tropical del Pacífico.

La segunda fase, fue el análisis del paisaje desde la dimensión intangible, a través de las festividades religiosas y carnavalescas del Pacífico, en los municipios de Quibdó, Cali,

Guapi y Tumaco, que propicio una lectura desde lo simbólico. Este análisis partió de los enfoques de la teoría de los vectores simbólicos de Oliveira (2012) y de lo que he denominado metodología anfibia-*setipensante*, la cual parte de las relaciones de aproximación entre varias disciplinas del conocimiento (geografía, historia, antropología, sociología, psicología entre otras), el arte y diferentes formas del lenguaje, así como también de las relaciones de aproximación o distanciamiento entre las culturas anfibias, las cuales a su vez son consideradas desde el pensamiento y el sentimiento, é decir *sentipensantes* (FALS, 2002). Siendo estos componentes transversales a lo largo de esta investigación.

1.4.1. Vectores simbólicos

Los vectores simbólicos de Oliveira (2012, 2018) se fundamentan en la trialectica de las fuerzas vectoriales: *político-turístico*, *mítico-religioso* y *comunicacional-científico*, donde estas fuerzas se articulan y tensionan buscando un equilibrio (OLIVEIRA, 2012), es una metáfora de la física moderna usada para la composición de eventos que caracterizan la funcionalidad de los lugares. De esta forma, el vector *político-turístico*: comprende la relación y constante negociación de normas y políticas regulatorias, que formalizan intercambios conforme al poder del mundo técnico-científico. El vector *mítico-religioso*: “controla nuestras creencias en la pre-modernidad de los cotidianos íntimos, y vigoriza en la contemporaneidad las demostraciones clave de los saberes de tradición, ya sea por el camino del mito, o ya sea por las estructuras religiosas o filosóficas” (OLIVEIRA, 2012, p. 209). *Comunicacional-científico*: se refiere a la estética de la publicidad y responde por el *imaginético* de la sustentabilidad económica y ecológica. Las tres fuerzas vectoriales se manifiestan por la Visitación (*político – turístico*), Ritualización (*mítico-religioso*) y Comunicación (*comunicacional-científico*). “De este modo la festividad ‘ritualizante’, la publicidad ‘comunicante’ y el turismo ‘visitante’, representan fuerzas que se comunican y consolidan el espacio simbólico” (OLIVEIRA, 2018, p. 176).

A partir de la lectura de las fuerzas vectoriales de Oliveira (2012, 2018), se estructura la fuerza vectorial denominada como vector *mítico-científico*, que permitió accionar la lectura de lo simbólico y conocer el funcionamiento del conjunto de la cultura a través de sus festividades considerando los saberes y tradición (*mítico*), que se tensiona con su contraparte: la ciencia, la cual atiende a la razón “que dicta lo que nosotros somos y prevé lo que debemos o podemos ser” (RUIZ, 2004, p. 23); para el desarrollo de este vector, se

consideraron conceptos como la memoria y el patrimonio, elementos puestos en tensión constantemente con el logo científico y sus formas de interpretar la realidad del Pacífico, la cual en gran medida está basada en las concepciones gubernamentales de lo que el Pacífico es y no es, de lo que podría ser y no. Ello, permite el análisis simbólico-vectorial que comprende el proceso de lectura de los fenómenos espaciales a través de la fiesta, capaces de demarcar lugares específicos de las manifestaciones culturales (OLIVEIRA, et. al. 2016).

La memoria será considerada aquí desde la perspectiva de memoria colectiva de Maurice Halbwachs (2004), en donde esta es tratada como una construcción social, que constantemente se modifica en el acto de recordar para poder traerla al presente, la cual está ligada permanentemente a un contexto espacial:

No hay ningún punto de la memoria colectiva que no se realice en un contexto espacial (...) es sobre el espacio, nuestro espacio, aquel que ocupamos, donde muchas veces visitamos, tenemos acceso, y que, en cualquier caso, nuestra imaginación o nuestro pensamiento a cada momento es capaz de reconstruir (HALBWACHS, 2004, p 209).

El acto de reconstrucción permanente de la memoria construye patrimonios, este último considerado como marcas, que se “envuelven en el proceso de apropiación simbólica del espacio” (VESCHAMBRE, 2014, p.56), donde la vinculación de la memoria y patrimonio o el proceso de memorización para la patrimonialización, permite a los individuos la legitimación y lucha por la apropiación espacial (VESCHAMBRE, 2014). De esta forma, las festividades patrimoniales del Pacífico, pueden ser consideradas la práctica de la memoria que se teje en un juego de la interrogación de la misma, de la recreación y reconstrucción permanente en cada escena de la festividad, por medio del cual se le dota de legitimidad y se tornan visibles; así como la manera en que lo colectivo se instituye en el tiempo (CANDAU, 2012) y espacio.

El patrimonio a su vez, es entendido como un “patrimonio por apropiación social que resulta de las inversiones sentimentales, políticas y sociales de personas y de grupos que pretenden significar una relación con el tiempo con base en la continuidad” (RAUTENBERG, 2014, p. 61) y con el espacio que habitan. En este sentido el patrimonio material e inmaterial como una dicotomía no opera en las comunidades afrodescendientes, por el contrario, y para este caso, el patrimonio opera en su doble dimensión material-inmaterial. Conforme Tourgeon (2014) la noción de patrimonio inmaterial, no busca sobreponerse al patrimonio material, lo invita a considerarlos juntos en estrecha interacción al otro, en la medida que lo inmaterial

construye lo material, lo material incorpora y exprime valores inmateriales, en una interacción dinámica y plural.

1.4.2. *Metodología anfibia sentipensante.*

Al igual que las culturas anfibias, las cuales se desenvuelven en varios medios, la metodología anfibia trata de las relaciones de aproximación entre la Geografía, otras disciplinas del conocimiento y el arte, así como con otras formas del lenguaje, permitiendo diálogos interdisciplinarios, que consideran los relatos, entrevista, diarios de campo, documentos, pinturas, fotografías, poemas, literatura, mitos, leyendas, cuentos populares, música, películas y canciones, como parte fundamental del paisaje; los cuales fueron abordados desde la interpretación del imaginario, que en suma accionan el análisis de los sistemas de símbolos y significados del paisaje. Así mismo, al considerar el término *sentipensante* acuñado por Fals Borda (2002), el cual considera el conocimiento como integrador de emoción, razón, mente, naturaleza y lenguaje, es decir toda una estructura cognitiva que las culturas anfibias han desarrollado para sobrevivir y vivir en el medio acuático, posibilita aproximaciones o distanciamientos entre estas, propiciando diálogos interculturales.

El imaginario, será tratado como el elemento por medio del cual, los símbolos pueden ser decodificados. Cosgrove (2012) define el imaginario como el elemento que transforma la comunidad humana y el ambiente natural en una significativa unidad del espacio, que se constituye por valores y creencias compartidas que definen una cultura. Para Ruiz (2004) “el imaginario humano es un manantial creativo que (re)siente el mundo de forma creadora, un misterio que emerge de nosotros en la forma de creación (divina) y que transforma el *homo* significativo de la naturaleza en mundo humanizado” (RUIZ, 2004, p. 24); y al respecto Bachelard (1989) afirma que “la imaginación no es como sugiere la etimología, la facultad de formar imágenes de la realidad, es la facultad de formar imágenes que ultrapasan la realidad, que cantan la realidad. Es una facultad de sobre humanidad” (BACHELARD, 1989, p. 128).

Estas concepciones sobre el imaginario y la imaginación, parten de reconocer que no existen dicotomías entre hombre-naturaleza, por el contrario, estos se vinculan, se humaniza la naturaleza o se naturaliza al hombre, y en esa relación el imaginario crea historias, imágenes, símbolos que dotan de significado el mundo en el que vivimos, pues “el

ser humano al otorgar un sentido a las cosas, realiza una ligación simbólica con el mundo” (RUIZ, 2004, p. 134). Desde esta perspectiva, estudiar el imaginario simbólico que las comunidades anfibias han creado, permite interpretar su mundo, como lo ordenan y le dan sentido.

Por otra parte, la imagen como el símbolo, son elementos derivados del imaginario, o una potencialidad creativa de este, donde el símbolo “le confiere sentido pleno a la realidad fracturada. El símbolo junta las partes separadas o el ser humano al concederle sentido a las cosas, se une simbólicamente con el mundo” (RUIZ, 2004, p.134).

La imagen, por su parte, actúa como medio de realización del imaginario, en la medida en que la imagen es considerada parte de los sujetos que la crea, proporcionando con su lectura una nueva visión interpretativa de la realidad, pues abre otras perspectivas de cognición, dando la oportunidad a otras lecturas sobre el mundo (MENEZES, 2001). Según Santaella y Noth (2008) la imagen se puede interpretar en dos vertientes: la primera, como representación visual de dibujos, pinturas, impresiones, fotografías, imágenes, cinema, fotografías e infografías, la cuales “son objetos materiales, signos que representan nuestro medio ambiente visual” (SANTAELLA; NOTH, 2008, p. 15). Y la segunda de dominio inmaterial en nuestras mentes, “en este dominio, las imágenes aparecen como visiones, fantasías, imaginaciones, esquemas, modelos o, en general, como representaciones mentales” (SANTAELLA; NOTH, 2008, p. 15).

De esta manera, el imaginario y la imagen como medio para comprensión de las realidades, sentimientos, emociones, ideas y pensamientos de las culturas anfibias, acerca del Pacífico, encuentra en los poemas, pinturas, mapas, fotografías, narrativas etc. una forma por medio de la cual pueden ser analizados los paisajes del Pacífico.

1.4.3. *Técnicas y trabajo de campo*

Las técnicas y el trabajo de campo deben ser comprendidas desde lo que Dubatti (2014) llama *convivio y tecnovivio* este último dividido en dos: *interactivo* y *monoactivo*. El *convivio* o acontecimiento convival se define como “la reunión de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotopica (unidad tiempo-espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, la casa etc) en el tiempo presente” (DUBATTI, 2010, p. 34). Desde esta perspectiva, la primera fase de trabajo de campo denominada como *pre-campo*, se realizó durante las fechas de realización de las

festividades en Quibdó - Fiesta de San Pacho, Guapi - *Balsadas* del río Guapi y Tumaco - Carnaval de Fuego, consistiendo en un proceso de observación y *convivio* en cada una de las festividades señaladas, lo cual permitió la caracterización del contexto festivo y delimitación de los actores sociales que participaron en la investigación.

Una segunda etapa del trabajo de campo, definida como *tecnovivio* “es decir, la cultura viviente desterritorializada por intervención tecnológica” (DUBATTI, 2014, p. 125), a lo cual nos llevó la Pandemia COVID19 durante los años 2020 y 2021, en un sentido de una relación bidireccional hombre-máquina-hombre o *tecnovivio interactivo* (Idem, 2014), corresponde a lo que se ha denominado como ‘*trabajo de campo virtual*’. Bajo esta modalidad se realizaron entrevistas semiestructuradas vía meet y zoom con algunos actores sociales (debido a que la red de internet no es muy buena en municipios como Guapi, no se aplicó este tipo de campo), acompañamiento de las fiestas en sus formatos virtuales, asistencia y participación de foros, reuniones y coloquios sobre las festividades, espacios que en la virtualidad propició diálogos abiertos para toda la comunidad, discutiendo principalmente el tema de patrimonio inmaterial. Ello, para el caso de las Fiestas de San Francisco y Festival del Petronio Álvarez.

Es de destacar que para el caso del Festival del Petronio Alvares – Cali, se llevó a cabo en su totalidad de forma virtual, ello debido a que corresponde a una festividad sobre culturas afrodescendientes que tiene mayor visibilidad a nivel nacional e internacional (llegando a ser considerado en sus últimas ediciones como el festival de cultura afro más grande de América Latina), presenta mayor número de información disponible, sean documentos oficiales como decretos, políticas públicas, normatividad etc. o videos y entrevistas disponibles en la web, que se rastrearon con mayor facilidad a través de los portales oficiales de la Alcaldía de Cali, la Gobernación del Valle de Cauca, noticias en diarios oficiales, artículos científicos y medios de comunicación en general que dan cuenta de esta festividad. Se destaca aquí la participación del fotógrafo Jorge Heriberto Idárraga Diaz, quien se vinculó a esta investigación con las fotografías provenientes del proyecto ‘Retratos de Petronio’.

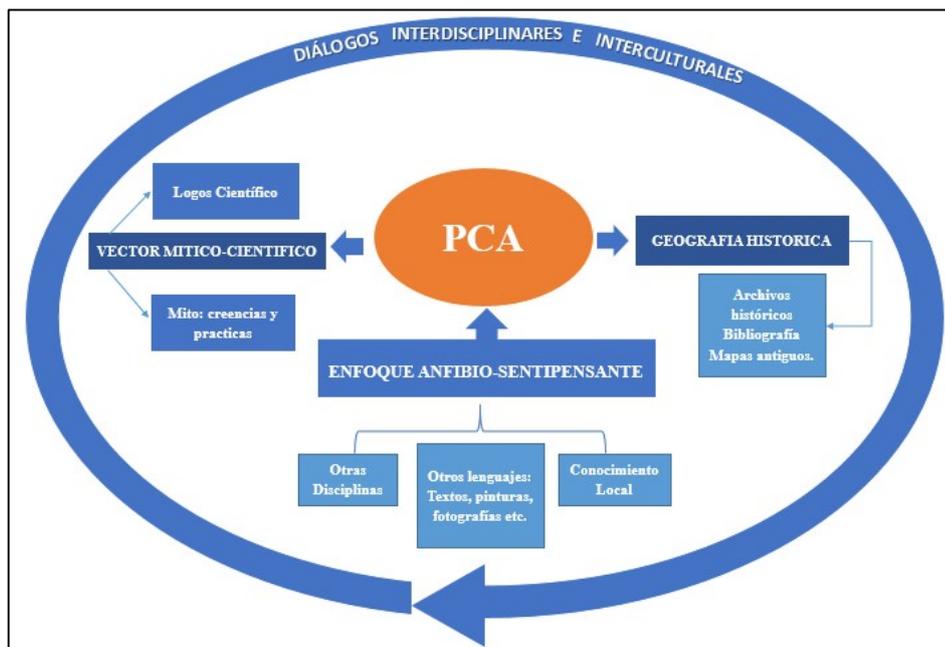
La tercera fase, corresponde a los *campos pos-festividades* en las áreas de estudios ya mencionadas (Quibdó, Guapi, Tumaco), este fue un trabajo participativo con los actores sociales vinculados a esta investigación, quienes son: miembros de la iglesia y/o líderes religiosos, maestros de danza, coreógrafos, artesanos, etno-educadores, músicos, diseñadores de vestuario, gestores culturales y académicos especialistas en Carnaval en Colombia;

vinculados a instituciones como: la secretaria de cultura y/o casa de la cultura de cada municipio, la casa de cultura de Quibdó y la Fundación Fiestas de San Pacho para el caso de Quibdó; las Fundaciones artísticas en Tumaco: Fundación Tumac, Herencia Tumaqueña, Renacer Identidad Afro, Corporación Calipso y Pacacelele; la Pastoral educativa y cultural de Guapi y el Colectivo comunitario escuela de paz, arte y cultura tejiendo saberes.

La última y cuarta fase corresponde al *pos-campo*, en el cual se realizará la entrega del documento final a los actores sociales involucrados, así como la socialización del mismo con la comunidad, como un compromiso adquirido con ellas, ya que a través de su apoyo posibilitaron la investigación.

Para cada festividad y área de estudio se hizo uso de técnicas como la observación en campo, uso del diario de campo, aplicación de entrevistas semiestructuradas, visitas guiadas, visitas a museos y talleres de cartografía cultural. Es importante resaltar que transversal a esta investigación encontramos el *tecnovivio monoactivo* que “es el que propone las tecnologías del libro, el cine, la televisión o radio tradicionales” (DUBATTI, 2014, p. 125), correspondiendo a la búsqueda, recolección, lectura y análisis de bibliografía, imágenes (fotografías, pinturas, documentales, películas, mapas antiguos etc), obras literarias, mitos, leyendas, poemas, canciones entre otras formas de comunicación y de lenguaje. A continuación, la síntesis metodológica (ver figura 6).

Figura 6. Síntesis Metodológica.



Fuente: Elaborado por la autora.

El estudio sobre Paisajes Culturales Acuáticos-PCA en las comunidades afrodescendientes del Pacífico colombiano, se estructura a lo largo de seis capítulos, siendo el capítulo seis un complemento de la temática del capítulo cinco. En el primer capítulo, como ya se evidenció trae un contexto histórico-geográfico, las problemáticas y abordajes teórico - metodológicos desde los cuales parte este estudio y se orientan los capítulos siguientes.

El capítulo siguiente, titulado: “Del hidrosistema regional a los paisajes afropacíficos” aborda el Pacífico desde los elementos visibles del paisaje, realizando una descripción de la geomorfología y principales características del Chocó biogeográfico como las altas precipitaciones y la gran red de drenajes con la que cuenta, además de destacar la biodiversidad de fauna y flora. Pasando por una geografía cultural orientada por los estudios pioneros de Robert West (2000) y Claudia Leal (2014, 2016), quienes abordan el paisaje desde una óptica cultural partiendo de las huellas que las comunidades afrodescendientes han dejado en el Pacífico desde su llegada a esta exuberante región, como resultado de las migraciones trasatlánticas, mestizajes y bricolaje cultural que se ha desarrollado en este lugar. El capítulo finaliza con el planteamiento del concepto de PCA que orienta el análisis y estudio de los paisajes culturales en comunidades acuáticas o anfibias del Pacífico colombiano, haciendo hincapié en los elementos invisibles del paisaje como poemas, pinturas, música entre otros.

El capítulo tres titulado “Festividades afropacíficas”, visa entender y caracterizar las diferentes festividades afropacíficas religiosas como carnavalescas; siendo estas: la Fiesta de “La Purísima o *Balsadas*” en Guapi, la Fiesta de “San Pacho” en Quibdó, el “Carnaval del Fuego” en Tumaco y el Festival de “Petronio Álvarez” en Cali, como representaciones de PCA, donde las teatralidades, puestas en escena, cantos, poemas y otras formas artísticas presentes durante estas fiestas; tienen como base física y simbólica: el agua. El abordaje a destacar se da a partir del teatro, el cual permite desde los planteamientos de Dubatti (2007, 2010, 2014) pensar las festividades como un fenómeno situado, territorial que retrata y evoca constantemente PCA a partir de la escena artística. El capítulo concluye con una diversidad paisajística que se puede apreciar a partir de la autenticidad de cada manifestación.

El cuarto capítulo se aborda desde una Geografía del sonido, música y cuerpo, elementos que permiten un desdoblamiento de las formas como se decodifica los significados de los PCA, ya que en las comunidades afrodescendientes los significados se expresan mejor a través de la oralidad, música, danza y el cuerpo, esto debido a su historia de esclavitud que hizo que gran parte de su cultura haya quedado inscrita en la música tradicional de marimba,

el canto de *arrullos* y *alabaos*; y en las danzas tradicionales, que son reflejo de la diversidad paisajística que se encuentra en el Pacífico. De manera, que en este capítulo se exploraran paisajes sonoro musicales presentes con fuerza en los ritos y festividades en Quibdó, Cali, Guapi y Tumaco.

El quinto capítulo titulado: “Paisajes acuáticos, la construcción de la autenticidad y diferencia entre los pacíficos”, el cual vale la pena anotar se complementa con el capítulo seis, plantea una lectura del paisaje y el lugar como dos categorías particularmente activas y ligadas en esta investigación, como resultado del estudio de los elementos del paisaje presentes en las festividades de los municipios de Quibdó, Cali, Guapi y Tumaco y los lugares donde estas transitan o lugares que evocan continuamente. Esta lectura del paisaje y el lugar entendida como geosímbolo, también plantea una relación con elementos patrimoniales, de identidad y memorias presentes a lo largo del estudio de las manifestaciones.

Como ya se ha dicho, el capítulo seis titulado: “El papel de la educación patrimonial: por una educación afro-pacífica” da continuidad a lo planteado en el cinco. En este se desarrolla el tema de educación patrimonial, debido a que los elementos patrimoniales se conjugan con las categorías de paisaje y lugar, permitiendo encontrar subcategorías de análisis como la identidad y la memoria, que fueron posibles explorar desde el ámbito educativo. La educación patrimonial en el Pacífico es un elemento de gran importancia para la mantención de PCA, en la medida que están presentes en la cotidianidad como constructoras y mantenedoras de identidades y memorias que nutren las manifestaciones religiosas y artísticas, bajo una relación estrecha con la naturaleza acuática del Pacífico.

Finalmente, el último apartado de esta investigación pretenderá apuntar elementos para futuros estudios, que amplíen y enriquezcan el debate sobre las cuestiones abordadas a lo largo de esta tesis.

2. DEL HIDROSISTEMA REGIONAL A LOS PAISAJES AFROPACÍFICOS

Este capítulo presenta los paisajes del Pacífico, desde la concepción de la Geografía física, describiendo la morfología y características del ecosistema predominante: la selva húmeda tropical, representado principalmente el sin número de red de drenajes, grandes ríos que atraviesan esta región, la presencia del océano Pacífico y las altas precipitaciones; pasando por las descripciones del paisaje cultural del estudio pionero sobre las tierras bajas del Pacífico colombiano de Robert West y los estudios sobre paisajes de libertad de Claudia Leal, que describen los paisajes del Pacífico desde las marcas sobre el espacio que han dejado las comunidades afrodescendientes, como resultado de las migraciones trasatlánticas, mestizajes y bricolaje cultural que se ha desarrollado en este lugar; hasta llegar a las concepciones que aborda los elementos invisibles del paisaje.

El paisaje se va transformado a lo largo de los años y sus concepciones también, permitiendo pensar en las formas invisibles del paisaje, que se pueden decodificar a través de símbolos impresos con frecuencia en los ritos, festividades, poemas y demás construcciones artísticas. Construcciones teóricas realizadas principalmente por autores como Dennys Cosgrove, Paul Claval, James Duncan, entre otros; autores que se preocuparon por la dimensión simbólica del paisaje, lo cual ha permitido acceder a otra dimensión del paisaje del Pacífico, este impregnado de experiencias, emociones, símbolos y significados.

Este trayecto de construcciones teóricas sobre los paisajes del Pacífico, deja claro que esta región se caracteriza por la constante presencia del elemento hídrico, que ha moldeado en gran parte la cultura de las comunidades que habitan en él, así como ha permeado en el imaginario y en sus formas de concepción y acción del mundo que los rodea. Creando Paisajes Culturales Acuáticos (PCA), categoría construida para describir y explicar la dimensión tangible como intangible de los paisajes en el Pacífico colombiano. (Ver ítem 2.3)

2.1. El Chocó Biogeográfico

El Pacífico Colombiano hace parte de un conjunto de paisajes en Colombia y Latinoamérica, usualmente descrita por los colonizadores como tierras indómitas y salvajes, donde su característica más preponderante es el ecosistema de selva húmeda tropical, el cual se caracteriza por sus altas temperaturas durante todo el año y una humedad relativa que casi siempre sobrepasa el 90%. (WEST, 2000). Robert West (2000) destaca el área de bosque que

describe como un dosel formado por arboles gigantes, el cual parece sombrillas verdes que se superponen continuamente, interrumpidas por los cientos de ríos que nacen en la montaña, serpenteando el bosque hasta desembocar al mar. Esta exuberante selva, descrita también como una alfombra verde, cubre la mayor parte de lo que se ha denominado la región Pacífico y Chocó Biogeográfico en Colombia.

Figura 7. Bosque húmedo tropical desde el aire, municipio de Guapi.



Fuente: colección de la autora, 2019.

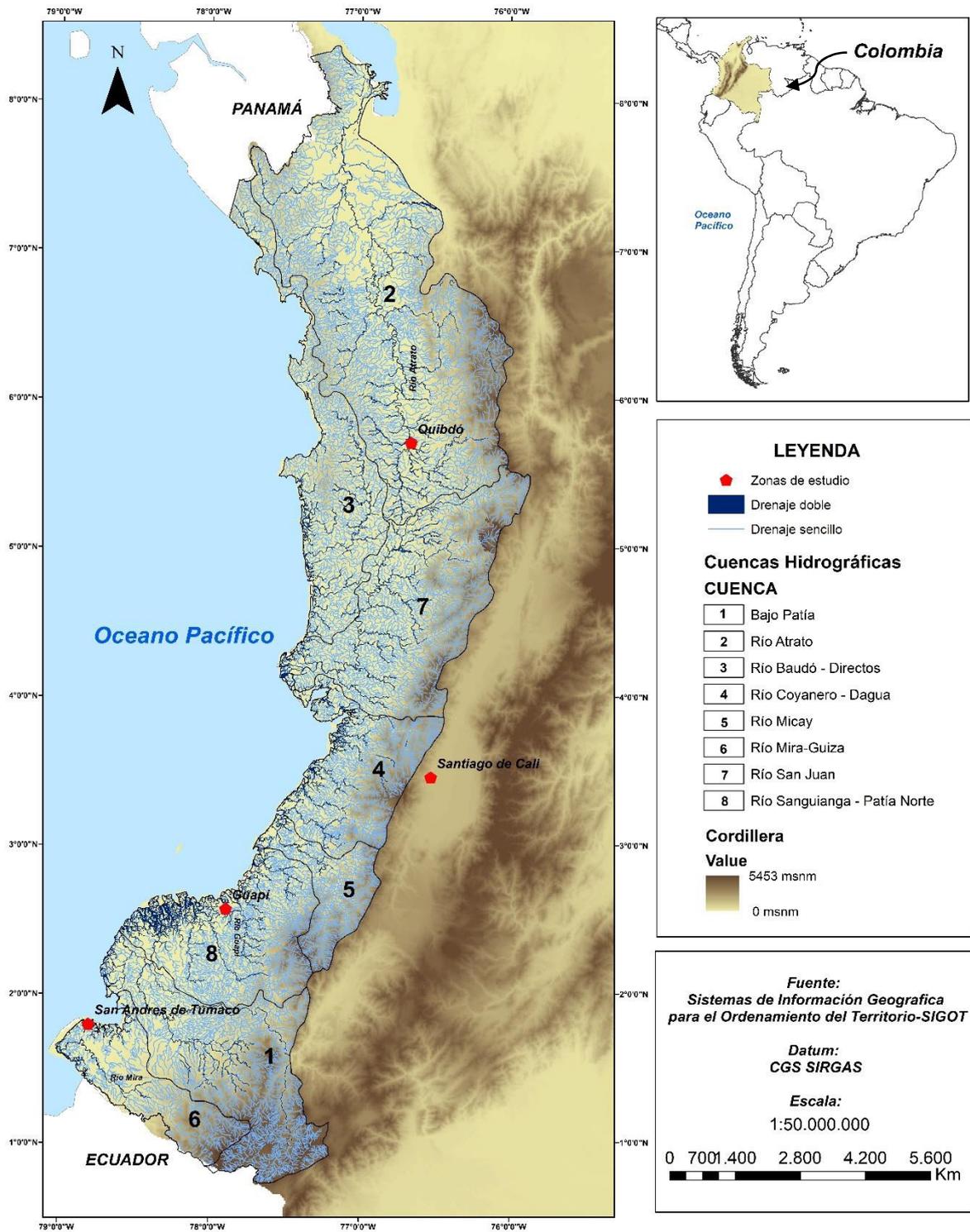
El Chocó Biogeográfico por su parte, se encuentra entre los bosques más importantes del mundo, y es considerado un reservorio de la diversidad de fauna, flora y recursos naturales; mucho se ha escrito desde las ciencias naturales sobre este importante ecosistema, considerado hot spot o zonas calientes denominadas así por la alta concentración de biodiversidad. DÍAZ y GAST (2009), destacan la variedad de formas de vida que se encuentran esta selva recóndita, como las más de 1080 especies de aves registradas de las 1870 que albergan todo el país, o la mayor diversidad de palmas del mundo, 70 especies, además del endemismo de reptiles, anfibios, aves, manglares, arboles, mariposas entre otros, que también lo caracteriza.

El agua es la peculiaridad central de esta región natural, ya que se considera como la única selva lluviosa tropical continua en el Pacífico americano, registrando las tasas más altas de pluviosidad del mundo, esto debido a su localización y geografía, la cual “recibe la evaporación constante y elevada de un mar relativamente tranquilo, atravesado por saturados vientos occidentales. Atraídos por el gran *vacum* cálido de las bahías de Panamá y Chocó, se descargan sobre la llanura del Pacífico ante el obstáculo de la cordillera occidental” (GULH, 2016-2017, p. 195). Este fenómeno, le da origen a los ríos más caudalosos del continente, como es el río Atrato y San Juan, localizados al norte de la región; al sur se encuentran otros ríos importantes, cortos pero caudalosos como Dagua, Anchicayá, Cajambre, Yurumanguí, Naya, Micay, Guapi, Iscuande y Patía, este último considerado como el río sudamericano más largo de los que van al Pacífico, con una extensión de 400 km (GUHL, 2016). También es importante destacar los municipios del Lloró y Tutunendó localizados en el departamento del Chocó que presentan las precipitaciones más altas, las cuales ha llegado hasta a 20.000 mm en algunos años, considerados como los municipios más lluviosos de las Américas.

Respecto al paisaje morfológico del Pacífico, se describen cuatro tipos de unidades paisajísticas, las cuales se definen usualmente en Colombia según su morfología y gradiente altitudinal. La primera, son las planicies costeras, muchas veces bordeados por manglares; conforma la parte sur y central del Pacífico (entre los departamentos de Nariño, Cauca y Valle del Cauca), la segunda es lo que se le ha denominado las planicies aluviales formadas por los causes de los ríos como la planicie del Río Atrato, localizada en el departamento del Chocó al norte del Pacífico. La tercera y cuarta unidad hacen referencia a las colinas, serranías y montañas que hacen parte de la Cordillera Occidental, (DÍAZ; GAST, 2009) franja cordillerana que separa el Pacífico del resto del país (ver figura 8).

El Pacífico agrupa una variedad y complejidad de paisajes que se extiende desde el litoral entre costas, playas, serranías hasta la alta montaña que llegan alcanzar más de 2.000 msnm, con rasgos característicos de los ecosistemas de paramos propios de las zonas andinas.

Figura 8. Cuencas hidrográficas de la región del Pacífico.



Fuente: Elaborado por la autora.

La diversidad paisajística también es un rasgo particular en las comunidades que lo habitan, en la actualidad las comunidades de ascendencia afrocolombiana representan aproximadamente el 90% de la población y el 10% restante corresponde a mestizos, indígenas y blancos, distribuidos en centros urbanos y pequeños poblados dispersos a lo largo de los ríos en los departamentos del Chocó, Valle del Cauca, Cauca y Nariño. Donde estas comunidades se han adaptado y apropiado del entorno a través de un complejo sistema de prácticas y modos de vida que les permite convivir con el clima, los ríos, el mar y la selva; y que les ha posibilitado ir poblando poco a poco, desde los primeros pobladores amerindios, sucedidos por los esclavos negros traídos de África hasta colonos españoles, holandeses, ingleses, americanos y árabes, estos últimos estableciéndose al final del siglo XIX e inicios del XX (DÍAZ; GAST, 2009).

Gniset (2004), apunta que hubo procesos de poblamiento que iban desde Panamá hasta el Ecuador, se trataba de un poblamiento prehispánico, en el cual las sociedades indoamericanas se asentaron en numerosas playas del litoral a lo largo de los cursos bajo y medio de los ríos. El autor también destaca las formas de poblamiento con “un reducido volumen demográfico, una baja densidad territorial y un predominio del poblamiento disperso” (GNISSET, 2004, p. 270-271), lo que significa que no existieron núcleos de concentración poblacional ni tampoco de metrópolis antiguas, lo cual apuntaría a que las comunidades asentadas actualmente en la Costa del Pacífico siguieron la misma forma de poblamiento de los indígenas, dispersa y a lo largo de los ríos.

Después, y durante el periodo colonial entre los siglos XVI - XVII con la llegada del hombre blanco al Pacífico atravesando los ríos Atrato y San Juan, (hoy departamento del Chocó), se dio el desencuentro entre aborígenes y españoles, que tuvo como resultado su “captura y deportación y venta como esclavos a los encomenderos de Cali y Popayán, y originaron un despoblamiento en las áreas agredidas” (GNISSET, 2004, p. 271). En el transcurrir del siguiente siglo los enclaves mineros se fortalecieron con la población indígena esclava, pero, no duro mucho tiempo, debido a diferentes factores como: “las condiciones sumamente calientes y húmedas de la selva tropical que tornaban la región intolerable a los europeos y a los trabajadores indígenas de la cordillera” (REID, 2007, p. 41). Las enfermedades que casi diezmaron la población, los suicidios colectivos, fugas a lugares lejanos e “incapaces de multiplicar la raza, los indígenas fueron saliendo de la escena para dejar lugar a otras clases de explotados” (FALS, 2002, p. 43 A); así, la población indígena se dedicó a otras actividades diferentes de la minería, “se le asignaron labores de apoyo a la

producción: suministro de víveres, transporte fluvial y terrestre, labrado de canoas, construcción de chozas para cuadrillas, etc..” (GNISSET, 2004, p. 271), lo cual demuestra que ninguna de las instituciones formales del régimen señorial funcionaba a cabalidad, obligando a los españoles a apropiarse de los excedentes producidos por ellos y de sus riquezas auríferas que eran rituales y ornamentales, (FALS, 2002). Tales situaciones no posibilitaban una efectiva explotación y ampliación de los enclaves mineros, por lo tanto, recurrieron a la mano de obra esclava traída desde África.

2.2. Del Atlántico al Pacífico: migraciones de esclavos y multietnicidad

La corrida por el oro en las regiones costeras de Colombia tuvo como resultado la traída de esclavos africanos originarios principalmente de África Occidental y Central, importados por el puerto de Cartagena hasta la costa del Pacífico para remplazar la mano de obra indígena y asumir el trabajo en los reales de minas localizados a lo largo de la cuenca del Pacífico, que “consistía en la extracción de polvo de oro del lecho de los ríos y de las áreas depositadas en cauces antiguos hace miles de años” (LEAL; AUSDAL, 2014, p.181).

Sin embargo, más que la importación de fuerza de trabajo para la explotación aurífera en las costas del Atlántico y del Pacífico, lo que llegó a Colombia fue una diversidad de grupos étnicos que embarcaron a la fuerza en las costas africanas (ver figura 9); “lo usual era que quienes comportaban espacio en la urcas y filibotes, durante la travesía, ni hablaran los mismos idiomas, ni adoraran a los mismos dioses, ni practicaran las mismas tradiciones ancestrales” (AROCHA, 1999, p. 43). Tal heterogeneidad cultural se concentró en dos palabras 'negro y esclavo', pues “los europeos encararon a los africanos como miembros de una sola “raza” pero la mayoría de africanos no aprendió nada sobre esa identidad hasta llegar al Nuevo Mundo, al ser informados que todos eran “negros” ” (REID, 2007, p. 48). De esta forma, su viaje por las Américas en condición de negro y esclavo no permitió que se tuvieran registros suficientes sobre su presencia, ya que eran considerados como mercancías y de propiedad del señor.

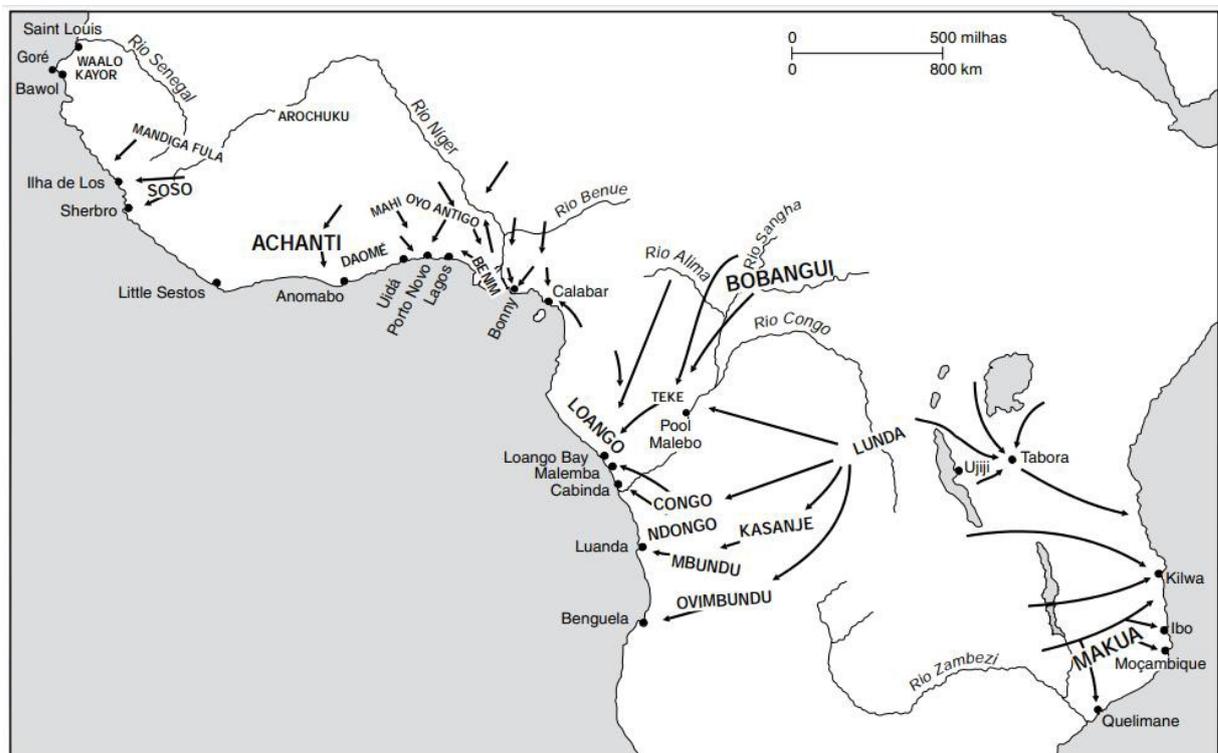
Por tanto, los descendientes de los esclavizados en la actualidad llevan los apellidos de sus antiguos amos, que precisa la familia esclavizadora y el lugar donde fueron esclavizados, perdiendo por completo la noción de sus orígenes étnicos africanos, como lo afirma Mosquera (2014):

Por ejemplo, uno puede ubicar el centro de dispersión del apellido Palacio(s) que llevan los afrochocoanos en la antigua mina de Certégui, propiedad del Maestre de

campo don Francisco Gonzales Trespalacios, luego heredada por su hijo don Matías Trespalacios. Los esclavizados que salieron de esta mina con el apellido del amo migraron por la cuenca del río Quito hasta subir al Alto Baudó. Igual sucede con el apellido Córdoba en Neguá donde quedaba la mina del esclavizador don Leonardo de Córdoba y Velasco. El apellido Lozano se ubica en el actual municipio de Condoto, donde se ubicaba la mina de don Luis Lozano Scipión. Así sucesivamente sucede con los Mosquera, Valencia o Bejarano, entre otros (MOSQUERA, 2014, p. 6).

A pesar que existen numerosos estudios relacionados al tema en la actualidad es difícil precisar el número de esclavos que migraron hasta el Pacífico, sus orígenes, predominio étnico, lingüístico, religión y prácticas culturales.

Figura 9. Fuentes de abastecimiento del tráfico trasatlántico en los siglos XVII y XIX en África.



Fuente: OGOT, 2011.

Nina Friedemann (1993) una de las investigadoras pioneras en estudios sobre comunidades afrodescendientes en el Pacífico Colombiano, afirma que llegaron a Colombia esclavos de todas las zonas de extracción africana, de las islas de Cabo Verde, de los ríos de Guinea, Sierra Leona, Arará, Mina, Carabalí, Congo y Angola, con predominio étnico de filiación Bantú. Friedemann (1993) destaca el trabajo de Nicolás de Castillos (1982), quien “valiéndose de una extensa bibliografía sobre comercio esclavista, la crónica de la conquista y una diversidad de estudios lingüísticos y de diccionarios de lenguas africanas, (...) muestra el

predominio de ciertos grupos entre los llegados a Cartagena durante los siglos XVI al XIX” (FRIEDEMANN, 1993, p. 31), como se muestra a continuación:

Tabla 1. Predominio de grupos étnicos africanos en Colombia-siglos XVI-XIX

| PERIODO | ETNIA |
|------------------|---------------------------------------|
| 1533-1580 | Yolofos ó Wolof |
| 1580-1640 | Angola y Congo |
| 1640-1703 | Arará y Mina |
| 1703-1704 | Arará y Carabalí |
| 1740-1811 | Carabalí, Angola, Congo, y Mozambique |

Fuente: Friedemann (1993, p. 31). Organización: autor.

Otra forma en la que se ha datado la presencia de la diversidad de etnias africanas en el Pacífico según Friedemann (1993) ha sido a través de documentos encontrados en las antiguas provincias de Raposo, Santa Barbara y Barbacoas, las cuales hacen parte en la actualidad de los departamentos del Valle del Cauca, Cauca y Nariño; y de documentos encontrados en el Chocó, que permitió recopilar informaciones sobre las regiones y procedencia de los esclavos que llegaron al Pacífico.

Dichas informaciones, integradas en textos de Friedemann (1986, 1993), Arocha (1986, 1999), Reid (2007) y Mosquera (2014) permitieron encontrar y clasificar más de 25 etnias provenientes de las regiones de África occidental y central, como se muestra en la tabla 2:

Tabla 2. Principales etnias africanas que llegaron al Pacífico colombiano. (Ver cuadro completo en el anexo A).

| Etnia | Familia Lingüística | Lengua | País | Región | Religión |
|------------------------|----------------------------|---------------|--------------------------------------|-------------------|-----------------|
| Akán | Niger-congo | Akán | Sur de Ghana, Costa de Marfil | África Occidental | S.I. |
| Ashanti | Akán | Twi, Ashante | Gana. | África Occidental | Axante |
| Bambara | Niger-congo | Bambara | Mali, Guiné, Burkina Faso e Senegal. | África Occidental | Islamismo |
| Biafara-Biafada | S.I. | S.I. | Guinea Bisau | África Occidental | Islam |
| Carabali | Bantu | S.I. | Golfo de Biafara | África Occidental | S.I. |
| Chalá | S.I. | S.I. | Togo – Dahomey (Benín) | África Occidental | S.I. |

| | | | | | |
|-----------------------|-------------|---------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|--------------------------------------------|
| Ewe-fun | Niger-congo | Ewég be | Sudeste de Gana, Benin, Togo | África Occidental | S.I. |
| Fandi | Akán | Fante | Sur de Gana, Costa de Marfil, Costa de Mina-Golfo de Guinea | África Occidental | S.I. |
| Fang | Bantú | S.I | Guinea ecuatorial, sur de Camerún, norte de Gabón | África Central | Bwity |
| Ibibios | S.I. | Ibibio | Sureste de Nigeria | África Occidental | Ekpe tradicional |
| Igbo | S.I. | Igbo | Nigeria, Camerun, Guinea Ecuatorial, Golfo de Biafra | África Occidental | Cristianismo, tradicional, Islán, Judaísmo |
| Mandinga | Niger-Congo | S.I | Gambia, Guinea, Mali, Sierra Leona, Costa de Marfil, Senegal, Burquina Faso, Liberia, Guinea Bissau, Niger, Mauritania | África Occidental | S.I. |
| Mina | Twi | S.I | Ghana | África Occidental | S.I. |
| Wolof – Yolof. | S.I. | Wólof | Senegal, Gambia , Mauritania | África Occidental | Islam sunnita |

Fuente: Elaborado por la autora. Basado en Friedemann (1986,1993), Arocha (1986, 1999), Reid (2007) y Mosquera (2014).

Muchas de estas etnias desaparecieron, y no fue posible establecer datos más precisos como filiación lingüística o religión, pero muchas de ellas como lo son los Yolofofos, Mandingas, Wintin, Ashanti, Fanti, Ewe-fun, Ba-congo, Zapes, Igbo entre otras, aún permanecen y se encuentran establecidos en diferentes países que conforman el continente Africano.

En el siguiente siglo el porcentaje de población ahora denominada como afrocolombiana (debido a su reconocimiento étnico a partir de la nueva constitución de 1991 y la Ley 70 de 1993) según el censo DANE de 2005 es de 37.5 %, derivado del autorreconocimiento, el cual se basa en la identificación como afrodescendientes ya sea por aspectos fenotípicos o culturales específicos. Por departamentos se encuentra distribuido de la siguiente forma:

Tabla 3. Población afrocolombiana en el transcurso del siglo XXI, departamentos del Pacifico.

| Departamentos | Censo 2005 | Censo 2018 |
|------------------------|-------------------|-------------------|
| Chocó | 82.1% | 73.8% |
| Valle del Cauca | 27,2% | 17% |
| Cauca | 22,2% | 19.7% |
| Nariño | 18,8% | 17.45% |

Fuente: Censos DANE.

Cabe anotar que tanto el porcentaje general, así como los porcentajes distribuidos por departamentos como se muestra en la tabla anterior tienden a aumentar (a excepción del departamento del Chocó) al excluir los municipios de los departamentos del Valle del Cauca, Cauca y Nariño que no hacen parte de la región del Pacífico, evidenciando un porcentaje mayor de población afrocolombiana.

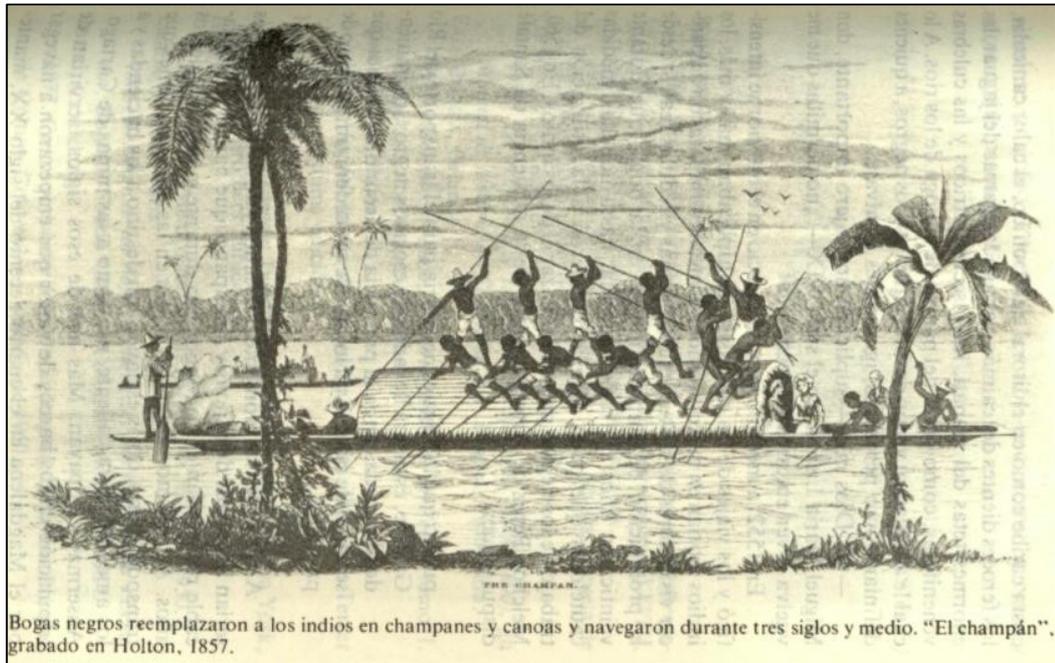
Por otra parte, la diversidad cultural, lingüística y religiosa que se alojó en estas costas comenzó a ser parte del paisaje, estableciéndose en los enclaves mineros donde construían acampamentos en medio de la selva para extraer el precioso metal al borde de los ríos. “Cuando una mina dejaba de ser rentable, la cuadrilla de esclavos se movía río arriba o río abajo para establecer un nuevo campamento con el fin de reanudar operaciones” (LEAL; AUSDAL, 2014, p. 181), tal movilidad hizo con que se instauraran reales de minas a lo largo del Pacífico, de Barbacoas, Quibdó, Novita, Lloró, Tadó (actual Chocó), Guapi, López de Micay (actual Pacífico Caucaño) hasta Tumaco (Pacífico Nariñense).

Así mismo, y a medida que se ampliaban las zonas de extracción aumentaba el número de esclavos para esta labor; conforme Leal (2016), las cuadrillas de esclavos aumentó significativamente a lo largo del tiempo, “hacia 1710 los propietarios tenían en promedio entre 11 y 17 esclavos (...) en 1759, en el Chocó, donde las cuadrillas tendían a ser más grandes, el mayor propietario contaba con 567 esclavos” (LEAL, 2016, p. 22). Dichas descripciones permite establecer que economías extractivistas como la minería del oro, acompañadas con “el temprano y persistente cimarronismo selvático” (GNISSET, 2004, p. 274) que produjo el establecimiento de palenques de fugitivos africanos de las minas, que se iban incorporando poco a poco al hábitat selvático y húmedo, siguiendo “el modelo espacial de poblamiento clandestino promovido con anterioridad por los cimarrones aborígenes” (ídem, p. 274), fueron forjando paisajes de la esclavitud. Entre las minas y las bogas navegando los ríos, el palenque, las fugas cimarronas y los fracasos militares, entre el establecimiento de poblados clandestinos y “ciudades fugases de los conquistadores del Pacífico, que desapareciendo por ser artificiales e inútiles” (ídem, p. 275), son muestra de las continuas luchas de los esclavos para sobrevivir y de su indudable presencia en el Pacífico.

Desde tiempos coloniales y en la actualidad, aún es común observar como parte del paisaje del Pacífico la gente afrodescendiente navegando en potrillos (canoas) sobre los ríos o sobre sus márgenes lavando oro, o como usualmente lo llaman el mazamorreo. Son estos paisajes de la esclavitud comunes hasta nuestros días en gran parte de este territorio,

como resquicio de un pasado y muestra de cómo la selva adoptó los hijos de África (Ver figura 10).

Figura 10. Bogas de negros navegando los ríos



Fuente: Friedemann, 1986, p. 179.

2.2.1. Libertad en la selva

Con el transcurrir del tiempo, la libertad en el Pacífico posibilitó la emergencia de comunidades autónomas, a diferencia de otros grupos de ex-clavos en Latinoamérica, los cuales salieron de la esclavitud sin ahorros, llevando consigo solo el capital humano, estableciéndose principalmente en las ciudades y formando la base de pobres junto con una minoría de blancos y mestizos (KLEIN, 2012). Como apunta Leal (2016), la libertad no se da a partir de la ley que abolió la esclavitud en 1851, pues “desde muchas décadas atrás personas negras, tanto en condiciones de esclavitud como libres había trabajado para comprar su libertad y la de sus parientes” (LEAL, 2016, p. 21), sumado a ello, ya existían los palenques con comunidades fugitivas que vivían en libertad, como resultado del cimarronaje (de africanos que se rebelaban y huían para formar Palenques) que en Colombia hoy en día cuenta con “su testimonio vivo y actual, presente en el Palenque de San Basilio, el poblado de alrededor de 3.000 descendientes de africanos rebeldes, erguido al pibe de los Montes de María, a 70 Kms de Cartagena” (FRIEDEMANN, 1998, p. 82), considerado Patrimonio

Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO, por ser el primer pueblo libre de la América colonial.

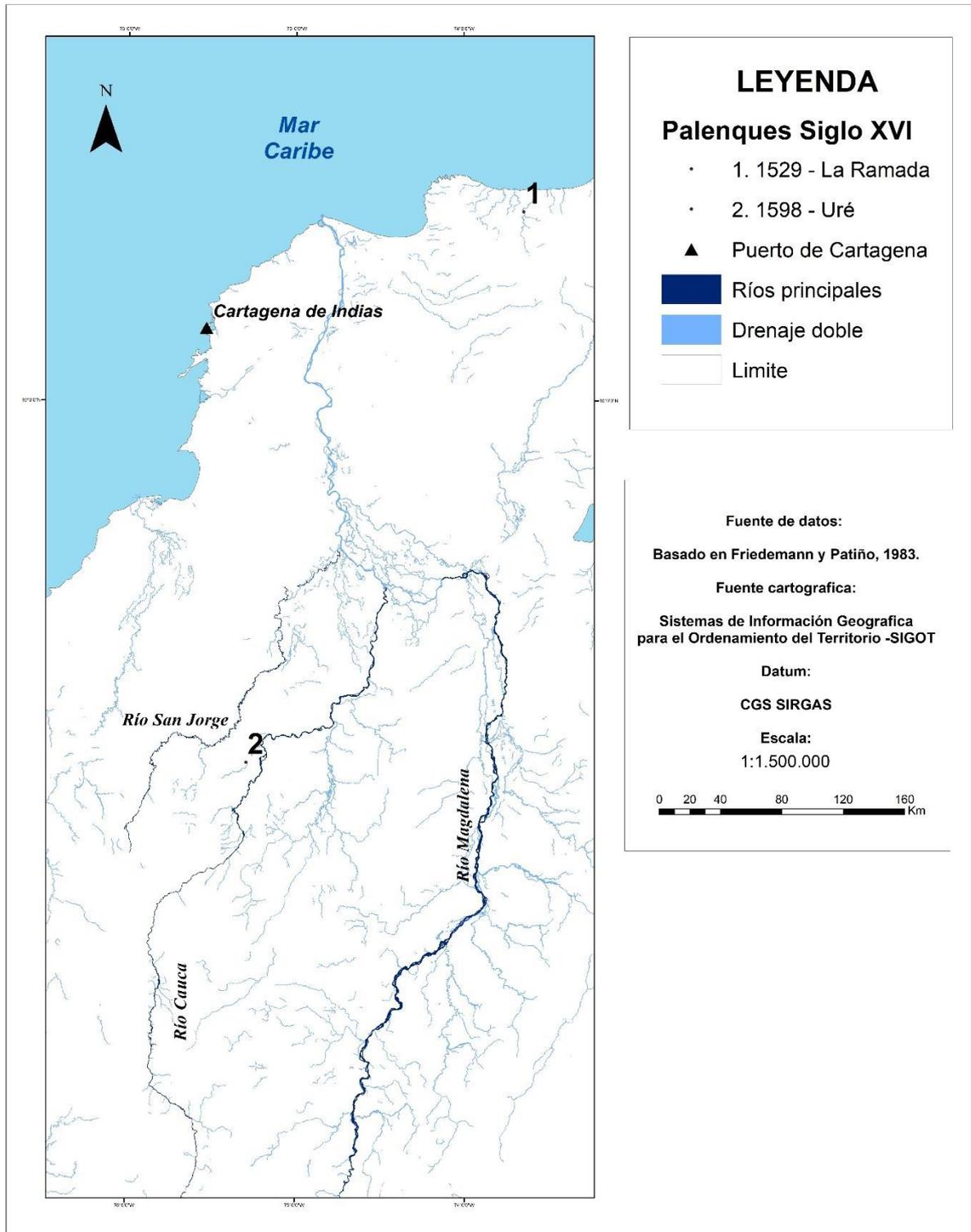
Según Friedemann (1998) desde el siglo XVI los primeros palenques en el Caribe como la Ramada 1529 y Uré 1598 (ver figura 11), son las primeras muestras de la resistencia africana que se fueron multiplicando por la región del Caribe en el siglo XVII (ver figura 12), llegando a ser más de veinte palenques localizados próximos a Cartagena de Indias y alrededor de los ríos San Jorge, Cauca y Magdalena. Un ejemplo de ello, es el palenque la Matuna liderado por Benkos Bioho, quien comandó lo que se conoció como la ‘guerra de los cimarrones’, lo cual les daría la libertad en medio de la esclavitud:

Esta guerra se afincó en series de palenques agresivos, defensivos, de acción rápida e inesperada, hasta el punto que el Rey de España expidió la cedula de agosto 23 en la cual les concedió a los palenqueros de la Sierra de María su libertad. (...) Luchaban fieramente con flechas, lanzas, arcabuces y piedras, detrás de empalizadas, ciénagas y montes, frente a la soldadesca española, contra sus armas, contra sus perros. Atacaban las estancias, las quemaban, robaban el ganado y raptaban las mujeres indígenas y negras que encontraban para solucionar el desequilibrio del poco número de mujeres (FRIEDEMANN, 1998, p. 84).

Al igual que el palenque de la Matuma, otros palenques como el de San Miguel (1684) y el palenque del Tabacal (1693), poseían un número significativo de hombres para la guerra contra los españoles, los cuales generalmente estaban conformados por hombres de etnias africanas como los: congos, popos y minas (FRIEDEMANN, 1998).

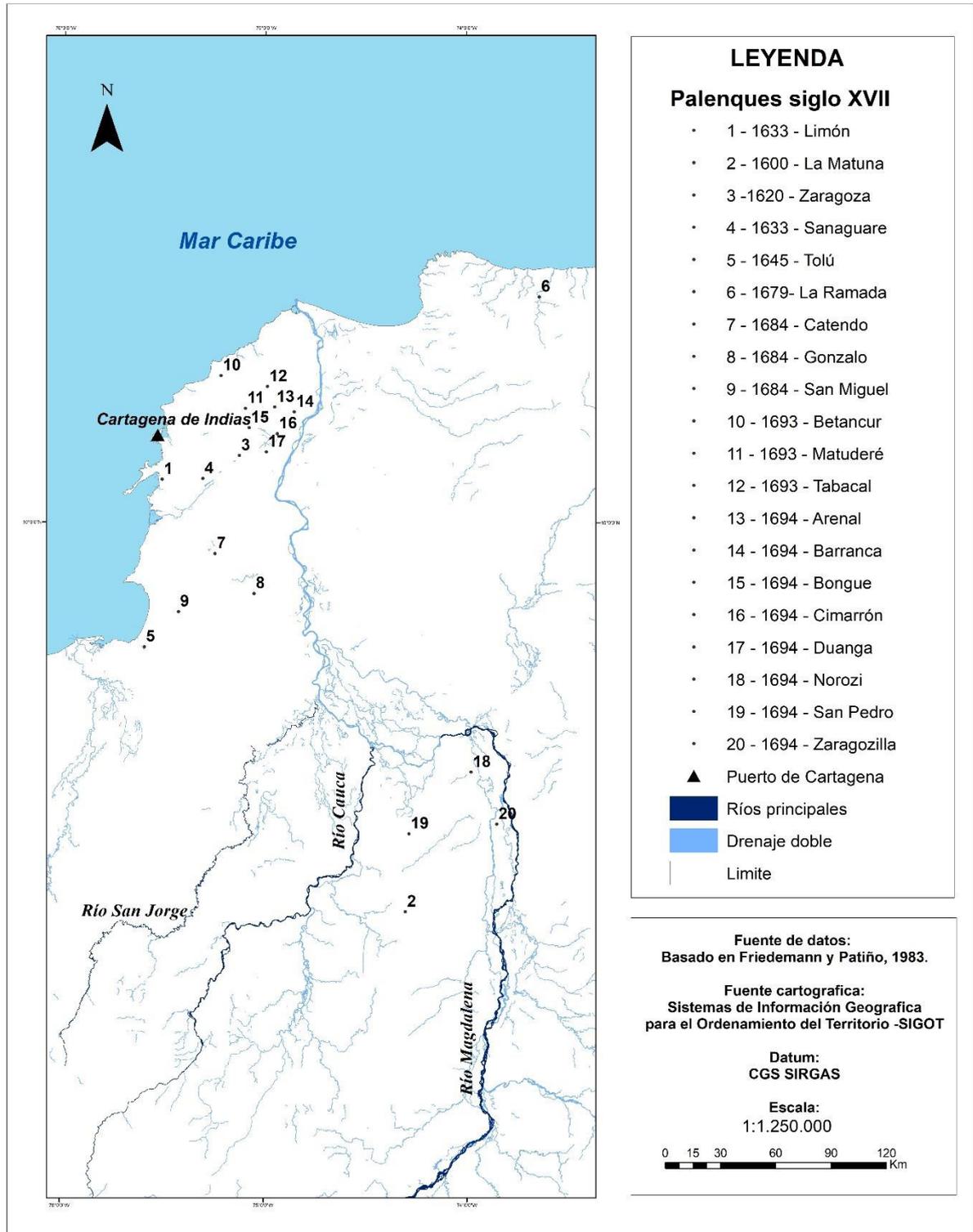
En el siglo XVIII los palenques no solo se distribuyeron por el Caribe, sino que alcanzaron el Pacífico, estos próximos a los ríos San Jorge, Cauca, Magdalena, San Juan y Patía (Ver figura 13). Muchas de estas comunidades desaparecieron y otras lograron permanecer, siendo un reto para los amos controlar los esclavos y evitar el cimarronaje, lo cual explica la existencia de núcleos de comunidades libres antes de la abolición de la esclavitud en el Caribe y el Pacífico.

Figura 11. Primeros palenques en la colonia, siglo XVI.



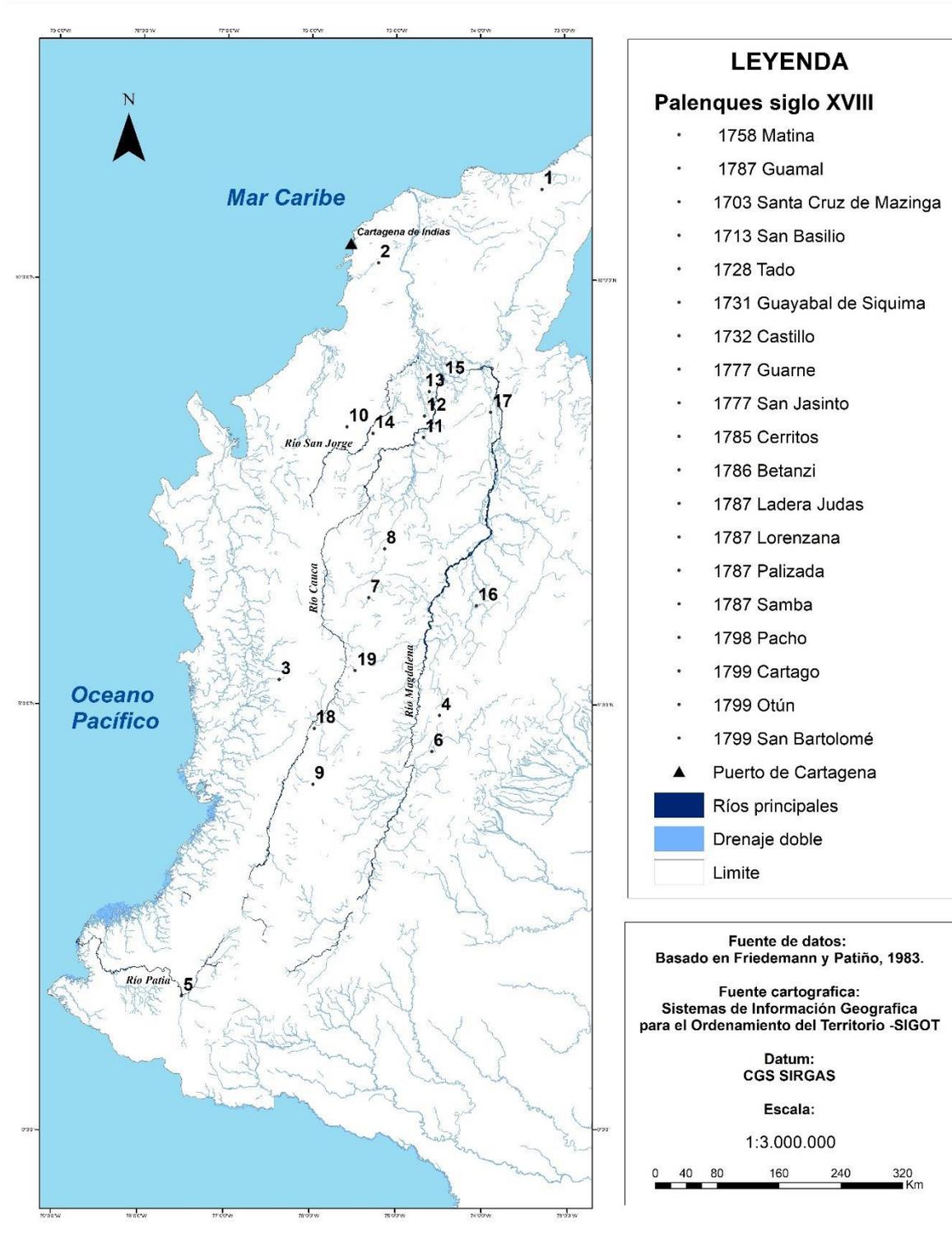
Fuente: Elaborado por la autora.

Figura 12. Palenques en la colonia, siglo XVII.



Fuente: Elaborado por la autora.

Figura 13. Palenques en la colonia, siglo XVIII.



Fuente: Elaborado por la autora.

Estos hechos, dieron lugar en el Pacífico a la libertad en la selva, es decir a la emergencia de un particular proletariado negro (LEAL, 2016):

Esta sociedad post-esclavista fue única no solo por su forma de relacionarse con el entorno natural, sino porque la libertad estuvo acompañada de un alto grado de autonomía, asociada al control que los afrodescendientes adquirieron sobre los procesos de trabajo y por lo tanto sobre sus propias vidas. (LEAL, 2016, p. 19)

Ese control sobre el trabajo permitió que los negros aprovecharon los recursos de la selva, ya que tenían acceso a la tierra, esto debido a que para los españoles la selva representaba un espacio improductivo, de difícil acceso y considerado malsano. En medio de un ambiente diverso y rico en agua, la caza y pesca, pequeñas parcelas de tierra para cultivar plátano, maíz y otros alimentos básicos, y diferentes tipos de maderas para construir casas, canoas y otros objetos (LEAL, 2016) se constituyeron en las principales actividades y formas de adaptación.

Vale la pena destacar, que estas actividades en la selva, así como sus formas de poblamiento en los cursos de los ríos se pudo haber dado como resultado de las relaciones entre indígenas y negros, derivándose en un proceso de aprendizaje por parte de los esclavos negros sobre la selva y como sobrevivir en ella. Al respecto, Rober West apunta lo siguiente:

Parece que los negros aprendieron las técnicas agrícolas de los indios, así como también aprendieron de ellos sus métodos de construcción. En tiempos coloniales, los mineros españoles de las tierras bajas dependían del trabajo forzado de indígenas para alimentar las cuadrillas de esclavos. Los indios debían entregar una cierta cantidad de maíz y plátanos cultivados en sus propias tierras, o de lo contrario tenían que ir a trabajar en los terrenos pertenecientes al dueño de la mina. En tiempos de escasez de comida, a veces las mismas cuadrillas de esclavos cultivaban su comida, probablemente bajo las órdenes de un agricultor indígena” (...) “los negros han heredado la tradición de pesca indígena, incluyendo sus variadas técnicas. (WEST, 2000, p. 66- 78)

De la misma forma, Fals Borda (2002) afirma que existió una cierta cooperación entre negros e indígenas, con algunos altibajos estimulados por los blancos, pero estas relaciones fueron positivas en la medida en que “los indios también enseñaron a los esclavos los secretos del uso de las plantas para fines medicinales y hechicería, el empleo de otras para la construcción y la agricultura” (FALS, 2002, p. 45a), de forma que saltaron a la luz conocimientos sobre la selva que les permitiría hacerla parte de ellos y a ellos parte del nuevo mundo. Pero ello no quiere decir que los negros aprendieron todo de los indígenas o de los españoles; a pesar de que fueron despojados de sus territorios en África, de sus bienes terrenales como vestidos, armas, instrumentos musicales, marcas que los identifican y diferenciaba de otras etnias, guardaron en su memoria “imágenes de sus deidades, recuerdos

de los cuentos de los abuelos, ritmos de canciones y poesías, o sabidurías éticas, sociales y tecnológicas” (FRIEDEMANN, 1993, p. 57) es decir trajeron consigo su cultura, la cual se fue re-creando en el Pacífico, adoptando aprendizajes indígenas y españolas, y adaptando aprendizajes propios.

Es posible que las habilidades en la pesca no sean solo una herencia indígena como afirma West (2000) en la cita anterior, ya que, por ejemplo, en el siglo XV los habitantes de la actual región occidental de África que proveyó grandes contingentes de esclavos para la Nueva Granada (hoy Colombia), se caracterizaban por el uso de sus técnicas de pesca, ellos pescaban con anzuelos de hueso, trampas, veneno en aguas quietas, redes de hoja de palma y también con flechas de arco y lanzas, estas últimas se practicaban bien desde la canoa o la playa, otro ejemplo de ello fueron los Bigyogos de Guinea Bissau, los cuales se caracterizaban por ser expertos en la maniobra de canoas (FRIEDEMANN, 1986, p. 305); lo cual demostraría que los africanos que llegaron al nuevo mundo, poseían una cultura acuática, que enriquecieron con otros saberes para sobrevivir en la selva.

Además del cimarronaje, otro de los factores que influyó en la formación de espacios de libertad en el Pacífico se debió a la intensificación de la esclavitud para la explotación aurífera, siendo el área de mayor desarrollo económico esclavista de la Nueva Granada durante el siglo XVIII (LEAL, 2016, p. 21). Dicha intensificación de la esclavitud, junto con la disminución de la población indígena y poca presencia de población blanca llevó a que la región “pasara de ser casi exclusivamente india a ser predominantemente negra” (SHARP, 1976: 23 apud LEAL, 2016, p. 22). De esta forma las flexibilizaciones de las condiciones de la esclavitud se hicieron evidentes, permitiendo que la población asentada en los reales de minas a lo largo del Pacífico adquiriera mayor autonomía, ya que, los esclavos pudieron adquirir la libertad mucho antes de la promulgación de la abolición de la esclavitud, de esta forma, ellos podían extraer oro en sus tiempos libres, ahorrar y comprar su libertad y la de sus parientes, (LEAL; AUUSDAL, 2014). “Por lo tanto, la auto-manumisión, y el consecuente nacimiento de niños libres de madres libres, muy probablemente explica como a finales del siglo XVIII la gente libre de color formaba el mayor grupo poblacional del Pacífico, con cerca del 50%” (LEAL, 2016, p. 23).

Dichas circunstancias posibilitaron lo que Leal (2016), ha denominado paisajes de libertad, es decir:

La libertad en el Pacífico significó poder extraer oro sin amos ni supervisores, saber cómo vivir en la selva y moverse libremente a través de sus ríos y esteros (...) consolidando un paisaje asociado con la población negra (...). Con sus migraciones y trabajo los afrodescendientes crearon un paisaje que podía apreciarse navegando

en canoa por los muchos ríos que atraviesan la selva, cada día más numerosas, indicaban claramente que se trataba de espacios habitados. Del mismo modo los cultivos diversos que las rodeaba denotaban la distinción entre plantas nativas y domésticas. (LEAL, 2016, p. 26-27).

El fracaso colonial en este extenso territorio abrió paso para los orígenes de nuevos sistemas culturales, los cuales iniciaron con “procesos de reintegración étnica entre esclavos desde el siglo XVI (...) cuando gente de igual o similar procedencia volvió a encontrarse en escenarios distintos a la de su cotidianidad africana” (FRIEDEMANN, 1993, p. 50) y de estos con otros sistemas culturales, que para el caso indígena es necesario considerar la presencia de una grande diversidad étnica que habitaba el Pacífico, y que en la actualidad está representada en seis grupos indígenas: Awa, Cañamomo, Embera, Embera-Chami, Eperara-Siapidara y Waunan.

En este punto el paisaje del Pacífico se va transformando, posibilitando que la selva se convirtiera en el hogar, la casa, el lugar, de las comunidades aborígenes restantes, de los negros esclavos y cimarrones que huyeron del control español y grupos de extranjeros que fueron llegando atraídos para la explotación de recursos naturales.

Tales relaciones interétnicas enriquecieron la formación de culturas anfibiales presentes en la actualidad, visibles en sus formas de vida, ritos, costumbres, creencias y conocimientos. Pero al mismo tiempo, esta riqueza cultural fue invisibilizada ya que los colonizadores españoles le dieron poca relevancia al bricolaje en su formación cultural, lo que significó excluir, discriminar y anular lo diverso (AROCHA, 1999, p.36).

Más de 500 años después, el Pacífico cuenta con un sin número de poblados y pocas ciudades a lo largo y ancho de sus costas, en su mayoría gente de ascendencia africana, pero con características culturales que no son ni africanas ni indígenas ni españolas:

Pensemos que aquí pudo haber desembarcado un arquitecto, pero no la arquitectura dogón de Mali; un sacerdote, pero no todo un complejo ceremonial mítico y litúrgico de los angolas; un médico, pero no la medicina Balanta del río Cacheo. Una mayoría de postadolescentes, cuya formación por lo general está lejos de concluirse bajo de las naves con recuerdos que aplico a las riquezas del nuevo continente y a las artes de indio y españoles, hasta ir haciendo culturas nuevas. Estas ostentaban el legado africano, pero no eran africanas, dejaban ver los préstamos de América y Europa, pero no era ni americanas ni europeas (AROCHA, 1999, p.24).

Estas nuevas culturas como apunta Arrocha (1999) en la cita anterior, son sin duda muestra de ingenio, innovación y diversidad cultural, a diferencia de discursos contrarios que las continúa homogenizando, que en la contemporaneidad provienen de políticas, instituciones gubernamentales e imaginarios colectivos. Pero que en realidad estas culturas “con una eficiencia quizás no alcanzada por el resto de la humanidad, (...)”

reinventaron tecnologías, economías y formas de organización social; reencarnaron a las deidades africanas en imágenes de yeso o en tallas barrocas de madera, y crearon nuevos lenguajes en su habla, su música y su gestualidad” (AROCHA, 1999, p. 43).

De esta forma, surgen expresiones culturales únicas como los cantos fúnebres denominados *alabaos* que acompañan los ritos mortuorios que parten de las religiones africanas y se nutren de la tradición cristiana. Pinilla (2017) afirma que “los alabaos son resultado de un proceso de sincretismo musical llevado a cabo por las primeras generaciones de esclavos llegados al Pacífico colombiano en el siglo XVI” (PINILLA, 2017, p. 56) que sean arraigaron desde la colonia por ser himnos de alabanza que se le cantaban a los esclavos muertos para conducirlos de vuelta a África; la poesía como los *chigualos* y *arrullos* también son muestra de este bricolaje que se puede evidenciar en la producción literaria de hombres y mujeres del Pacífico, pues la estructura rítmica musical del poema es diferente de la estructura tradicional, de forma que el ritmo está marcado por los tambores, es decir, que “para su comprensión el pulso del ritmo es como un tambor (presente en el imaginario, consciente, inconsciente o supra consciente, visible o invisible) que hace mover los pies sobre la tierra. Marca como ello el compás del palpito de las palabras dentro de la frase” (OCAMPO; CUESTA, 2010 pg. 16). De esta forma se dirigen los ritmos sonoros y lingüísticos, se improvisa y efectúa creaciones, piezas impecables de los cantos de carácter sacro-profano (MOTTA, s. f: s. p. apud OCAMPO; CUESTA, 2010 p. 35).

Por otra parte, las ombligadas considerada el ritual de la vida, también se enmarca dentro de las expresiones únicas de la gente afrodescendiente, el cual consiste según Arrocha (1999) en dos rituales, el primero se da cuando nace el infante y la madre entierra la placenta y el cordón umbilical bajo una semilla de un árbol cultivado por ella desde que sabe del embarazo, lo que permite al mismo tiempo demarcar el espacio en el cual se vive, ya que cada árbol representa la conexión con sus ancestros generando un sentimiento topofilico. El segundo, es cuando se cura la herida que queda cuando el ombligo se separa del cuerpo, entonces la madre, la abuela o la comadre ponen en el ombligo una sustancia vegetal, animal o mineral cuyas cualidades formarán parte del carácter del infante, confiriéndole poderes especiales, por ejemplo, si el infante es ombligado con oro este en su vida adulta y en el trabajo como minero podrá ver y encontrar oro de forma más fácil, o si es ombligado con una pedazo de árbol él tendrá las características de este árbol.

Las ombligadas, los poemas, el canto y otras expresiones culturales propias del Pacífico son muestra de la re-invenición de ritos, sincretismo y bricolaje de las culturas que se

quedaron en este lugar, la cuales en este proceso de adaptación y convivencia con un entorno selvático, han establecido relaciones que no solo se basan en su entorno físico, sino que abarcan sistemas de pensamientos, filosóficos y éticos (OSORIO, 2018, p. 47) que se encuadran en las formas de conocer y concebir sus realidades, dándole sentido a su mundo natural. Al respecto apunta Osorio (2018):

Los conocimientos locales y el valor de estos, permiten establecer que son epistemologías que aportan visiones e interpretaciones diferentes de la naturaleza. Representaciones del entorno como producciones de lógicas diversas de pensamiento, que se derivan en clasificaciones, usos y manejos. Más aún, estos conocimientos invalidados por la arrogancia del pensamiento científico, contienen en su interior aspectos que ayudan a la solución de muchos de los problemas ambientales, propios de la aplicación hegemónica e indiscriminada de los conceptos y características de la modernidad. En este ámbito no bastan la inter y la transdisciplinariedad, es necesaria la interculturalidad (OSORIO, 2018, p. 47).

Estos argumentos, han sido relevantes para que la gente afrodescendiente denominadas hoy *comunidades negras* hayan pasado por un proceso de invención de la negritud o de *etnización* (RESTREPO, 2004, 2013), que como se expuso en el capítulo anterior se derivó en su reconocimiento como grupo étnico, poseedores de conocimientos ancestrales y propiedad colectiva sobre la tierra, pasando de identificar el Pacífico como una región natural a la región negra por excelencia en Colombia, lo cual no significa que no existan otros grupos de comunidades afrodescendientes en el país, las cuales se localizan en los valles interandinos, la región Caribe y el archipiélago de San Andrés Providencia y Santa Catalina, pero la historia y los procesos identitarios que los enmarcan en categorías como negro o afrodescendiente como resultado del discurso multicultural de la constitución política del 1991 y luego la Ley 70 de 1993 no fueron suficientes para borrar imaginarios que los han puesto como ciudadanos de segunda categoría, negándose a ser parte de una etnicidad negra. Rivera (2004) afirma lo siguiente respecto a las comunidades de providencia:

Aparece con dificultad la fuerte persistencia del discurso hegemónico en las memorias de los providencianos refrendado en la Carta Política de 1886. Las jerarquías marcadas por esta Carta (donde se crea una pirámide social que en su parte más alta ubica al mestizo proyectándose hacia lo blanco, y en su base los indígenas y los negros identificados culturalmente como los inferiores, los incivilizados, gente por naturaleza- esto es raza- incapaz de progresar, salvaje y bruta) sigue corriendo los imaginarios isleños, haciendo que en muchas ocasiones, se resista a ser involucrados en el brutal e inhóspito destino de la etnicidad negra (RIVERA, 2004, p. 302).

Rivera (2004) también hace hincapié en el carácter homogenizante de la Ley 70 de 1993, conocida también como Ley de las negritudes que privilegia la región del Pacífico y la pone bajo una imagen de la región más negra, pobre, abandonada y de tierras indómitas,

imagen a la que los isleños se resisten a ser agrupados con ‘tan inferiores’ grupos, además de percibirse como ‘más blancos’. Situación similar se percibe en la región Caribe, donde lo negro es asociado al Palenque de San Basilio y el resto de la población rechaza una asignación racial marginalizante, que continuamente se asocia al de esclavo, como el caso de los champetudos, cantantes de música afrocaribeña² que niegan una asociación con lo negro (CUNIN, 2004).

Los afro-caribeños en Colombia, así como otros grupos afrodescendientes fuera del Pacífico, tienen una visión negativa sobre lo étnico y lo negro, porque hace alusión a lo salvaje, incivilizado e inferior, “no quieren ser marginados de la ‘sociedad mayor’, no quieren mantener esas fronteras, por el contrario, desean diluirlas, porque en su disolución reposa su integración, y en su integración encuentra la promesa de ‘progreso’” (CUNIN, 2004, p. 309). Argumentos y afirmaciones comunes como: “los negros están en el Pacífico y no en Cartagena” (CUNIN, 2004) demuestra una clara homogenización racial de la región del Pacífico.

2.3. Paisaje Cultural Acuático

2.3.1. *Culturas acuáticas del Pacífico*

Para comprender las comunidades afrodescendientes como anfibias o acuáticas me remitiré a la historia de Oslender (2008) sobre el pescador y el investigador:

Existe en Colombia una historia acerca de un científico que durante toda una semana observa a un pescador estirado en una hamaca, colgada entre dos palmas de coco de una playa del Pacífico. El científico toma notas minuciosamente de cada uno de los movimientos del hombre, que no parecen ser muchos. Solo se levanta de cuando en cuando para coger un coco que ha caído en la playa. Lo abre con su machete y bebe su refrescante jugo. Después de una semana de intensa observación, que se extiende desde las diez de la mañana hasta las cinco de la tarde, el científico se impacienta de verse enfrentado a la evidente pereza de este pescador que tiene un mar de recurso frente a sí y no hace el menor movimiento para agarrar ni un pez. De modo que finalmente decide hablarle e ilustrarlo sobre el enorme potencial que el mar y sus recursos guardan para él, si solo estuviera dispuesto a explotarlos, en lugar de matar el tiempo estirado en la hamaca. ‘Oye-le dice el científico-, ¿por qué te pasas todo el día en la hamaca, cuando el mar está lleno de peces que no están más que esperando a que vayas y los pesques?’. El pescador algo desconcertado por el afán del científico, lo mira y responde: ‘¿por qué yo querría atrapar todos los peces del mar?’. El científico, entusiasmado de que el pescador al fin le haya respondido, le explica: ‘cuantos más peces atrapes más podrás vender en el mercado y más dinero conseguirás. ¿y que hare con todo ese dinero?’, le pregunta de nuevo el pescador.

² La música afrocaribeña denominada champeta “es una música a base de soukous originaria del Congo y de la República Democrática del Congo, muy popular en los barrios pobres, en su mayoría negros de Cartagena, asociada en sus comienzos a la música africana y presentada hoy como la nueva música afrocaribeña de Colombia” (CUNIN, 2004, p. 148).

‘Bueno, puedes construir una bodega de refrigeración y ganar aún más dinero’. El pescador que sigue relajado en la hamaca, lo vuelve a interrogar. ‘¿Y por qué querría yo hacer eso?’. El científico impaciente por la incomprensión del hombre estalla. ‘Por Dios! puedes emplear otros pescadores que pesquen por ti’. El pescador impasible ante esta posibilidad, vuelve a preguntar: ¿por qué yo querría hacer eso? Ahora el científico está a punto de volverse loco. ‘Por todos los cielos!, ¡pues no tendrías que volver a trabajar y podrías pasarte el día entero tirado en una hamaca!’. En este punto el pescador sonríe y estirándose, responde: ‘bueno eso es lo que estoy haciendo ahora’. El científico mira el objeto de estudio y sacudiendo la cabeza se va de la playa para terminar de escribir las notas de su trabajo de campo y plantear el esquema de su próxima publicación sobre la causa de pérdida del desarrollo de las comunidades pesqueras del Pacífico colombiano. Nunca iba a descubrir que el pescador, al que había observado tan intensamente durante esa semana, en realidad se levantaba cada día a las dos de la mañana para ir a pescar según el ritmo de la marea y que su día de trabajo terminaba a las ocho de la mañana, cuando regresaba del mar a descansar (OSLENDER, 2008, p. 131-132).

Esta historia muestra como el vector *mitico-científico* se tensiona, en la medida en que estas comunidades han sido incomprendidas por el Estado central, lo cual se evidencia en los programas y políticas económicas implementadas en el Pacífico que han sido fallidas, causando violencia; caracterizando al Pacífico como la región pobre y subdesarrollada. Al contrario del científico de la historia anterior, en el Pacífico se trabaja bajo unas lógicas diferentes a las de la modernidad y el saber científico.

Estas lógicas las han denominado diferentes autores como sistemas culturales acuáticos, *sentipensantes*, epistemologías acuáticas, culturas anfibias, entre otras, para describir las diferentes formas en que los afrodescendientes se han adaptado a la selva húmeda tropical, vinculando a su cultura pensamientos, sentimientos y la presencia constante del agua, la cual está traducida en la presencia de los ríos, mar, grandes precipitaciones, cascadas, mangles etc. elementos que componen los paisajes selváticos, que son al mismo tiempo los “escenarios formales e informales de las relaciones sociales que las comunidades negras han construido con el tiempo en sus respuestas adaptativas con el medio acuático, y la manera como han tomado forma en el espacio, según una lógica acuática” (OSLENDER, 2008, p. 133).

Según Oslender (2008), el espacio acuático puede ser entendido en tres dimensiones: *ubicación, localidad y sentido del lugar*. La *ubicación* hace referencia al área geográfica constituida en el Pacífico por la selva húmeda tropical, las redes de los ríos y el mar, características físicas del paisaje, que son al mismo tiempo la fuente de recursos naturales para la subsistencia de las comunidades que lo habitan. La *localidad* hace referencia a las marcas en el paisaje que han dejado las comunidades afrodescendientes en el Pacífico, como respuesta adaptativa a vivir en el entorno acuático, como lo son los patrones de poblamiento a lo largo de los ríos, las formas de cultivo en un ambiente de humedad extrema,

la arquitectura de las viviendas de palafito y uso de diferentes maderas para su construcción. *El sentido del lugar* son los elementos subjetivos derivados de convivir en un entorno acuático, aquí la tradición oral, el leguaje, los sentimientos y el imaginario son las formas por medio de la cual las comunidades afrodescendientes conocen y le dan lógica a su mundo.

Por otra parte, a lo que se le ha llamado Ríocentismo (RESTREPO, 2016) también denota la importancia de los elementos acuáticos, en especial el río, el cual es fundamental en la vida de las comunidades afrodescendientes. Por ejemplo, los ríos, es donde “se localizan los asentamientos en donde se construye las viviendas, se realiza la comunicación y los intercambios económicos, sociales y culturales. Así mismo, es el elemento primordial de adscripción territorial y de identidad” (ARIZA, V. et al, 1999, p. 60). El río se constituye “en el lugar al cual pertenece y del cual se siente originarios, el río es la referencia más inmediata para un afrodescendiente; cuando habla de sus orígenes no se refiere a una ciudad o pueblo en particular, menciona el río en cuyas riveras vive” (OCAMPO et al. 2013, p. 54), el río también es el eje principal de ordenamiento de su territorio, siendo las unidades administrativas de los afrodescendientes llamadas consejos comunitarios un ejemplo de ello; cada consejo comunitario en el Pacífico se ha ordenado a partir del río y las cuencas hidrográficas donde estas comunidades viven.

Estas formas de estructurar las realidades en el Pacífico se han considerado como epistemes acuáticas, donde según Osorio (2018) “la observación de un mundo selvático y acuático, donde se emplean elementos taxonómicos y se visualizan relaciones entre los elementos bióticos, abióticos y simbólicos de una manera específica dando sentido y lógica a su episteme (...) para su accionar en este hábitat” (OSORIO, 2018, p. 36). Por tanto, la lógica acuática que se ha constituido con el tiempo en esa relación de los afrodescendientes con su entorno acuático, les permite la manipulación y agenciamiento de los espacios que habitan, así como también, a partir de esta relación estrecha con el agua, ellos han creado imaginarios, sentimientos por el lugar (río), siendo la fuente más presente en sus expresiones artísticas, música, mitos y leyendas; “en este sentido el hombre del Pacífico crea el mundo, lo usa, lo narra, lo interpreta, lo clasifica, lo construye y lo guarda en su memoria biológica y cultural” (OSORIO, 2018, p. 48).

2.3.2. *Relación Cultura-Naturaleza en las comunidades afrodescendientes*

La lógica acuática de los afrodescendientes del Pacífico son el resultado de una larga convivencia en un ambiente de selva húmeda tropical, donde esta relación naturaleza-

cultura ha permitido el desarrollo de “una compleja configuración espacial y simbólica de su mundo y una relación mental con su entorno natural en la que lo mítico penetra las relaciones sociales cotidianas” (OSLENDER, 2008, p. 77), la cual se decodifica a través de ritos, mitos, poemas, canticos y musicalidad, mostrando como los afrodescendientes producen el espacio y se relaciona con él, desde lo que Osorio (2018) llama episteme acuático y Castor Ruiz (2004) llama mito, es decir la fuente argumentativa de la realidad del Pacífico como locus enunciativo de cómo se estructura el mundo, que traspasa el logos científico.

Ello, da la idea que la naturaleza es considerada como un principio vital sujeta al dominio cultural, o una forma de reintegración con “una segunda naturaleza-efectivamente cultural- que se desprende de una naturaleza prima (o grande ambiente)” (OLIVEIRA, 2018, p. 16). O como señala Oliveira (2018) una fusión Ambipatrimonial, la cual significa una conexión de las naturalezas a la condición humana, que configura el ejercicio ceremonial de vivencia, reflejado en las comunidades del Pacífico y su experiencia con el entorno acuático. Así, el ambipatrimonio dice mucho sobre como la naturaleza humanizada en todo su sentido “se transmuta en una forma simbólica de oikos, o de medios para asegurar la vida terrestre. Sean ecuménica, económica o ecológica, tales casas o templos de las colectividades humanas representan el ultra pasaje de la mediación geográfica sobre las imposiciones del medio natural” (OLIVEIRA, 2018, p. 18).

Las relaciones de las comunidades afrodescendientes y el entorno acuático evoca pensar en lo ambipatrimonial, por ser este el resultado de una fecunda relación de lo patrimonial con lo ambiental (OLIVEIRA, 2018) visible en todas las formas de vida humana, y reflejado específicamente en la realidad objetiva del entorno acuático del Pacífico, como son las altas precipitaciones, presencia de una grande red de drenajes, el océano Pacífico, el mangle y cascadas, propios del ecosistema de selva húmeda tropical, en el cual la cultura anfibia ha dejado una marca que le es propia (BERQUE, 2012), como resultado de las relaciones sociales y cotidianas que han tejido con su entorno particular y los esquemas de percepción, concepción y acción, es decir la cultura (BERQUER, 2012), que les ha permitido apropiarse de la selva dotarla de significado y darle sentido de identidad, configurando la selva como su mayor patrimonio.

En este sentido, la separación naturaleza-cultura es un proceso que opera independientemente de la vida social y cultural de las comunidades del Pacífico, los cuales son estudiados de forma separada por la modernidad actual, generando conflictos epistémicos de interpretación y ordenamiento de las realidades del Pacífico, en la medida que el

conocimiento teórico- científico se ha puesto como la única forma de recrear la realidad y no como un modo particular de orientación del hombre con el mundo (PICKLES, apud HOLZER, 2012); estableciendo así, la realidad y la naturaleza como exteriores al hombre, constituyéndolos en objetos y fenómenos cognoscibles a través de su episteme (OSORIO, 2018, p. 38) e invisibilizando otras formas de conocer e interpretar la realidad, que huyen de su comprensión, olvidando que:

Nosotros mundanizamos al recrear el mundo como algo nuestro, y el mundo adquiere nuestras facciones en la medida que no permanecen como algo determinado por una racionalidad natural. Él se humaniza a través de la práctica como el sentimiento humano impregna cada elemento al constituirlo con un sentido natural, pero simbólico (RUIZ, 2004 p. 14).

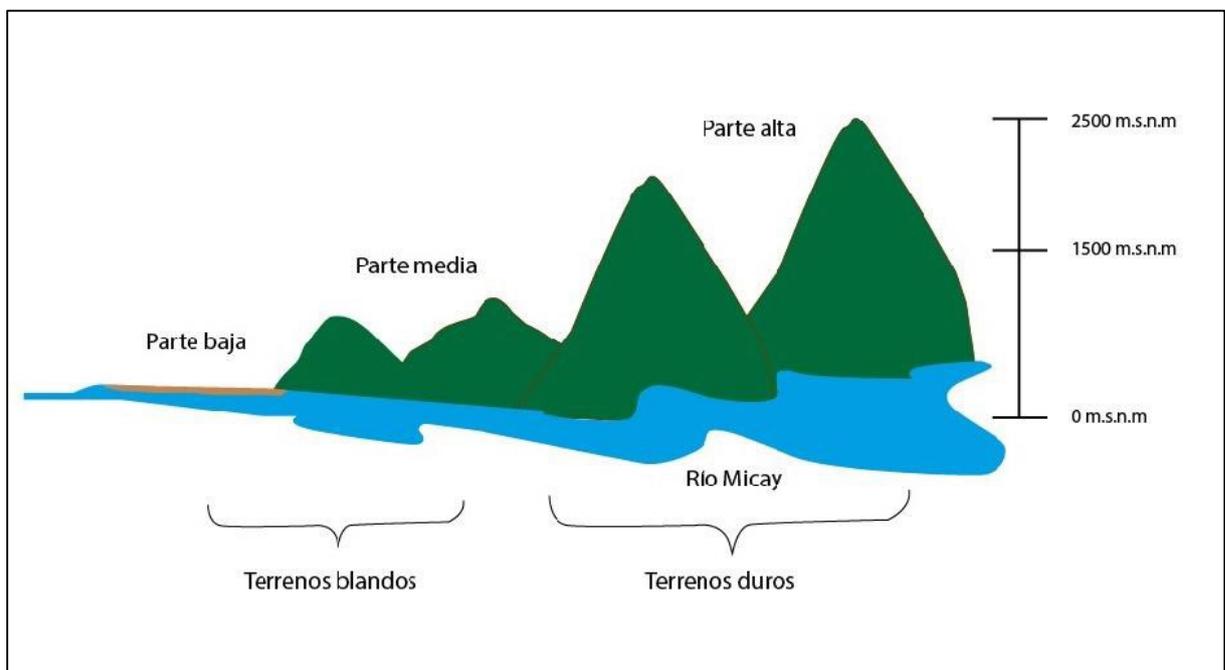
En respuesta, las culturas anfíbias abren una ventana de aproximación para disolver la división naturaleza-cultura que posibilitaría una mejor comprensión de nuestras relaciones con los sistemas biofísicos, así como también esta compleja relación significaría uno de los grandes cambios del conocimiento de nosotros mismo y de nuestro lugar en el mundo (JONES, 2009). Por consiguiente, la indivisible relación selva-afrodescendientes, o si lo preferimos naturaleza-cultura, conlleva a considerar lo que he denominado Paisajes Culturales Acuáticos (PCA) como una extensión del hombre, un reflejo de sí mismo o su complemento, pues cada uno implica al otro y ambos son representados en formas concretas (MURTON, 2012, p. 95); de aquí que su construcción sea netamente cultural y altamente simbólica, que sea considerado “un signo, o un conjunto de signos, que se tratan de aprender a descifrar, a descifrar en un esfuerzo de interpretación que es un esfuerzo de conocimiento, y que va, por tanto, más allá de la ficción y de la emoción” (BESSE, 2014, p. 64).

El PCA se descubre como una interpretación del mundo, que permite el entendimiento y funcionamiento de esos mundos incomprensibles por la razón y la objetividad; donde las representaciones de sus realidades relacionan el agua en todas sus formas con su cultura, sea por medio de la religión, las artes, (pinturas, música) la tradición oral (mitos, cuentos, poemas) o códigos de comportamiento atados a sus imaginarios. El campo del paisaje y la forma en que codifica muchas formas y dimensiones de la experiencia humana y la imaginación acerca del entorno acuático y sus gentes.

Los PCA se pueden apreciar en el Pacífico sur, por ejemplo, donde las comunidades a partir del río ha establecido tres unidades paisajísticas para interpretar e

organizar el mundo en el que viven: a.) parte Baja, b.) Media y c.) Alta (ver figura 14), donde la primera representa las zona de desembocadura de los ríos, caracterizada por ser los lugares de colonización del manglar y donde se realiza la colecta de molusco, la parte media, son zonas que siguen los cursos de los ríos, zonas cultivables y la parte alta hace referencia al paisaje de montaña, cordillerano, caracterizado por no ser tierras aptas para el cultivo, donde viven los espíritus como la Tunda (el espíritu de la selva) (BELTRAN, 2015).

Figura 14: Ordenamiento del territorio en unidades de paisajes –Municipio de López de Micay- Pacifico Caucano



Fuente: BELTRÁN, 2015.

Estas unidades paisajísticas, además de ordenar el territorio, cumple un papel fundamental en la vida social y económica de los habitantes, por ejemplo, la parte alta es la zona en la que habitan los espíritus y no es permitida la entrada de hombres y mujeres, solo la del médico tradicional, ya que él es quien conoce de las plantas medicinales y sabe lidiar con los espíritus (BELTRAN, 2015). Así, se crea una restricción a actividades económicas como tala del bosque y se imponen límites a una zona reservada para las épocas de escasez, también la entidad mítica en el imaginario desempeña un papel fundamental para imponer dichas restricciones como para definir las normas de convivencia:

Ajá, allá en el monte está la tundra y si no te portas bien te va a llevar la tundra', entonces les enseñamos a hacer lo correcto con el miedo de un espíritu cuya casa era

el bosque (Habitante del municipio de López de Micay- Cauca, entrevista extraída de BELTRÁN, 2015, p. 59)

En este caso la Tundra representa el miedo y el castigo, según una alianza entre el mundo humano y el mundo natural (PAES, 1998), puesto que esta posibilidad en el plano simbólico se establece a través del imaginario de los afrodescendientes sobre la selva y el río, en el que espíritus como: el indio del agua, el diablo, duende, madre monte, animas etc. tienen la función de establecer límites, códigos de convivencia y ordenar el espacio.

Tal como se evidencia en el siguiente testimonio, substraído del artículo de Peralta (2012, p. 127) en comunidades del Chocó:

[...] el famoso Indio de Agua. Pero eso a la hora de llegar a la persona, eso no sé, como que se transforma en algo y muchos dicen que es un hombre, de pelo largo que le tapa el rostro, uñas largas, brazos también largos, y, bueno, es bajito. No es alto, es bajito. Se mantiene en las piedras y cuevas debajo del agua, allí vive. Se para en el plan y camina bajo el agua y él se te para abajo [de las canoas] y por ahí en un descuido tuyo, te jala, te lleva y te ahoga. Yo he escuchado decir que también se lo lleva a uno la Madremonte, la Tundra, el Duende, el Diablo, las Ánimas. Son cosas que han tenido a la gente siempre muy atemorizada, [causan] terror, mucho terror [...] Esto ha influido tanto en las personas que algunos optan por salirse de esos ríos o de esos caños muy adentrados. No, pero no, no hay la manera de escapar a esos mitos, a esas leyendas, que suceden allá, que a veces se vuelven como reales. (Ledinson Chaverra, Villa Nueva, Riosucio, Chocó, 13 de septiembre de 2007)

En el plano práctico el imaginario recreado en los elementos simbólicos se decodifica “como el no abuso, o respeto para con el otro del cual se depende. Para este caso, el otro es la naturaleza como un todo (PAES, 1998, p. 87). Y en esta posibilidad de coexistencia de un plano simbólico que actúa sobre un plano material “no deja de ser una manera lógica y racional de convivencia, sin imposición del hombre sobre la naturaleza” (PAES, 1998, p. 63), donde la imaginación y el símbolo como elementos centrales son estructuradores de la realidad, los cuales son comprensibles y decodificados por quien habita el Pacífico.

Así mismo, la musicalidad transmitida a través de la marimba de chonta, instrumento creado por los afrodescendientes “constituida por laminillas de palma de chonta o chontaduro, árboles que solo existen en el Pacífico” (GUTIÉRREZ, 2015, p. 4) y que son considerados patrimonio inmaterial de la humanidad por la UNESCCO, es una de las tantas formas simbólicas que se usan para reafirmar su cultura, vinculando ampliamente las sonoridades únicas de la marimba a los elementos del PCA, así como a las formas sobrenaturales, ya que la marimba “está ligada a los espíritus y ellos pueden manifestarse a través de ella” (GUTIÉRREZ, 2015, p. 17). Según Birenbaum (2010), las prácticas sonoras, se vinculan ampliamente a las características espaciales como los ríos, las selvas y los

manglares; como también a los elementos sobrenaturales que inspiran y componen tales prácticas, estableciendo así, una “sonoridad dentro del espacio físico, metafísico y social” (BIRENBAUM, 2010 p. 10).

La mito-poética de estas comunidades también reflejan PCA que se revelan a través de textos y la tradición oral, siendo el entorno acuático y la selva el tema central de coplas, decimas, arrullos, alabaos y otras formas poéticas (OSLENDER 1998, p. 279), como se evidencia en el siguiente poema que la profesora María Onoris Arboleda, habitante del municipio de López de Micay (Pacífico Caucano):

SELVA

Que hermosas selvas
Se mira desde el río
Árboles frondosos
Que dan mucho sombrío

Se encuentran sombríos
Y muchas llanuras
También brincan sapos
Con gran frescura

La selva es bella
Con múltiples aves
Donde unas se comen
Otras no se saben

Selvas selvitas
Selvas selvotas
Se encuentran unidas
Parecen mascotas

María Onoris Arboleda (Profesora del municipio de López de Micay, y compositora de *arruyos* y *alabaos*).

Estas formas de interpretar la realidad del Pacífico Colombiano, así como las variadas formas en que el PCA se presenta, son el reflejo de las culturas del pacífico y como el agua en todas sus formas ha influenciado en grande medida los modos de vida, el imaginario y construcciones culturales propias de las comunidades afrodescendientes. De esta forma, el PCA se complementa “con mucho de lo que es invisible, para leer los subtextos que están por debajo del texto visible” (DUNCAN, 2004, p. 100) que son recreados a través de una maraña de códigos y esquemas simbólicos tangibles e intangibles que son precisos ordenar, para comprender la historia y transformación cultural de estas comunidades en el espacio y tiempo.

Figura 15. Esquema PCA



Fuente: Elaborado por la autora.

Finalmente, las diferentes formas en que se expresan los PCA, como se señala en el esquema anterior (figura 15), vincula elementos físicos y climáticos como el río y las altas precipitaciones, así como elementos inmateriales que están impregnados de la subjetividad de los mitos, leyendas y festividades, esta última como foco de esta investigación, donde la comprensión de la dinámica del PCA se basa en la naturaleza inmaterial festiva contenida en la región del Pacífico, estudiadas en cuatro festividades de índole religiosa, carnavalesca y folclórica, que aglutinan una gran densidad de marcas y memorias de los afrodescendientes que serán presentadas en el siguiente capítulo.

3. FESTIVIDADES AFROPACÍFICAS.

Este capítulo pretende mostrar y caracterizar las festividades religiosas y carnales del Pacífico; siendo estas: la Fiesta de ‘La Purísima o *Balsadas*’ en Guapi, la Fiesta de ‘San Pacho’ en Quibdó, el “Carnaval del Fuego” en Tumaco y el Festival de ‘Petronio Álvarez’ en Cali, como representaciones de Paisajes Culturales Acuáticos, donde las teatralidades, puestas en escena, cantos, poemas y otras formas artísticas presentes durante estas fiestas tienen como base física y simbólica: el agua.

Las fiestas religiosas como las *balsadas* en el río Guapi- departamento del Cauca, consisten en la procesión acuática de la Virgen de la Inmaculada Concepción o ‘La *Purísima*’, donde se lleva la santa en una balsa iluminada o santuario flotante por el río Guapi.

La fiesta popular de ‘San Pacho’ en el municipio de Quibdó en homenaje a San Francisco de Asís, también consta de una procesión del santo por el río Atrato, actividades religiosas y festivas como “el recibimiento ceremonial del bastón de mando y recorridos con disfraces acompañados de chirimías³ y rebulú⁴” (ALZATE, 2010, p. 169) que se expresa por medio de las actividades de carácter artístico (GONZALES, 2003), lo cual, le da una connotación sacro-profana. Esta fiesta cuenta con más de 363 años de tradición y fue declarada Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la Unesco en 2012.

En contraste a las fiestas religiosas se encuentra el ‘Carnaval de Fuego’ en el municipio de Tumaco- departamento de Nariño y el Festival de ‘Petronio Álvarez’ en la ciudad de Cali. Por su parte, el ‘Carnaval del fuego’ también tiene como característica el desfile en tierra y mar, que cuentan con murgas, teatro, música, reinado popular y cantos tradicionales. Los elementos agua y fuego son los símbolos del carnaval, a pesar de que el segundo, el fuego, no tenga una expresión tan significativa como el agua.

‘El Petronio Álvarez’ es una festividad que se lleva a cabo en la ciudad de Cali capital del departamento del Valle, siendo esta la tercera ciudad más importante del país y cuya población en un grande porcentaje es de ascendencia afrocolombiana (PAZOS, 2014), pero, no hace parte de lo que se ha definido como región Pacífica. Este festival en honor al músico Petronio Álvarez oriundo de Buenaventura nace como iniciativa del gobierno departamental del Valle del Cauca con la finalidad de rescatar la cultura afropacífica; de esta

³ Es un estilo musical propio del Chocó que utiliza instrumentos de viento y percusión, utilizada como medio de narración de anécdotas o mitos.

⁴ Estilo musical que utiliza instrumentos de viento y percusión. Se denomina de esta forma a una de las formas de expresión de alegría pluriétnica, que consiste en un conjunto de personas que realizan bailes espontáneos, convocados por la chirimía o la banda, con una aceleración rítmica de cantos, saltos y palmas (Centro cultural Mama-U, 2009). (ALZATE, 2010)

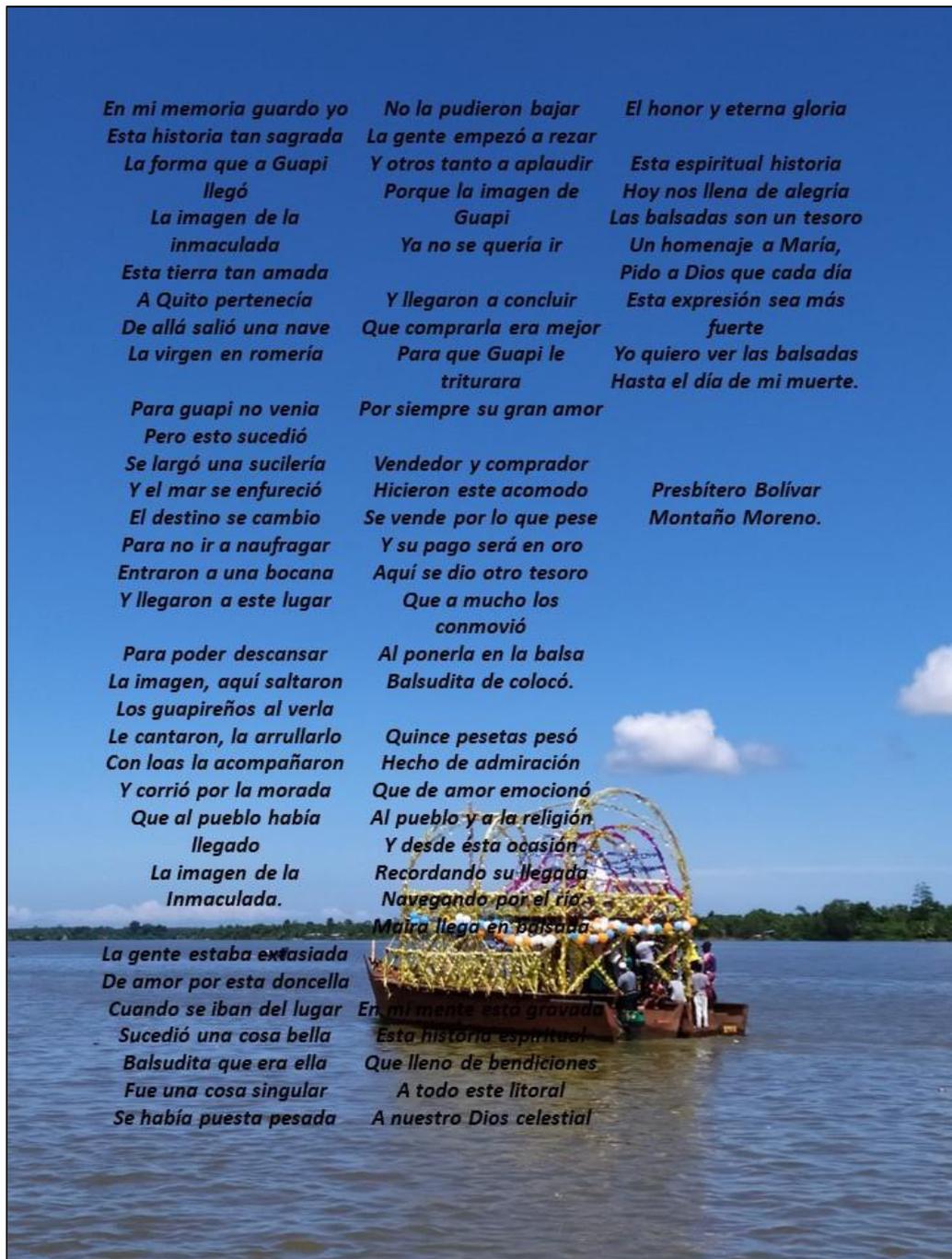
forma durante el ‘Petronio’ se convocan a la población afrodescendiente de los departamentos del Chocó, Valle del Cauca, Cauca y Nariño para que participe de las muestras gastronómicas, de artesanías, del concurso de música tradicional y danza propias del Pacífico. Con el pasar del tiempo el ‘Petronio’ se ha convertido en el Festival Afrocolombiano más importante, con repercusión nacional como internacional, siendo declarado Patrimonio cultural de la nación en 2011 por el Ministerio de Cultura al conseguir alcanzar un grande nivel de audiencia y visibilidad de la cultura del Pacífico realizándose fuera de él.

Estas festividades como expresiones del PCA tornan los ríos como escenarios físicos y el agua en sus diferentes formas toma dimensiones simbólicas, para la recreación de historias sobre la presencia de los afrodescendientes en el tiempo y espacio en el Pacífico, así como la evidencia de una diversidad paisajística que torna esta región en un espacio heterogéneo, que vincula los santos, entidades sobre naturales, danzas y música, así como memorias e identidades como elementos diferenciadores entre estas culturas anfíbias.

3.1. Santos navegantes: las *balsadas* del río Guapi

Las *balsadas* por el río Guapi en honor a la virgen de la inmaculada concepción o también conocida como ‘*La Purísima*’, tiene su origen en la leyenda de la llegada de la virgen por el río Guapi, que relata que desde 1969 toda la costa del Pacífico caucano y nariñense que pertenecía al episcopado de Quito acostumbraba a recorrer la costa en romería, transportando la imagen de ‘La virgen de la Inmaculada Concepción’; y en una de las tantas romerías se vino una tempestad y un viento obligó a una de las naves a entrar por una bocana que los llevo al río Guapi y a esta población. Los navegantes llevaron la imagen a la iglesia y los pobladores le hicieron la bienvenida con rezos, cantos y loas. Al día siguiente fueron por la imagen a la iglesia para continuar con la romería, pero la imagen estaba muy pesada y los habitantes de Guapi vieron este hecho como milagroso, así que decidieron comprar la imagen, los navegantes aceptaron y decidieron que se pagaría su peso en oro, pero cuando fueron a pesar la imagen está estaba balsuda (liviana) y la imagen pesó menos de lo que se esperaba.

Esta leyenda se transformó en un arrullo (una canción) que dice: *La inmaculado a Guapi llego. Se puso pesada y aquí se quedó.* De la misma forma se transformó en un poema que quedó en la memoria de todos los guapienses:

Figura 16: Poema a la *Purísima*

Fuente: Elaborado por la autora.

Las historias de los santos que navegando los ríos han llegado a diferentes pueblos del Pacífico, y estas son recreadas en festividades como las de Guapi, a través de lo que se conoce como *balsadas*. Se festeja el 8 de diciembre en honor a la Inmaculada Concepción con procesiones por el río y las calles de municipio; y una misa solemne en la catedral que lleva el nombre de la virgen, la cual, congrega la comunidad del municipio y los párrocos de las

iglesias católicas que hacen parte del Vicariato de Guapi (que engloba los municipios de Iscuande en Nariño, Guapi, López de Micay y Timbiquí en Cauca), además de la presencia del Arzobispo, quien se traslada desde la ciudad de Popayán hasta Guapi para realizar la misa magna a la virgen.

Cabe anotar, que esta fiesta religiosa está precedida por el novenario a la virgen, para lo cual cada barrio en Guapi se dispone cada día durante nueve días a realizar una procesión por las calles del barrio hasta llegar a la catedral con la imagen de la santa. Estas procesiones no solo están acompañadas de rezos, sino también de los sonidos de los tambores y guasas (instrumentos típicos) que le dan un aire de alegría y gozo. En su llegada a la iglesia se realiza una misa, la cual consta danzas y cantos (arrullos) típicos que se acompaña por los sonidos de los instrumentos ya mencionados. De esta forma se observa una forma particular de celebrar la religiosidad en esta parte del Pacífico, ya que los elementos culturales característicos de esta región como lo son, el canto, la danza y la música hacen parte del ritual religioso, dándole una connotación de alegría que la diferencia del rito católico tradicional.

Figura. 17. Procesión barrió San Martín y danzas típicas al finalizar la misa.



Fuente: Colección de la autora, 2019.

Esta fiesta tiene su punto más álgido el último día de la novena, ósea la noche anterior al día oficial de la virgen, en el cual se recrea la leyenda de la llegada de la “*La Purísima*”. El siete de diciembre el río se ilumina con pequeñas antorchas que acompañan las *balsadas* o los santuarios flotantes hechos a base de guadua y hoja de palma, decorados con

miles bombillos de colores⁵ (ver figuras 18 y 19).

Figura 18. Río Guapi y Juegos pirotécnicos.



Fuente: Colección de la autora, 2019.

Los santuarios flotantes son construcciones pensadas como santuarios pasajeros que en la noche del siete de diciembre navegan el río Guapi, rememorando la noche en la que llegó la santa al poblado de Guapi. En estos santuarios flotantes las personas que vienen a bordo van cantando arrullos al son de los cununos⁶ y tambores (instrumentos típicos del Pacífico sur) en honor a la *purísima*, que también viene acompañado de un show de juegos pirotécnicos que iluminan el cielo, ello también, como parte del concurso de “*balsadas*” que se da durante noche, donde estos santuarios participan de un concurso que premia el mejor santuario, para lo cual se considera el diseño del santuario, la decoración y la participación alegre de la gente que va en él. Como se puede apreciar en la figura siguiente los santuarios

⁵ La construcción de las *balsadas* es un trabajo comunitario, en que las poblaciones vecinas a Guapi se encargan de construirlas cada año, ahí se involucran toda la familia, desde los abuelos, madres e hijos. Esta forma de trabajo en colectivo creando los vínculos con la tradición de la fiesta y la construcción de los santuarios flotantes, siendo también una forma de transmitir los conocimientos sobre el tipo de árbol, hojas, herramientas, técnicas para la construcción de los mismos. Ver anexo B y C.

⁶ Instrumento de percusión típico del Pacífico sur colombiano, el cual imita un tambor, tiene forma cónica, y es hecho de madera de balso y su cubierta superior está hecha de cuero de venado o tatabro y la cubierta inferior esta sellada con madera.

flotantes pueden ser contruidos de uno, dos o tres pisos, y puede llegar a tener más de mil bombillos encendidos, pues el objetivo es que sea imponente y muy iluminado.

Figura 19: Santuarios flotantes en honor a “*La Purísima*”, llegando al muelle de Guapi.



Fuente: Colección de la autora, 2019.

La noche del siete de diciembre finaliza con una misa en la catedral de la Inmaculada Concepción, donde se reúnen las imágenes de la virgen de cada barrio que participó del novenario, juegos tradicionales como las vacas locas y el concierto que trae artistas nacionales e internacionales; coexistiendo un ambiente festivo que transita entre gozo, alegría y fe.

Al día siguiente, los santuarios flotantes reunidos en el muelle del poblado, reciben la imagen de ‘*La purísima*’ en las balsas y se dispone en procesión por el río Guapi con los feligreses que acompañan la procesión con cantos y música tradicional. Luego se realiza una procesión por tierra, realizando un recorrido por los principales barrios de Guapi hasta llegar a la catedral, donde se cierra la festividad con la misa magna.

Estas procesiones por agua y tierra con la ‘*Purísima*’ (ver figura 20) significa para los pobladores, por un lado, la purificación de todo pecado, ya que el agua que corre por el río lava y limpia, simbolizando la pureza de lo femenino.

Por otro lado, la procesión por tierra que complementa este ritual, significa la combinación del agua y la tierra, dos elementos atribuidos a lo femenino, que en conjunto son generadores de vida, siendo estas las caracterizas que representa la ‘*Purísima*’.

Figura 20. Procesión por tierra y Procesión fluvial



Fuente: Colección de la autora, 2019.

Cabe anotar que las fiestas a los santos que navegando llegaron al Pacífico son muchas y variadas, por ejemplo, en el Chocó existen más de 20 fiestas en el año en honor a los santos, como la de “la virgen de la pobreza” en Tadó, “la virgen del Carmen” en Río Sucio, “La niña María” en Tutuendo, “San Jerónimo” en Novita, “San Antonio de Padua” en Atrato, “virgen del Rosario” en Condoto entre otras; en el Pacífico nariñense una de las fiestas a los santos más importante es la de “virgen de Atocha”. Estas fiestas a los santos con frecuencia vinculan al río, como espacio de romerías, ya que fue por los ríos por donde los santos llegaron, tornando este espacio acuático un lugar sagrado, donde las actividades comunes de comercio, transporte y recreación sobre el río se suspenden para darle paso al tiempo y espacio de la leyenda y la religión, en el que el río vive en función de las fiestas, al igual que los barrios que se vinculan a ella (DI MÉO, 2014), lo cual torna el espacio como anfíbio-sagrado, ya que transita entre el río y el continente, como característica de cómo los afrodescendientes manifiesta la religiosidad.

3.2. Fiesta por el río Atrato, por el San Pacho de Quibdó

En Quibdó la fiesta de San Pacho se da debido a la entrada de la orden de los Franciscanos, especialmente con el misionero Fray Matías Abad, quien fue el responsable de evangelizar los indígenas chocóes, las primeras comunidades a ser evangelizadas del Chocó. Pero estas comunidades al resistirse a la evangelización no establecieron ningún tipo de relación con el santo, pues los Franciscanos tuvieron que enfrentar sus luchas constantes por el territorio y cultura, dificultando su permanencia en el Chocó, donde “algunos fueron martirizados durante las rebeliones de los indígenas chocóes y noanamáes” (AYALA, 2014, p. 23).

A pesar de la resistencia indígena y la salida de otras comunidades religiosas, los Franciscanos continuaron misionando en el Chocó por más de medio siglo, y se data de sus traslados hacia Quibdó donde iban a la celebración de la fiesta, donde los esclavos negros que trabajaban en las minas fueron consolidando las relaciones con el santo, lo cual incurrió en un proceso de sincretismo religioso en el que las comunidades esclavas le atribuyeron a San Francisco de Asís las características del orisha “Orula” o “Orunmila” deidad del panteón yoruba considerado el médico de la almas, que personifica la sabiduría y es mediador en la adversidad, a esta deidad se le celebra con ritos que incluyen bailes que van acompañados de los sonidos de los tambores (AYALA, 2010), además de otras características rituales que se pueden apreciar durante la Fiesta de ‘San Pacho’ en la actualidad, que rompen los patrones rígidos de la religión cristiana, siendo considerada como una fiesta profana-sagrada.

Este rito festivo recrea la leyenda sobre cómo San Francisco de Asís navegando el río Atrato llegó a Quibdó. Según la historia local Fray Matías Abad fue quien le da origen a la primera fiesta en honor a San Francisco el 4 de octubre de 1648, realizando una procesión en canoas por el río Atrato, así lo relato en una carta dirigida al gobernador Don Pedro Zapata:

Eran quince canoas repletas de indígenas, adelante iba un indio principal llamado Candía, tocando una campanilla, en el medio iba Fray Matías, con un Santo Cristo y una imagen del humilde de Asís, cantando las letanías (¡Madre inmaculada, ruega por nosotros!). Llegados a la iglesia y cercanos al altar, todos se hincaron y el fraile cantó el Te Deum laudamus. Estuvieron muy atentos y devotos los indios (AYALA, 2014 p.28).

Esta procesión se continúa recreando los días tres de octubre en la víspera del día del santo, siendo el río Atrato el espacio donde se realizan las *balsadas*, donde el santo recorre el río en barcos improvisados que van decorados con arcos y flores, acompañados de música

de chirimía, arrullos y alabaos, escenas que recrean la leyenda de la primera fiesta a San Pacho.

La fiesta de San Pacho en la actualidad consta de dos momentos; el primero, considerado como profano, el cual inicia en la madrugada del 20 de septiembre. Al son de música de chirimía y voladores (pólvora) se anuncian que la fiesta de 'San Pacho' da su inicio y durante los próximos 15 días hasta el 3 de octubre Quibdó se viste de fiesta y fe. Su inicio oficial se da con el desfile de las banderas barriales, símbolo franciscano de cada barrio, con la lectura del bando y la entrega del bastón del mando, símbolo de la fiesta Franciscana que según Ayala (2014) nace en 1981 con un primer bastón construido por un indígena cuyo nombre quedó en el olvido, luego en los años ochenta el símbolo es perfeccionado y se crea un nuevo bastón tallado en madera con dos brazos y una cruz que significa el abrazo franciscano como se observa en la figura 21. Este símbolo representa la obligatoriedad de asumir el mando de los ancestros, así como la trilogía racial de asumir la devoción a un santo blanco impuesto, que después se asume como compañero de historia (AYALA, 2014).

Este bastón es entregado a cada líder barrial, significa que cada barrio de los doce barrios tradicionales franciscanos (barrios que tradicionalmente organizan la fiesta), por día y durante 24 horas tiene el permiso y porta la autoridad para poner el pueblo de fiesta, y el líder barrial que porte el bastón con alegría desbordada invita a todos a participar del 'San Pacho'. De esta forma, el espacio festivo se instituye durante los doce días que el bastón de mando recorre cada barrio, los cuales asumen como una celebración carnavalesca, donde todo tipo de conductas son permitidas y las normas y regulaciones se flexibilizan, de forma que se le da paso a las danzas, comparsas, carrozas o disfraz, que proporciona el éxtasis y le permite a la población liberarse de la cotidianidad y problemas de violencia por los que pasa continuamente (VILLA, 2015).

Figura 21. El Bastón de mando



Fuente: Fundación Fiestas de San Pacho.

El segundo momento es considerado como sagrado, en el cual tiene lugar las procesiones por el río Atrato ya mencionada y la procesión por tierra (ver figura 22), considerado el momento más importante de la festividad, que se realiza el día 4 de octubre, día del santo patrono. La romería o procesión consta de un recorrido por los doce barrios franciscanos con la imagen del santo que sale de la catedral de San Francisco de Asís, portando ese día las alhajas o joyas en oro, simbolizando las ofrendas dadas por los feligreses a los favores recibidos.

Durante la procesión se realizan paradas en cada arco barrial, un altar decorado con flores que se dispone para descansar la imagen del santo, donde se realiza el teatro religioso, que cuenta la vida de San Francisco y asuntos relacionados a los problemas, vivencias y experiencias de los habitantes de cada barrio, que se acompaña con rezos y cantos de los gozos franciscano (himno a San Francisco).

La procesión culmina en la catedral de San Francisco, donde se realiza la misa mayor en honor al santo dando así el cierre a la fiesta religiosa de San Pacho; una festividad que se realiza por tierra y agua, cohesionando lo profano y sagrado en uno solo. Tornando el espacio anfibia como profano-sagrado.

Figura 22. Procesión por el río Atrato y procesión mayor en honor a San Francisco de Asís.



Fuente: Colección de la autora, 2022.

Cabe anotar, que este espacio-tiempo profano-sagrado de encuentro con el santo es legitimando por quienes participan de la festividad, asumiéndolo y respetándolo. De manera que, “festejar es luchar por el poder que define lo que es y no es fiesta” (FERREIRA, 2003, p. 9), así como también, es con frecuencia una disputa por el lugar de las emociones, de la fe y de la alegría ya sea, esta, marcada por el ámbito religioso o festivo como es el caso de la fiesta de ‘San Pacho’, en este aspecto Ferreira (2003) también llama la atención para no confundir este tiempo profano-sagrado como dos posiciones y espacios que se confrontan, pues esta no se define a través de la oposición, y sí sobre unas reglas de juego que se respetan durante el tiempo festivo, como lo señala la Julia Mosquera y José Ariel Palacios:

A mí personalmente me emociona de la gente eso, porque goza hasta el tres de octubre, y ya después la gente está metida en la parte religiosa, ya después del tres, después de la quema de pólvora, la gente se involucra en lo religioso, y cambia totalmente (Julia Mosquera- miembro del comité religioso, entrevista 20 de febrero de 2020).

Las fiestas franciscanas no son solo bunde, desfiles y comparsas, sino también la fe en este binomio de cultura y religión (José Ariel Palacios Romaña- Párroco de la catedral de San Francisco en Quibdó, entrevista realizada 19 de febrero de 2020).

Estos dos elementos festivos: cultural-religioso, también sirve como elemento de identificación de sus pobladores durante la fiesta, siendo los ‘san pacheros’ más entregados a participar de la parte cultural y los ‘franciscanos’ más entregados a participar de la parte religiosa, volviéndose común durante la festividad en Quibdó responder a la pregunta ¿usted es más ‘san pachero’ o más ‘franciscano’?, sin que sean opuestos y mostrando más bien que estas dos fuerzas pueden coexistir como una forma particular de adorar a un santo. De esta

manera, es común observar los ‘borrachos’ y ‘san pacheros’ en la madrugada del 5 de octubre adhiriéndose a los ‘franciscanos’ que dirigen la procesión final y alumbramiento a San Francisco como símbolo de cohesión de lo profano y lo sagrado.

La fiesta culmina con la misa mayor y cuando se bajan las banderas que representan cada barrio franciscano, los abanderados recorren la ciudad acompañados de la chirimía anunciando que el tiempo de fiesta donde todas las trasgresiones son permitidas se ha cerrado, y al día siguiente se retoma a un cotidiano cargado de tensiones, donde la violencia que se ha interiorizado en diferentes lugares del Chocó vuelve a tomar su lugar (VILLA, 2015, p. 234), la gente vuelve a una realidad cruda, de desplazamiento forzado y de economías extractivas, denunciadas durante el tiempo festivo como un grito de ayuda y de agonía; que al mismo tiempo ha permitido un tiempo y espacio de libertad y olvido momentáneo de una realidad social marcada por la violencia.

3.3. El Carnaval del Fuego: arte y danza

‘El Carnaval del Fuego’ da su inicio en el mes de febrero o marzo (cuarenta días antes de la cuaresma) con Don Cucurucho un tipo de rey momo, personaje propio de los carnavales en el mundo, el cual tiene la función de invitar a todos a la fiesta. Este personaje nace en la zona rural, se caracterizaba por vestir con hojas de plátano, con elementos del campo y de la naturaleza, pero al llegar a la ciudad se transforma en el Cucurucho, cambiando su atuendo por telas de colores y un vestuario más elaborado. Este carnaval según Ramón Nogales (director de la casa de la cultura en Tumaco) nace en el siglo XVIII con la abolición de la esclavitud, en la cual los ex-esclavos mineros comienza a descender por los ríos y a asentarse en la ensenada de Tumaco, en este lugar y con más libertad recrean su música y su cultura, la cual es resultado de hibridaciones culturales resultantes del proceso de mestizaje entre negros, indígenas y blancos.

Con el tiempo la fiesta se adhiere a las fechas del carnaval a nivel mundial y cambia su nombre por el de ‘Carnaval del fuego’, ello debido a los continuos incendios de las casas que algunos habitantes relatan se debía a la maldición de un cura sobre Tumaco y otros afirman, se debía a las condiciones físicas de las casas, pues estas eran generalmente hechas de paja y guadua, y al no tener alumbrado eléctrico el alumbramiento se realizaba con querosén, petróleo o velas, lo cual ocasionaba incendios por la mala manipulación de estos elementos que producían que el fuego que se extendería rápidamente.

Otro suceso que hizo que el carnaval cambiará su nombre, fue el incendio que se presentó en el coliseo en 1976, donde se elegiría la reina del carnaval, en el que murieron dos personas, la tragedia hizo con que tiempo después al retomar el carnaval y ante la urgente necesidad de una maquina extintora para el cuerpo de bomberos, el alcalde declarara que la candidata al reinado que recolectara más dinero para dicha maquina extintora seria coronada como la ‘Reina del Fuego’ y el segundo lugar seria para la ‘Reina del Carnaval’ (Radio Nacional de Colombia, 2017), instituyendo de esta forma el ‘Carnaval del Fuego’. De manera que, se le otorga la responsabilidad al cuerpo de bomberos realizar parte de la fiesta, en la cual, el carro de bomberos se convierte en el símbolo del carnaval, por representar la fuente que apaga el fuego. Por ello, los carros de bomberos siempre están presentes en todos los desfiles.

Durante el carnaval en Tumaco que dura cinco días, se asume un tiempo de fiesta que se toma toda la ciudad y propone un mundo invertido, en que la carnavalización como un movimiento desestabilizador y de ruptura del mundo oficial, le permite a la población liberarse de su cotidiano, tornando las calles y las bocanas de los ríos que se encuentran con el océano Pacifico los escenarios por excelencia para las puestas en escena de las comparsas (grupos de danzas), desfiles de carrozas, desfile náutico (ver figura 23) y conciertos de música afropacífica (conocido como la noche afro) que representan elementos del PCA, como la biodiversidad, el agua, los ríos, esteros y el mar; vinculados de forma simbólica a este espacio anfibio festivo.

Figura 23. Desfile por las principales calles de Tumaco (izquierda), desfile náutico por la desembocadura del río Mira (derecha).



Este carnaval finaliza con el “día del agua”, en este día se juega con el agua hasta todos quedar empapados; este juego significa el fin del carnaval que se asocia con el capataz que les lanza agua a los trabajadores que están borrachos por los días previos de fiesta y con ella los purifica y limpia sus cuerpos para que se preparen para la semana santa; el otro significado que ha tomado forma es el agua relacionada al carro del cuerpo de bomberos con el cual se apaga el fuego, es decir se apaga el carnaval hasta el próximo año que se vuelva a encender la fiesta.

3.4. El contra punto: Festival del Petronio Álvarez

El festival del ‘Petronio Alvares’ es una festividad en honor a las tradiciones musicales y dancísticas de todo el litoral Pacífico realizada cada año en la ciudad de Cali, fundada por el historiador German Patiño Ossa en 1997, quien a través de ella le rinde un homenaje a uno de los compositores y músicos más importantes del Valle del Cauca: Petronio Álvarez Quintero, oriundo de Buenaventura y quien “de manera poética describió costumbres, relató acontecimientos de su bello puerto del mar” (ROMERO et. al, 2009, p. 56) y que además compuso la canción ‘Mi Buenaventura’ que lo inmortalizó y lo ubico como el único folclorista del Pacífico nominado a la canción del siglo, canción conocida por todos los colombianos y que hace parte de la antología de música colombiana (ROMERO, 2009, p. 56):

Mi Buenaventura.

*Bello puerto del mar mi Buenaventura
donde se aspira siempre la brisa pura (bis)
eres puerto precioso circundado por el mar (Bis)
Tus mañanas son tan bellas y claras como el cristal (bis)*

Instrumental

*Siempre que siento pena en mi poblado
miro tu lindo cielo y quedo aliviado (bis)
Las olas centella vienen y me besan (bis)
y con un bajo rumor vuelven y se alejan (bis).*

Su canción a Buenaventura, una ciudad portuaria del Pacífico Valle Caucaño describe el puerto, el mar, olas, la brisa y otros elementos acuáticos que de manera poética representan el amor por su lugar de origen, describiendo un paisaje para todos en el Pacífico común, estar rodeados por agua, sean por los ríos o el mar, convirtiéndose por su significado

en un himno del Pacífico.

El objetivo del festival según German Patiño no solo fue homenajear a Petronio sino también reivindicar los compositores y música del Pacífico:

Hay otra razón adicional, que es reivindicación hacia la fecha que se inició el Petronio, es decir 1997, sale un libro, creo que publicado por la fundación del artista colombiano sobre los grandes compositores populares del Valle del Cauca, y es sorprendente, yo leí el libro y eso me molestó, porque en ellos no hay un solo compositor del Pacífico y tampoco un solo compositor negro, como si los únicos que hubieran hecho música aquí en el Valle, fueran los compositores campesinos del plan geográfico del río Cauca, entonces a mí me pareció que era importante darle a este festival el nombre de ese compositor para poner de presente que no solo los afrodescendientes del Valle también había compuesto muy buena música, sino que también tenía una de las canciones más populares de la música colombiana (entrevista extraída del periódico el País de Cali, 16 de agosto de 2012).

El ‘Petronio’, como es conocido popularmente este festival congrega a artistas de todo el litoral Pacífico colombiano, de las zonas interandinas del departamento del Cauca y también algunos artistas del Pacífico Ecuatoriano, con el objetivo de representar la cultura musical de cada una de las regiones y participar en el concurso que cada año tiene un ganador en las cuatro modalidades que condensan las características especiales de lo que se conoce en Colombia como música del Pacífico, siendo estas:

Modalidad 1: conjunto de marimbas, musicalidad característica de las poblaciones del Pacífico sur que comprenden los departamentos del Valle del Cauca, Cauca, Nariño y la provincia de Esmeraldas (en Ecuador).

Modalidad 2: conjuntos de chirimías, músicas características de las poblaciones del Pacífico norte que comprende todo el departamento del Chocó.

Modalidad 3: conjunto de violines⁷, musicalidades características de comunidades afrodescendientes de las zonas interandinas localizadas al norte del departamento del Cauca y el Patía (sur Caucaño).

Modalidad 4: versión libre, hace referencias a las hibridaciones musicales, donde se fusiona otros ritmos musicales como funk, rap, bossa nova, reggae entre otros, con ritmos autóctonos. En esta modalidad también se fusiona los instrumentos propios como la marimba de chonta, cununos y guasas⁸ con otros instrumentos como baterías, guitarras eléctricas etc. generando un encuentro entre los conocimientos ancestrales y conocimientos académicos de

⁷ Los violines tradicionales del Cauca son un instrumento que imita un violín, el cual está hecho de guadua, que fue adoptado y adaptado por los negros esclavizados que copiaron este instrumento (el rabel) de los europeos, con el tiempo lo incluyeron en sus festejos y conjuntos musicales (ROMERO et. al, 2009, p. 47).

⁸ El guasa es un instrumento musical de percusión, típico del Pacífico sur colombiano, es un cilindro hecho de madera de guadua y en su interior guarda semillas de achira secas. El sonido se genera al sacudir el instrumento.

la música, demostrando así avances significativos de la música del Pacífico.

La música, sin duda es la protagonista de este festival, pero con los años se han sumado otros elementos, como lo son las muestras gastronómicas que reúnen una diversidad de platos y sabores venidos de la tradición culinaria del Pacífico; las explosiones de artesanía; y en los últimos años las exposiciones de moda y estética afro, así como las conferencias académicas que se han ganado un espacio durante el festival, vinculando académicos y profesionales.

Todos estos elementos que representan la cultural del Pacífico vinculados al gran espectáculo que es el 'Petronio', el cual se realiza por fuera de la región para arraigarse con gran fuerza en la ciudad de Cali, la tercera ciudad más importante del país, traslada a la urbe los PCA a través de la música, traducido en el canto de las cantadoras o arrulladoras y de los sonidos de instrumentos únicos, como la marimba del chonta (también llamado piano de la selva), cununos, guasas y violines, considerados los transmisores de sonidos de la selva y el agua; y la danza que a través del movimiento del cuerpo y de los pies cuenta historias sobre las vivencias en los ríos, en el mar, en las playas, en el mangle y en la selva; temas que serán abordados de forma más amplia en el siguiente capítulo.

En este sentido, el 'Festival del Petronio' al ser considerado como el mayor festival de cultura afrocolombiana de América Latina también puede ser considerado como el mayor festival de hiperconsumo de capital artista⁹ Afro (LIPOVETSKY ; SERROY, 2015), pues solo en su versión número 21 llevada a cabo en el 2017 y según los datos de la Alcaldía de Cali se registraron 400.000 asistentes, la participación de 1100 artistas, 192 expositores, 360 ayudantes de cocina, 153 en la venta de bebidas, 62 en el componente de moda y estética afro y 38 en artesanía, además de las actividades académicas en las que asistieron 2000 personas donde cinco universidades caleñas participaron con 15 conferencistas, el balance de esta fiesta para el 2017 registro 74% de ocupación hotelera y se calcula que se movió unos 6000 millones de pesos durante los cinco días del festival.

Estos datos y cifras muestra el tamaño del capital artístico que este festival consigue mover, y como el Pacífico consiguen insertarse de cierto modo a la economía nacional y a las lógicas del desarrollo, en la medida que los artistas acceden a las reglas de juego de su organizador que trabaja bajo las lógicas técnico-científicas del mundo moderno, representado en la Alcaldía de Cali, que viene asumiendo este festival hace varios años a

⁹ Según Lipovetsky y Serroy (2015), el capital artista se orienta al hiperconsumo estético que domina el mundo contemporáneo, en el cual se valoriza el consumo del capital inmaterial, capital humano, capital inteligente o capital simbólico.

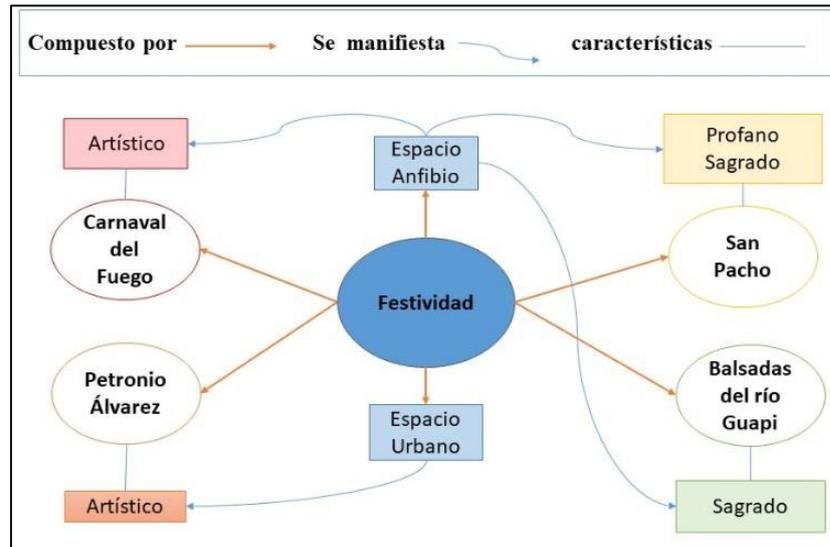
través de la Secretaria de Cultura y Turismo y de políticas públicas culturales que viene del Ministerio de Cultura y que han posibilitado que se le otorgue por medio de la ley 1472 de 2011 el título de patrimonio cultural de la nación, título que ha sido difícil de otorgarle a fiestas con más trayectoria como lo son las “*Balsadas*” del río Guapi y el “Carnaval del Fuego” de Tumaco.

Estas políticas y sus lógicas de actuación han orientado a que el festival tenga y mantenga reglas en los concursos de música, que van desde pre-concursos en cada municipio del Pacífico para seleccionar las agrupaciones que los van a representar en el ‘Petronio’, hasta la evaluación de las aptitudes musicales en la interpretación de instrumentos musicales y canto de estos grupos, es decir no todo mundo puede participar, lo cual ha creado un sin sabor de lo que realmente significa ‘El Petronio’ entre las comunidades del Pacífico, ya que es común que los artistas que participan del ‘Petronio’ provenientes de Tumaco, Guapi y Quibdó aleguen que sí es un festival para honrar los sonidos ancestrales del Pacífico no exista un concurso previo para poder llegar a sus escenarios en Cali, ya que según algunos artistas que participan no se puede limitar la interpretación de sus instrumentos tradicionales, puesto que estos no están sujetos a las reglas universales de la música que proviene de la academia, sino a un aprendizaje empírico de la música propio de las comunidades del Pacífico.

3.5. La tradición festiva como expresión del PCA

Las cuatro festividades realizadas en Guapi, Quibdó, Tumaco y Cali descritas anteriormente presentan características particulares únicas, en las que se condensan la expresión de la fiesta, reflejo de una diversidad festiva de tradición patrimonial del Pacífico, siendo una característica de las tres primeras festividades el espacio anfíbio sagrado (*Balsadas* Río Guapi), anfíbio profano-sagrado (San Pacho), anfíbio artístico (Carnaval del Fuego) y la última el espacio urbano (Festival Petronio Álvarez), como escenarios formales e informales del festejo religioso, carnavalesco y folclórico. Como se puede observar en el siguiente cuadro síntesis (figura 24).

Figura 24: caracterización de las festividades.



Fuente: Elaborada por la autora.

Estas festividades son consideradas como patrimonio cultural por las comunidades que las realizan, por representa su cultura y tradiciones únicas que se deben conservar, en la cuales festejan a sus santos, rememoran sus historias locales, sus vivencias cotidianas y reafirman sus identidades a través del acto festivo, que a su vez vincula elementos propios de la cultura afro como la música e instrumentos tradicionales como lo son: la música de marimba y chirimía, instrumentos patrimoniales como la marimba de chonta, cununos y guasas, los cuales son portadores de conocimientos ancestrales; al igual que los cantos tradicionales de *arrullos* y *alabaos*, y danzas típicas como el currulao, el patacoré, la juga, el bunde, entre otras; declarados por la UNESCO como patrimonio inmaterial de la humanidad en 2015, al igual que la fiesta de ‘San Pacho’ que fue declarado por la UNESCO en 2012 y el festival del Petronio Alvares declarado como patrimonio cultural de la nación en 2011.

Vale la pena aclarar que las otras manifestaciones existentes en el litoral Pacífico, estudiadas aquí como las “*Balsadas del río Guapi*” y “*Carnaval del Fuego*” también poseen esta condición patrimonial; ya que estas fiestas al igual que las otras son muestra de la estructura del tejido social de las comunidades afrodescendientes del Pacífico, la cual está cargada de símbolos y significados, sentimientos y emociones, conocimiento y traición, que de una u otra forma reflejan sus historias locales, creando una diversidad de identidades que confluyen en una gran identidad regional llamada como pacífica o negra, que las distingue de las otras identidades regionales en Colombia.

Estas festividades de orden religioso y artístico presentan características que las hacen únicas, que vinculan una diversidad de elementos de orden ancestral y patrimonial (ritos, cantos y danzas tradicionales, instrumentos únicos entre otros), las cuales están profundamente ligadas a las cosmovisiones de los afrodescendientes, caracterizado por la estrecha relación que estas comunidades han mantenido con su entorno acuático y que les ha permitido dotarlo de significados.

En este orden de ideas, el patrimonio festivo encarnado en las cuatro festividades aquí estudiadas permiten la lectura y análisis de los PCA, es decir como el elemento agua ha influenciado los modos de vida y moldeado la historia y cosmovisión de las comunidades afrodescendientes en el Pacífico, manifestándose en el imaginario social, en los símbolos, en los usos y significados que les otorgan a los ríos, al mar, a los mangles, etc. los cuales son posibles vislumbrar durante el tiempo y espacio festivo.

De este modo, y como se señaló en el esquema anterior los espacios anfibi-sagrado en las ‘*Balsadas* del río Guapi’ y anfibi profano-sagrado de la fiesta de ‘San Pacho’ son características de cómo se dan las festividades religiosas en el Pacífico; por otro lado, el espacio anfibi- artístico del ‘Carnaval del Fuego’ y espacio-urbano del ‘Festival de Petronio Álvarez’ son las características de las festividades de orden folclórico que vinculan el agua de forma física y simbólica.

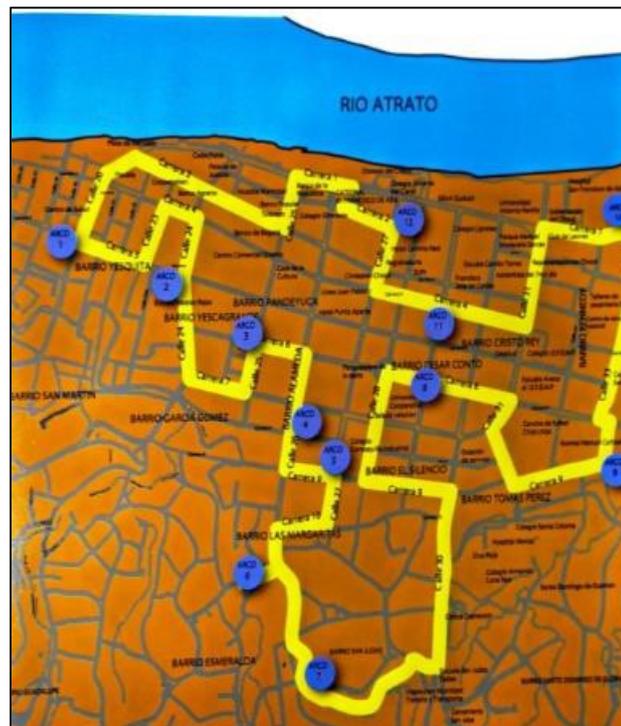
3.5.1. *El río: espacio sagrado y sincretismos religioso*

Las festividades religiosas tanto en Guapi como en Quibdó tiene el río como eje central para la recreación de sus ritos religiosos, configurándolos como los espacios de romerías para los santos; siendo este PCA de romerías el reflejo o marca de la historia del evangelización y sincretismo religioso del Pacífico; proceso que inicia en el Chocó por el río Atrato con diferentes grupos de misioneros, entre ellos los Franciscanos, Capuchinos, Claretianos, Dominicos, Carmelitas y Jesuitas, que trajeron consigo los santos católicos que navegando los ríos en procesión fueron penetrando los pequeños poblados, imponiendo la adoración a santos blancos que con el tiempo fueron sincretizados con deidades africanas, aunque sus nombres originales no perdure para el caso colombiano, (a diferencia de países como Brasil con el candomble y umbanda; Cuba con la santería y Haití con el vudú), los santos asumieron las funciones de estas deidades como una forma de reinterpretarlos y adaptarlos a su propio sistema de creencias (AYALA, 2010), siendo las dos festividades en

Guapi y Quibdó; y las formas en que se dan los ritos y festejos hacia los santos el reflejo de las diferentes formas en cómo estos santos fueron sincretizados.

Este proceso de sincretismo religioso y apropiación de los santos como parte de la identidad de cada municipio ha hecho que la fiesta se territorialice (DI MÉO, 2014), integrando los santos a los PCA. Por ejemplo, como se puede ver en la figura siguiente (figura 25), el mapa muestra el eje del río Atrato en Quibdó como parte vital de la composición de la ciudad, y el recorrido de la procesión por las calles y los barrios, en el cual la fiesta se territorializa a través de la permanencia de los barrios tradicionales Franciscanos que conforman casi la totalidad de la ciudad, así como de otras construcciones permanentes en la ciudad en honor al santo, como lo es la catedral de San Francisco, el Hospital con el mismo nombre y otras construcciones y estatuas en honor al santo, imprimiendo su marca de manera tenaz sobre el territorio (DI MÉO, 2014), configurando al santo navegante como el mayor símbolo religioso de Quibdó y tal vez del Chocó.

Figura 25. Recorrido de la procesión a San Francisco y arcos franciscanos.



Fuente: VILLA, 2015.

Estas marcas sobre el espacio, que se territorializan a través de las fiestas religiosas descritas anteriormente han tomado forma en el espacio y el tiempo, sacralizando ríos, barrios y calles, territorializando los lugares de la fiesta (DI MÉO, 2014), lo cual se

explicar a través de la formas devocionales con la que se tratan a los santos en el Pacífico, proceso denominado como *etnización* de los santos, en el que además de atribuirles innumerables milagros, se les atribuyen ciertos poderes, muchos de ellos ligados a calmar los fenómenos naturales como maremotos e inundaciones, fenómenos comunes en estos parajes rodeados por agua. Por ejemplo, la *purísima* de Guapi es la que calma las tormentas e inundaciones, como se evidencia en la historia de Esperanza Cuero habitante de Guapi:

Hay una historia, que no es tan lejana, yo me acuerdo todavía, que hubo un maremoto acá, yo era todavía muchacha con mi papá y mi mamá, y el agua se subió ya se iba a asomar en la muralla, y el agua se subió hasta allá, y sacaron la virgen de la iglesia y la virgen se partió, pero de una vez bajo el agua (entrevista realizada 6 de diciembre de 2019).

De la misma forma a ‘San Pacho’ se le confieren poderes. Margot Arce Córdoba (habitante de Quibdó) relata las siguientes historias de sus milagros:

Nosotros estamos protegidos por él, porque históricamente San Francisco ha protegido el pueblo de Quibdó. En 1954 cuando el presidente Gustavo Rojas Pinilla, dijo que se desmembraba el Chocó, se levantó el pueblo y sacaron a San Francisco en procesión y al otro día Rojas Pinilla desistió del decreto. El segundo acto que salió San Francisco en procesión fue en el incendio de la Lameda Reyes, que se quemó la casa de Lolita en 1955, lo sacaron, ya había quemado la casa, pero no siguió el incendio, porque eso era para devastar toda la Lameda. En 1966, en el incendio grande de Quibdó, en ese también salió, y hasta donde lo pusieron, hasta ahí llegó el incendio. Y ahora en este 5 de julio de 2020, salió San Francisco a las calles de Quibdó y mire, por fe la pandemia en Quibdó ha bajado. Entonces eso es milagros de San Francisco de Asís (entrevista realizada 12 agosto de 2020, en el Conversatorio Fiestas de San Pacho).

Este proceso de *etnización* de los santos en el Pacífico, también posibilita considerarlos más que una entidad divina lejana, sino como un miembro más de la comunidad, lo cual les ha permitido familiarizarlo con otros nombres (nombre hipocorístico), así San Francisco de Asís es ‘San Pacho’ en Quibdó y la Virgen de la Inmaculada Concepción es la *Purísima* en Guapi, expresando así, vínculos íntimos con los santos. Un ejemplo de ello, se expresa en la creación de una cedula de ciudadanía para ‘San Pacho’ en la que aparecen datos que lo vinculan con Quibdó, la fecha de la fiesta del santo y no con los datos reales de un santo que nació y vivo en Italia (ver figura 26).

Figura 26: Cedula de ciudadanía a San Francisco de Asís.



Fuente: Omar Palacios Mosquera, habitante del municipio de Quibdó.

De esta forma, la imagen del santo se representa como si fuera una persona física. Para el caso de Quibdó, San Francisco “se personifica en mitad santo y mitad hombre. Es el santo que se entrega a sus fieles y participa de la rumba” (AYALA, 2010, p. 40), siendo una manifestación de la fe que va de la mano con las expresiones culturales. Esta *etnización* también significa que la gente del Pacífico les atribuya vida a las imágenes, “la gente ve en la imagen expresiones de humanos, por ejemplo, la gente dice que cuando le miran los ojos al santo, sienten su fuerza y creen que este les devuelve la mirada” (AYALA, 2010, p. 44). De la misma forma, perciben gestos y movimientos en la imagen, lo cual hacen parte de las creencias como expresión popular de la fe:

A veces que lo estoy limpiando [estatua de San Francisco] se me pone la piel de gallina, me erizo porque me parece que me estuviera mirando y como verlo a los ojos, uno se queda concentrado mirándolo y piensa que le mueve los ojos; por eso aquí hace muchos años quisieron llevarse la imagen porque querían cambiarle los ojos, tiene esa vibra de que, entre tu más lo miras empieza a mover los ojos, entonces eso lo han buscado mucho, pero el pueblo se impuso y nosotros aquí solamente muertos no lo sacan de aquí, ahoritica que vino una niña de Bogotá y vea no deje!, él es único en el mundo, entonces mira que orgullo de la da uno, tener ese privilegio, y ahí mismo cojo mis cosas, aceite y vengo y lo limpio. (Amin Martínez, albacea de la estatua de San Francisco-Catedral de San Francisco/Quibdó, entrevista realizada 4 de octubre de 2021).

Estos fenómenos se deben, por un lado, a un sincretismo religioso en el que los santos son vistos como divinidad semi-humana, lo cual le da una connotación de relación de familiar, permitiendo que sea a él a quien se le puede confiar las penas y angustias, siendo ellos los intermediarios entre Dios y el hombre. Ya que desde la época de la esclavitud fue a estos santos traídos por los evangelizadores, las únicas divinidades (asociados a orishas) con las que podían compartir y pedir por su situación de esclavitud; lo cual en la actualidad no ha cambiado.

Esto debido a que vivir en una región extremadamente violenta y pobre, donde se sobrevive a las adversidades del medio selvático implica también buscar en las dimensiones sagradas una salvación que no se encuentra en el mundo material (ROCHA, 2018), al igual que el pueblo nordestino en Brasil, en el que las condiciones de un medio ambiente semiárido y un abandono estatal y de sus gentes por muchos años, ha hecho que “la religión pase a figurar, en este sentido como uno de los principales refugios para las pésimas condiciones de vida” (ROCHA, 2018, p.20).

Ayala (2010) señala que este proceso de *etnización* o de mucha cercanía con los santos del Pacífico, hace que la comunidad crea que ellos comparten su misma historia, lo que posibilita que se le celebren fiestas como si fueran personas reales, bailar con ellos, hacerles *balsadas*, rezarles, caminar con ellos en procesiones, cantarles o arrullarles, creando espacios donde se establecen relaciones de igualdad a través de la fe popular. Ello ha significado, que a pesar de la institución de la religión cristiana en el Pacífico desde tiempos coloniales, está se ha convertido en una de las formas de sobrevivencia de las culturas afrodescendientes, en la medida en que las personas se han sentido libres y autónomas para comunicarse con sus ancestros y orishas.

3.5.2. *Las formas del agua: Teatro Religioso y Carnavalesco*

El espacio anfíbio tanto sagrado como artístico, traslada el PCA de forma simbólica al continente, donde las puestas en escena que se observan durante el ‘Carnaval del Fuego’ en Tumaco, así como en el teatro religioso, desfiles y murgas en el ‘San Pacho’ en Quibdó, narran sus historias locales y memorias colectivas, las cuales fueron posibles comprender a través de la vivencia, los símbolos e imágenes observadas, siendo estas formas de teatro comprendidas desde el acontecimiento.

Según Dubatti (2010), el teatro del acontecimiento plantea superar la presentación y representación, para un teatro de la *sentación*, ya que el teatro no solo se trata de una forma de lenguaje, sino de ratificar un acontecimiento de la existencia, en este sentido *sentar* es lo que “genera el acontecimiento: construye un espacio-tiempo de habitabilidad, sienta un hito en nuestro devenir en la historia(...) sino además y principalmente [cumple la función de] establecerse o asentarse en un lugar” (ídem, 2010, p.33). Por tanto, el teatro es un

acontecimiento territorial¹⁰ que “resiste en la ancestral forma de asociación e interacción humana que anula las mediaciones que permiten sustraer los cuerpos y desterritorializarlos” (ídem, 2010, p. 127).

Por otra parte, el teatro como un fenómeno territorial, situado, que reconoce la cultura socio-territorial sea para este caso el ‘Carnaval del Fuego’ en Tumaco o ‘San Pacho’ en Quibdó precisa considera tres elementos que lo sustentan; el *convivio*, la *poíesis* y la *expectación*.

“El *convivio* Teatral corresponde a un vínculo situado/territorial y preserva la cultura de la oralidad en una sociedad letrada y regida por el auge de lo socio comunicacional sobre lo socioespacial (...). Exige la proximidad encuentro de los cuerpos en una encrucijada geográfico-temporal” (DUBATTI, 2007, p. 65). De este modo, la festividad como acontecimiento en Tumaco y Quibdó, territorios donde se hace teatro y se *senta* teatro en el que el tiempo de fiesta exige la reunión de cuerpo presente y viviente, en el que los “actores” o artistas interactúan con los espectadores por medio de la *poíesis* teatral.

La *poíesis* teatral “involucra tanto la acción de crear -la fabricación- como el objeto creado-lo fabricado” (DUBATTI, 2010, p. 36) o ‘producción’ como prefiere Dubatti (2010) por encerrar el hacer y lo hecho. La *poíesis* traducida en el ‘Carnaval del Fuego’ y ‘San Pacho’ van desde las historias locales que son teatralizadas hasta los objetos que componen las comparsas, coreografías, carrozas, disfraz, trajes como el caché, entre otros, los cuales cumplen un papel sígnico, simbólico y de representación que serán descritos a continuación. Ahora bien, la *expetacción*, elemento que compone esta triada, se entiende como la dinámica en la que espectadores participan, modifican y son hacedores del acontecimiento, en un movimiento de convivio con los actores, como acontece con el carnaval o con las festividades religiosas.

En esta línea de ideas el ‘Carnaval del Fuego’ y fiesta de ‘San Pacho’ como teatro del acontecimiento, se definen como las experiencias territoriales, de naturaleza efímera, que para el caso del Pacífico vincula las diferentes formas en que el agua se manifiesta, pues se escenifican los ríos, mangles, biodiversidad, mitos y leyendas, actividades cotidianas como la pesca y colecta de moluscos, configurándola como un símbolo de las culturas anfíbias. Como se puede apreciar en la figura 27 izquierda, en la que representan las zonas de manglar presentes en las bocanas de los ríos, lugares donde las mujeres trabajan colectando moluscos y cangrejos; así como también es común observar escenas en las que se representan los

¹⁰ “llamamos territorialidad a la consideración del teatro en contextos geográficos-históricos-culturales singulares” (DUBATTI, 2010 p.92)

pescadores navegando los ríos, paisajes cotidianos comunes que se pueden encontrar al recorrer el Pacífico.

Otra de las escenas que vinculan el agua, son las que reflejan el imaginario de la gente del Pacífico, en la que se escenifica con frecuencia las entidades sobrenaturales que viven en la selva y los ríos, como la ninfa de agua o la madre agua (ver figura 27, derecha), una criatura sobrenatural que vive entre los esteros y mangles con un aspecto de niña o joven, que atrae los niños y pescadores con su canto hasta conseguir ahogarlos.

Figura 27. Voces del Manglar y Ninfa del Mangla.



Fuente: Colección de la autora, 2019.

El mito de este personaje cuenta la historia de una joven española que se enamora de un indígena, y como fruto de su amor tiene un hijo, el padre de la joven al descubrir la familia secreta, furioso lanza al río al infante y fusila al indígena, luego ella se lanza al río y se ahoga al no soportar el dolor de la pérdida, y se convierte en un espíritu que pena por los ríos en busca de su hijo.

Este mito como muchos otros en el Pacífico, sirven como un recordatorio a los padres para no dejar los niños solos a las orillas del río o el mar, ya que en un descuido es posible que estos se ahoguen, hecho que es común entre estas comunidades acuáticas. Así como también para relatar realidades de la colonia, en la que el mestizaje era la nueva realidad social en el nuevo mundo, pero esta nueva clase social, no tuvo la posibilidad de tener un estatus igual al de un hombre o mujer blanca, por eso el ahogo del infante no solo representa el mestizaje, sino también el destino de esta clase social, que fue usada para ser la mano de obra en las Américas.

Por otro lado, el teatro religioso que se realiza durante la procesión más

importante a San Francisco en Quibdó, con frecuencia trae en su puesta en escena elementos de la biodiversidad del Pacífico como aves, árboles, mangles y los ríos, asociados a las características del santo, quien era conocido como el amo de los animales y protector de la naturaleza. Como se muestra en la siguiente figura (figura 28), los arcos o santuarios barrariales donde se realiza el teatro religioso que muestra la vida de San Francisco, está rodeado de imágenes de los PCA del Chocó, se muestra el río Atrato, las casas de palafito a las orillas de los ríos, los drenajes que serpentean el verdor de la selva, los pescadores etc.

Esta imagen se complementa con elementos de denuncia hacia el deterioro de los recursos naturales y violencia, los mensajes e imágenes dan cuenta de la situación social y ambiental que se viven en el Pacífico, los cuales van de la mano, ya que el deterioro del medio ambiente acuático es causado principalmente por la minería ilegal y legal, generando impactos negativos sobre el recurso hídrico, la vida acuática y la principal actividad económica del Pacífico: la pesca. Puesto que, químicos como el mercurio que se generan durante la actividad minera, contamina los ríos y la vida acuática, poniendo en riesgo la vida de sus habitantes. Estas actividades son realizadas tanto por grandes empresas mineras como por grupos armados y ha propiciado conflictos por el territorio, en que la violencia armada y desplazamientos forzados han sido las formas más comunes de violación de los derechos humanos de estas comunidades ribereñas.

Figura 28. Arco a San Francisco 2019.



Fuente: Fundación Fiestas de San Pacho.

Es importante destacar que, como parte de la puesta en escena en las calles, la imagen de San Francisco cobra particular importancia, debido a que el día de la procesión mayor el santo sale en romería adornado con joyas de oro, a lo que Villa (2015) apunta como la inversión de la lógica franciscana:

Como si la lógica de la fiesta impusiera una inversión total de la predica con la cual nace la orden franciscana, esta vez San Francisco se adorna con sus joyas, con el oro que le han regalado aquellos que han sido receptores de sus milagros, y el santo que había enseñado la pobreza en su pueblo Asís, se transforma y sale radiante con sus mejores joyas. El oro del cordón franciscano, que viste la imagen, actualiza un santo que de alguna manera se olvida de Asís, que en contacto con el cuerpo del afrochocoano se ve moldeado por sus formas religiosas, musicales, teatrales e institucionales; de tal forma que su liturgia fundada en la noción de la pobreza se enriquece con la danza, el gesto y el teatro negro; sus oraciones nacidas en la soledad del asceta de tornan en canto y golpe de tambor” (VILLA, 2015, p. 100).

La actualización de santo como lo menciona Villa (2015), revela como San Francisco se transforma en ‘San Pacho’, no de Asís y sí de Quibdó, una renovación divina, que se adapta a la cosmovisión religiosa ancestral de los afrodescendientes y al espacio geográfico en el que se vive, rico en recursos naturales y biodiverso.

Otra forma de teatrar, en este caso de manera inconscientemente es la que se evidencia en la dramaticidad de los devotos, sacerdotes, frailes franciscanos y otros personajes que hacen parte de la institucionalidad religiosa, presentes durante la procesión más importante (llevada a cabo el 5 de octubre). Los personajes más significativos son los y las devotos (as) que usan el hábito franciscano y las mujeres que alumbran el santo durante la procesión, quienes son los que organizan los altares y se ocupan de arreglar las imágenes de San Francisco durante el novenario (siendo 12 imágenes, una por barrio); ritual que se inscribe en una lógica tradicional alrededor de la imagen del santo.

Durante la procesión final, son muchos los feligreses que salen cada año con el hábito franciscano (como se observa en la figura 29), para pagar una promesa por los favores recibidos o para pedir un favor al santo, siendo el hábito franciscano un símbolo del franciscanismo, que en escena representa la devoción que le tiene los feligreses a San Francisco de Asís (VILLA, 2015). Usar la mortaja o el hábito, durante la procesión también muestra como los devotos de alguna manera personifican a Asís, de tal modo que algunos devotos además de usar el hábito caminan descalzos y en oración durante la procesión, personificando así, la humildad y el desapego a lo terrenal que caracterizó a San Francisco.

Según Pereira (2014), los personajes representados por imágenes o personas vivas durante la fiesta religiosa, condensan el drama cristiano con el drama social, en un movimiento que les permite a los feligreses vivir el personaje que representa San Francisco de

Asís, de modo que este recompone sus propias historias de vida, caracterizados por la pobreza y violencia que identifica al Chocó. Así mismo, el hábito franciscano considerado como artefacto ritual y medio transformador, se configura en una piel que le da vida al mismo San Francisco, lo cual permite sentirlo, adorarlo y pedirle favores como si estuviera dentro de cada uno de sus devotos.

Por otro lado, es de destacar el papel de las mujeres del comité religioso, quienes son las encargadas de arreglar los altares (arcos) y los santos, de organizar las misas barriales, de contactar y traer los frailes franciscanos a la misa mayor y la procesión mayor; ellas llevan a otros espacios fuera de la iglesia la puesta en escena religiosa, siendo las calles y las casas de los líderes barriales los espacios donde se realiza las novenas, la procesión y altares que comúnmente se llevarían a cabo en las iglesias.

Estos espacios son tomados por mujeres, quienes adoptan el papel del líder religioso o sacerdote, tornándose lideresas religiosas en el tiempo de fiesta, son ellas quienes realizan las novenas, lideran las oraciones, salves, cantos (alabaos) y quienes organizan el alumbramiento a ‘San Pacho’; también son quienes se encargan de recolectar y administrar el dinero para dichas actividades.

Las lideresas religiosas, adquieren un compromiso religioso con el santo y la comunidad, compromiso que se lleva para toda la vida y que se hereda de generación en generación, así lo relata Julia Mosquera, líder del comité religioso:

Es una cuestión familiar, mi mamá fue patrona de este barrio Cesar Conto, entonces yo de niña estuve metida en eso, ella, porque aquí le mandan promesas al santo, entonces una promesa es hacerle el altar aquí. Ella murió y yo cogí esa responsabilidad. (Entrevista realizada el 20 de febrero de 2020).

Así como Julia, son muchas las mujeres que en Quibdó siguen una trayectoria de trabajo comunitario y religioso, debido a las promesas que se le realizan a ‘San Pacho’, heredando esas promesas y por tanto la labor religiosa. Julia, relata que quien ahora debe heredar esa labor es su sobrina, debido a que ella no tuvo hijos, y así seguir con la tradición.

Esta forma de teatro religioso, además de representar una historia local de como los quibdoseños acogen el santo en un vínculo de fe, también expresa una forma de pensamiento y ratifica su forma de existencia (DUBATTI, 2010), como lo afirma el fraile quibdoseño ‘Padre Pancho’ (conocido así por la comunidad) al referirse a la fiesta de ‘San Pacho’:

Esta es la expresión de un pensamiento de una forma de ser, donde la pobreza, miseria, el riesgo acompañan mucho a las comunidades, pero tener una esperanza en Dios muy fuerte, una esperanza de que Dios nunca los deja solos. Entonces en un

pueblo como estos en medio de sus límites tiene la certeza de que Dios siempre los acompaña y nunca los deja solos, la fiesta es la expresión de la seguridad, la certeza de que a pesar de todo no estamos tan solos, de que Dios está con nosotros, y por eso, si tus miras que son los disfraces, ósea toda la explosión, lo que muestra es eso, lo que muestra es que el pueblo saca a partir de la fe y de la cultura su pensamiento, hacen ahí su crítica al gobierno, sus denuncias que nunca las pueden hacer en el año. Ósea, San Francisco es el tiempo esperado, es la navidad del pueblo chocoano, es el tiempo de luz, de alegría, de esperanza, de expresión de confrontación, de decir la verdad, de denunciar, de reclamar los derechos humanos, ósea, es un todo que a la gente le permite ser, ser y expresarse. (Fraile Pancho, entrevista realizada 2 de octubre de 2021).

Como quedó evidenciado en las palabras del fraile, el teatro religioso en Quibdó en honor a ‘San Pacho’ no solo es la representación de la vida del santo, sino de la vida misma de todos los quibdoseños, en el que ellos ratifican un acontecimiento de existencia.

Figura 29: devotos con las mantas franciscanas



Fuente: Colección de la autora, 2022.

En cuanto al ‘Carnaval del Fuego’, con frecuencia se escenifican los problemas de violencia armada, al ser Tumaco uno de los municipios del Pacífico donde la violencia se ha agudizado; aquí el teatro festivo-artístico denuncia una realidad social cruel y violenta. Como se muestra en la figura 30 llamada comparsa por la paz, que teatraliza la guerra en Colombia, mostrando un grupo de jóvenes con armas, botas de caucho y vestidos de negro

que representan los grupos armados presentes en Tumaco, considerado como una de las zonas rojas o más violentas de Colombia, en la cual el reclutamiento forzado de jóvenes y niños, masacres, desplazamientos forzados y hostigamientos es una realidad social. En la escena estos jóvenes gritan su deseo de paz y los carteles que acompañan la comparsa contiene frases como “no más armas, por la paz de Tumaco sí!”, “No más guerra, sí a la paz”, escenas y frases que muestran el deseo de la población de Tumaco por la paz, que a veces parece inalcanzable, pues Tumaco por ser el segundo puerto más importante del Pacífico, se ha convertido en una zona de tráfico de armas y droga, de conflictos armados entre la guerrillas del ELN, BRACRIM (Bandas Criminales), narcotraficantes y ejército Nacional – Estado, convirtiendo este lugar en una zona donde se superponen los intereses de estos grupos que cumplen un papel antagónico frente a la población civil que viene sufriendo desde hace décadas el conflicto armado.

Figura 30. Comparsa por la paz.



Fuente: Colección de la autora, 2019.

El tercer tema que con frecuencia se presenta es la ancestralidad, la cual se remonta a sus orígenes en África y una historia en común que comparten toda las comunidades afrodescendientes del país, en el que imágenes como las que se muestran en la figura 31, tituladas diáspora Africana (izquierda) y Familia palenque (derecha), representa por un lado, una de las muchas etnias africanas nómadas, personificando su orígenes africanos y

por el otro lado, la escena de los palenqueros que cuenta las historias de rebelión de los esclavos durante la época colonial y como ellos pudieron vivir libres en sus territorios o palenques; a esta referencia el Maestro Edison Cuero quien coordinó este desfile explica:

Estamos representando la familia palenque, toda esa familia que fue traída de África y que hoy estamos en el Pacífico, con nuestra potencia, como Tumaco lo fue hace un tiempo: ¡jatunero! y hoy pretendemos como Tumaco como distrito especial nos convirtamos nuevamente en una potencia de industrialización del atún. (Cultor y presidente de la fundación artística Paquecelele, entrevista realizada 4 de marzo de 2019).

Estas escenas son reflejo de la urgente necesidad de comunicar una memoria oculta o subterránea (POLLAK, 1989), que se opone a la memoria oficial, la cual no da cuenta de las historias de las minorías, excluidos y marginados, quienes remontan sus orígenes a África, provenientes de una diversidad étnica que viajó a las Américas para constituir las sociedades subalternas del nuevo mundo, memorias subterráneas que cuenta de las sublevaciones y rebeliones de las familias palenqueras en la costa Atlántica y Pacífica, representadas en las escenografías de la fiesta que invaden el espacio público, disputando la memoria y reivindicando su historia ancestral.

Figura 31. Diáspora Africana y Familia Palenque.



Fuente: Colección de la autora, 2019.

Por otra parte, el entrevistado también hace referencia a otra parte del desfile, en el que se teatraliza la familia palenque con un pez que representa el atún y pescadores con atarrayas listos para atraparlo, recordando los tiempos de bonanzas de los atunes en Tumaco, significando también los deseos y anhelos de volver a una época de prosperidad, visando al puerto de Tumaco como una potencia económica. En este sentido el carnaval no solo recrea historias y memorias del pasado, realidades sociales actuales, sino también anhelos que

hablan de un futuro mejor, siendo con frecuencia parte del tema del carnaval, así lo expresa Ramón Nogales:

Debido a lo que se vive, la situación social, económica y ambiental, se quiere rescatar el perdón, el respeto, por eso el tema del carnaval de este año, titulado la era de la reconciliación, el del año pasado fue por la paz. Y este año se les ha pedido que hagan alusión al tema de riquezas marinas, eco-turismo, biodiversidad e industria portuaria, como visión del futuro (director casa de la cultura de Tumaco, entrevista realizada 26 febrero de 2019).

De esta manera, se visualiza este municipio como territorio de paz que alcance la categoría de distrito especial, que implicaría según el entrevistado una modernización de la ciudad, la rehabilitación del puerto y el aprovechamiento de sus recursos naturales como las principales fuentes para alcanzar el desarrollo económico.

Estos espacios y tiempo festivo en ambas localidades (Tumaco-Quibdó), ignora toda distinción entre actores y espectadores, pues es un tiempo de *convivio* en el que todos viven el carnaval, lo cual admite que las distinciones entre clases sociales y étnicas se diluyan (BAJTIN, 2003), permitiendo una construcción de afrocolombianidad diferente a la construida e institucionalizada por la ley 70 de 1993. El carnaval permite una construcción de afrodescendiente que toma elementos de la ancestralidad, de compartir un pasado común (como se anotó anteriormente en el ‘Carnaval del Fuego’) y de integración étnica, pues es común escuchar entre la gente que “el carnaval no es solo de los negros, sino de todos los que viven en Tumaco”; como también y durante el ‘San Pacho’, los símbolos como el bastón de mando representa un bricolaje étnico que se funde en el Pacífico que refleja una construcción de afrodescendencia que vincula todos los grupos étnicos.

Esta integración también se puede observar en escenas como la de la figura 32 en la que los colores del vestuario y la imagen de tres mujeres representando lo indígena, negro y blanco reafirman esta diversidad étnica que conforman estos territorios, creando así, una imagen de integración que en el cotidiano de estas comunidades se disuelve en las luchas separadas de la *comunidades negras*, indígenas y campesinas; y en el etnocentrismo histórico usado como base para la construcción de un país que re-afirma estas distinciones por fuera del tiempo festivo.

Ambos movimientos, carnavalesco y religioso se proponen de forma consciente o inconsciente representar sus realidades a través de la fiesta, expresando su cultura, exponiendo sus experiencias y problemas, reivindicando su historia y memorias; siendo el teatro festivo, las imágenes y símbolos de la fiesta popular:

Un arma poderosa para el dominio artístico de la realidad que ha servido como base

para un realismo verdaderamente amplio y profundo, que ha ayudado a captar la realidad no en forma naturalista, instantánea, hueca, desprovista de sentido, sino de un proceso evolutivo cargado del mismo. (BAJTIN, 2003, p. 170).

En este sentido, el teatro carnavalesco del Pacífico están llenos de acontecimientos políticos e históricos (BAJTIN, 2003), que exalta la falta de presencia de Gobierno en términos de dominio territorial y desarrollo, que a su vez se tensionan con las cosmovisiones de sociedades acuáticas que a través de la fiesta disputan el poder, la memoria y el espacio a través de la pose simbólica del espacio festivo (FERREIRA, 2003, p. 6) como se pudo evidenciar a través del teatro e imágenes festivas y religiosas, en las cuales la diversidad simbólica del agua tensiona el vector *mitico*-científico, el primero representado en las cosmovisiones de las comunidades del pacífico y el segundo en la forma como el gobierno se relaciona con ellas.

Figura 32. Trilogía racial



Fuente: Fundación Fiesta de San Francisco.

Los PCA que se manifiestan a través de las festividades religiosas y artísticas, reflejan las historias locales de las comunidades anfibia; de cómo se han apropiado de su entorno selvático y acuático haciéndolo parte de sus ritos y costumbres, de su imaginario, memoria e identidad; evidenciado en las formas visibles del paisaje como los ríos, usados como palcos o escenario ritual para la rememoración de sus historias, así como en las formas

invisibles, en el que las escenas y símbolos que se pudieron observar en las diferentes formas de teatro durante las festividades dieron cuenta de un tejido social en el que se exponen sus problemas, anhelos y la diversidad de identidades étnicas que se entrecruzan.

De esta forma los PCA se revelaron a través de su base física-hídrica y el conjunto de imágenes, símbolos y significados ligados al agua contenidos en cada una de las escenas estudiadas.

4. SONIDO Y MÚSICA, DANZA Y CUERPO, COMO PRETEXTO DE LA GEOGRAFICIDAD NEGRA DEL PACÍFICO

La música, sonidos, canto y danza son expresiones artísticas características de las comunidades afrodescendientes del Pacífico, presentes con fuerza en los ritos y festividades, que guardan características únicas, fruto de la diáspora africana que se quedó en esta región, el cual se enriqueció con elementos y conocimientos españoles e indígenas; donde algunos instrumentos musicales se re-pensaron y re-inventaron. De esta forma, la invención creativa de los afrodescendientes implicó la creación de un instrumento parecido a un xilófono que hoy se conoce como marimba de chonta, de la misma forma, se crearon los bombos, cununos (recreando los tambores africanos); y los guasas, (algunos le atribuyen ser de origen africano y otros, indígena).

Para la re-inventación de estos instrumentos musicales, se tomaron prestado las maderas de la de la selva, los cueros de los animales como el venado y el tatabro¹¹ y los sonidos del agua, creando así, sonidos únicos, los cuales son acompañados de cantos de *arrullos* y *alabaos*; y danzas, que en su conjunto dibujan PCA, pues estos están cargados de significados, conocimientos ancestrales e identidades. Para abordar este tema se tomó como referencia ‘El festival del Petronio Álvarez’, ‘Las *balsadas* del Río Guapi’ y el ritual del alumbramiento en las ‘Fiestas de San Pacho’, por presentarse con fuerza durante estas festividades la musicalidad que proviene de estas expresiones patrimoniales.

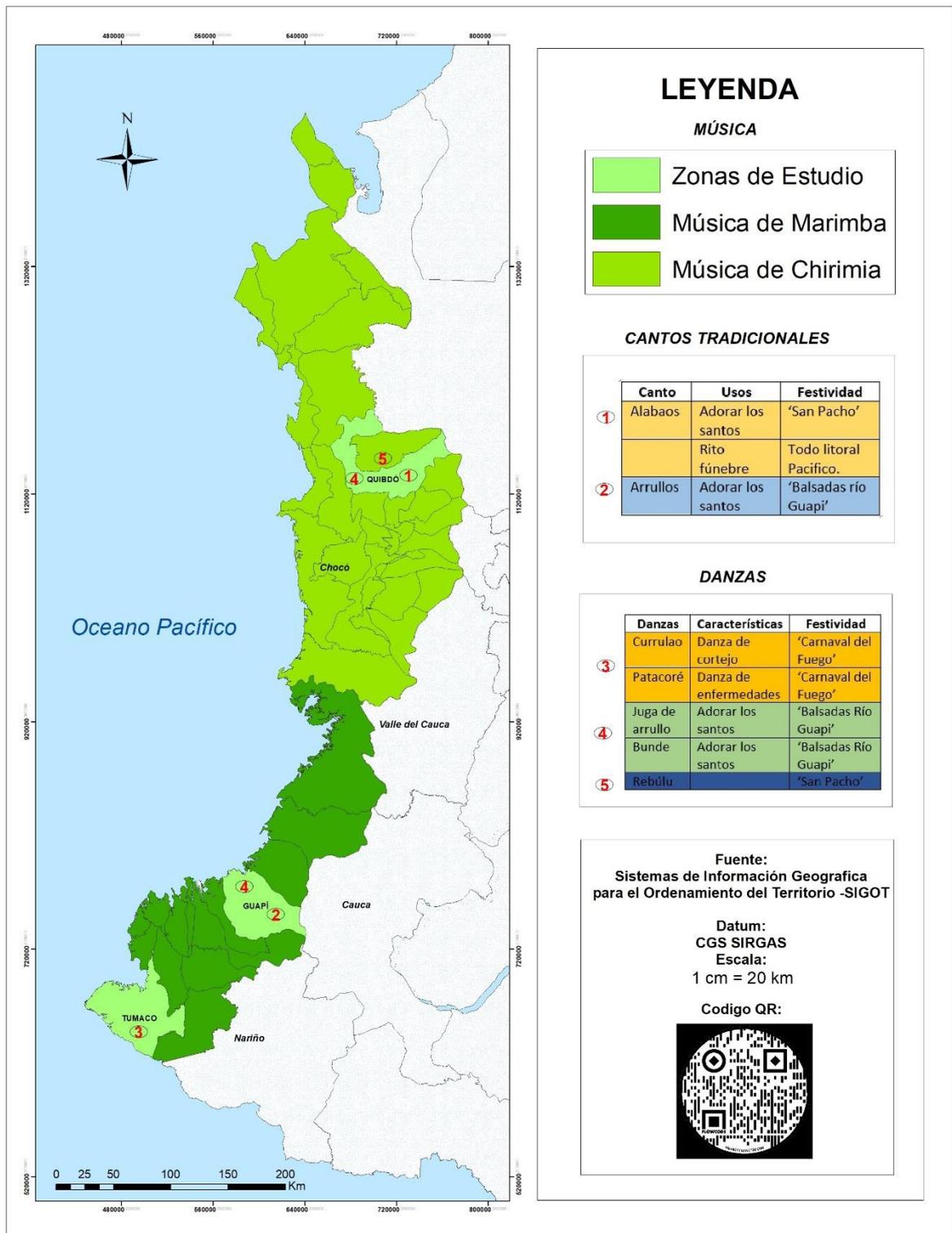
Por otra parte, la danza presente con mayor vigor, durante el ‘Carnaval del Fuego’ y la danza del Rebulú o Bunde en el ‘San Pacho’, como portadoras de significados que revelan marcas del PCA, vincula el agua en la medida que los cuerpos que danzan narran historias sobre cómo es vivir a la orilla de los ríos o imitan los movimientos de las olas del mar y el movimiento de las mareas en los ríos conocidas como subidas¹² y vaciantes¹³. De esta manera la corporeidad “trae las marcas de la cultura en que esta inserta, apuntando caminos para la comprensión de una ‘performatividad’ que parte del propio cuerpo y que envuelve los movimientos realizados e influenciados por las musicalidades presentes en el lugar” (DOZENA, 2016, p. 373).

¹¹ Mamífero parecido al jabalí y propio de América, su piel es usada en el Pacífico colombiano para la construcción de tambores, llamados cununos, ver anexo D.

¹² Las subidas hacen referencia a la subida de los peces desde el mar hacia el río, en especial de la chaupiza (camarón pequeño), así como también se refiere al aumento del volumen del agua en el río causada por la influencia de las mareas.

¹³ Vaciantes, hace referencia a la disminución del volumen del agua en el río caudado por la influencia de las mareas.

Figura 33. Principales expresiones artísticas en las festividades Afropacíficas.¹⁴



Fuente: Elaborada por la autora.

¹⁴ Ver este mapa de forma interactiva en el siguiente link: <https://arqg.is/5abaH> o escanear el código QR ubicado en la parte inferior derecha del mapa para el acceso a información audio visual.

Estas expresiones artísticas de orden patrimonial como se puede apreciar en el mapa anterior (figura 33), además de ser demarcadores territoriales, que identifican regiones, territorios y lugares, desde una lectura simbólica que huye de la imagen descubren PCA que van más allá de lo que los ojos pueden percibir, “revelando la experiencia geográfica, tan profunda y tan simple” (DARDEL, 2015 p. 6) que es vivir rodeado por agua, y que a su vez, conceden identidades a los lugares, siendo influenciados directamente y de forma constante en sus gustos musicales, acentos, así como, en la evocación de paisajes del pasado; creando sentimientos de pertenencia por el lugar (TORRES; KOZEL, 2010).

4.1. Paisajes sonoros: voces femeninas, instrumentos masculinos

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

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

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

Estos cantos también son tradicionalmente usados para acompañar los ritos fúnebres significando un canto de lamento o tristeza, y los *arrullos* o *chigualos* también se

usan para el rito fúnebre de los infantes. La interpretación de estos instrumentos y los cantos, todos en su conjunto constituyen la música del Pacífico, pero para fines del estudio se analizarán los instrumentos y cantos por separado, al ser los intérpretes de los instrumentos por lo general hombres y las cantadoras mujeres.

4.1.1. *Las sonoridades acuáticas*

La marimba de chonta, también conocida como el piano de la selva, es un instrumento que como ya se describió en el transcurrir del documento, está hecho a base de palma de chonta y guadua por artesanos de la región, que de forma empírica han acumulado valiosos conocimientos para su fabricación, afinamiento e interpretación, que obedecen a una cosmovisión acuática, es decir la forma en que interpretan su experiencia de vivir en la selva. (Ver figura 34) Como afirma Torres y Kozel (2010) “la construcción de un instrumento, su sonoridad es pensada con base en el lugar donde él será tocado (...) [unido] con sus valores sociales y culturales” (TORRES; KOZEL, 2010, p. 128-129).

Figura 34: Marimba de chonta.



Fuente: Colección de la autora, 2021.

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

La chonta tiene que cortarse en luna menguante, si es en otro estado, no sirve porque le cae gorgojo rápido, se daña la chonta y no dura. Pero si es en menguante la chonta le dura tiempo, se dañan primero las tablas y la madera, pero la chonta

no (Elkin Mina, Artesano de Guapi-Cauca, entrevista extraída de periódico Radio Nacional de Colombia).

Ello, tiene que ver con la fuerza de gravedad que es ejercida por la luna sobre el agua en las plantas, que hace que cortar los árboles de guadua y chonta con que se construye la marimba en luna creciente prolongue el proceso de secado y haga que se pudra (BIRENBAUM, 2010). Otra razón importante en su construcción tiene que ver con el tiempo de secado:

El proceso para armar una marimba, es un proceso digamos largo por el trascurso, porque tiene que secar el material, si lo hacemos con chonta o con pambil, o chontaduro, el material tiene que secar al menos un año, al menos debe cercar un año para que la calidad del sonido del instrumento sea algo del cien por ciento eficaz, porque si la chonta está fresca la marimba va tener un sonido, que como tiene que seguir secando se va distorsionando a medida que va secando, entonces se distorsiona. Un año que seque el material. Luego viene la parte que viene la guadua que también tiene que estar muy bien seca y tiene un tiempo por ahí de seis meses, seis ocho meses de secado. (Andrés Mansilla, constructor de marimbas y marimbero del municipio de Guapi, entrevista realizada 8 de julio de 2021).

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

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

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

Figura 35. Cununo (izquierda) y bombo (derecha)



Fuente: Colección de la autora, 2021.

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

El cuero, nosotros ahora estamos trabajando con cuero de vaca, pero tradicionalmente, tradicionalmente, se trabajaba con cuero de venado y de tatabra, pero como esos animales están en vía de extinción entonces un señor de Pasto nos procesa el cuero de la vaca y los manda ya procesados acá, no más cortamos y ponemos. Cuando es alguien que trae su piel de venado pues se le trabaja, y el sonido también es diferente al cuero de vaca y al cuero de tatabra, es muy diferente también. El color del sonido es diferente. Un instrumento hecho tradicionalmente, con cuero de venado y tatabra, el sonido es más como de la marea y también depende de la marea en el momento en que lo tiemplan, en el momento del secado del templado, de la elaboración del instrumento. Si la marea está bajando, va tener un sonido bajo, si la marea está subiendo va tener un sonido súper alto. El sonido del cuero de vaca es más como a lo occidental, es un sonido mucho más brillante y

no da un color realmente tradicional, pero más sin embargo si suena, suenan bien, es decir es adaptable. (Constructor de bombos y cununos en Fundación Tumac e integrante de la agrupación Plu con Pla, entrevista realizada 4 de mayo de 2021).

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

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

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

Aunque las formas de afinar una marimba varían de un lugar a otro, es claro que todas estas formas tienen que ver con el conocimiento que se tiene sobre el espacio acuático en el que se vive, sea este costero o ribereño. A continuación dos relatos sobre cómo se afina la marimba de forma tradicional, el primero en el municipio de Guapi (ribereño) y el segundo en el municipio de Tumaco (costero):

Ya en la parte de la afinación, de lo que es ya para pulir las tablas y empezar a sacar el teclado de la marimba, eso puede tener hasta un día de trabajo para sacar una marimba de 18 o 24 tablas, ósea completamente afinar las tablas y completamente afinar los canutos, y en la cuestión de lo que es el marco, ya en la parte de la madera. El proceso que hacemos con la tabla, si la vamos afinar temperada lo hacemos con un afinador de guitarra, si la vamos a afinar tradicionalmente como acostumbramos a decir, la afinamos a oído y a oído es mucho más difícil porque lleva mucho más tiempo, se nos puede ir de pronto una semana afinando una marimba, porque ...Hay muchos factores con los que juegan las personas mayores que elaboran estos instrumentos a oído que es el golpe, algunos se basan más cuando el agua está subiendo, como lo hace Pacho Torres, cuando está subiendo el río, porque ellos tienen sus cosas, y dicen que cuando el sonar del viento cuando sube el agua, cuando la marea esta alta o esta baja todo cuenta en la afinación. Entonces lo que se hace es coger la chonta y se le va sacando al medio, si es para que nos dé un sonido grave, si queremos un sonido más alto, le sacamos a las puntas hasta que nos dé el sonido que estamos buscando,

entonces así la afinamos a oído, y el canuto se tiene que afinar con la chonta, pero echándole agua al canuto entonces ponemos la chonta que ya afinamos, al canuto le echamos agua, una medida de agua que miremos que sea correspondiente y vamos golpeando la tabla, sino da muy alto le tenemos que sacar agua hasta que nos vaya dando la nota. Cuando ya miramos que está en el punto de que ya está afinado, lo que hacemos, metemos un palo medimos la cantidad que hay que sacarle y le sacamos acá arriba, y ahí ya quedaría afinado la tabla y el canuto. El agua es el método con el que lo afinamos, que usamos también para medir. (Andrés Mansilla, constructor de marimbas y marimbero del municipio de Guapi, entrevista realizada, 8 de julio de 2021).

Por otro lado, David Quiñonez Marimbero y constructor de marimba de Tumaco, nos relata la forma como afina una marimba a partir de su experiencia sonora de vivir en las costas del océano Pacífico:

Para yo afinar una marimba primero yo escucho los sonidos de la naturaleza, como es el mar, el sonido de las aves y el viento, entonces dependiendo de cómo está sonando el mar, cuando el mar esta alto, cuando está subiendo, cuando está subiendo hace como los retumbes, ¡boom!, entonces cuando choca, entonces sale un eco, entonces ese es el eco que me gusta para que la marimba en la primera octava del bordón tenga ese eco como estilo a mar, a lo que nos identifica al Pacífico. para la zona de acá, (refiriéndose a las tablas más largas de la marimba) que son las notas más altas me voy con los sonidos de los pájaros, el silbido como bien alto, entonces comienzo a escuchar ese sonido y a tratar de como de unir esos sonidos de la naturaleza con los de la chonta. Entonces estoy jugando, en qué momento le meto el sonido del mar, en medio le meto el sonido del viento y a la última nota, pues el sonido de las aves. El sonido del viento, lo escucho cuando suenan los árboles, entonces ese lo hago aquí (refiriéndose a las tablas del medio de la marimba) porque aquí es un sonido suave, como el viento algo suave, entonces cuando quiero escuchar más notas, entonces toca los sonidos de las aves, cuando cantan a las seis de la mañana. Entonces yo hago ese proceso, yo me voy a las seis de la mañana y a las seis de la tarde al mar. Aquí las dos tienen sonido la guadua y la chonta, la guadua tiene la melodía, no, la chonta tiene la melodía y la guadua tiene como ese volumen. Entonces para ponerle eso tengo que afinarla esta chonta con la misma tonalidad, entonces cada chonta tengo que afinarla con cada canuto, entonces esto es lo que sirve para darle el sonido más fuerte. Yo primero en la noche tengo acá secando todo el material y cuando las traigo en la noche, digamos hoy en la tarde las dejo cortadas, porque es muy de noche el sonido de las maquinas también a los vecinos les incomoda, entonces hay q dejarlas todas cortadas, grandes pequeñas y así sucesivamente unas que sean más grandes que la otra hasta completar las 24 tablas que tengo, y ahí no hay nada de afinación, entonces en la noche, ahora si con el machete voy escuchando más o menos que sonido quiero. (Entrevista realizada 4 de mayo de 2021).

David también hace énfasis en que las formas de afinar una marimba son diversas y señala que otra forma de afinar una marimba es guiada por el golpe de la voz de las cantadoras:

Y para hacer la marimba tradicional también necesitamos escuchar esa voz de las cantadoras, porque ellas pueden decir ahí no me da, quiero un tono más alto y quisiera que sonara un poco más alta la marimba, entonces toca saber para qué persona es la marimba y así mismo que ella venga y me cante, entonces es como un trabajo más colectivo. Todas las marimbas tradicionales, que dicen vamos a tener una sola afinación, son afinaciones diferentes, por eso digamos antes era como esa discordia que cada marimbero tocaba su propia marimba y tenía que hacer su

propia marimba, porque al otro marimbero no le daba lo que había hecho (entrevista realizada 4 de mayo de 2021).

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

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

El sonido de este instrumento ha sido estudiado por músicos y expertos, considerándolo como pentatónico o que corresponde a una escala de cinco tonos, a diferencia de la escala de música occidental que está compuesta por doce tonos (do, re, mi, fa sol, la, si, y sus tonos intermedios o semitonos). Pero para los marimberos tradicionales como el reconocido José Torres, también conocido como ‘Gualajo’, considera lo siguiente: “*Esta marimba para la música de nosotros, no es pentatónica, sino pensatónica, que quiere decir que usted piensa para afinar su marimba, y que le pone el tono que usted quiere, que usted piensa*” (entrevista extraída de la revista Shock), o como diría Fals Borda (2002), está compuesto por una lógica *sentí-pensante* que vincula los pensamientos y sentimientos de estas comunidades con las artes que expresan mucho de sus *geografías*.

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

[La marimba de chota] Es un instrumento de percusión que tiene entre 18 y 32 placas hechas de palma de chonta y con resonadores de guadua. Hasta hace muy pocos años la marimba se afinaba y se construía a oído, dando como resultado una escala que se aproxima a la diatónica, pero que mostraba inconsistencias, por ejemplo, entre las notas de una octava y la siguiente. En general en la marimba afinada a oído, los semitonos tienden a ser más grandes y los tonos más pequeños que en un piano, al punto que el investigador Carlos Miñana llegó a proponer que las marimbas seguían una afinación equiheptatónica. Como resultado la sonoridad de la marimba es percibida como una desviación de la norma a la que están acostumbrados nuestros oídos, que es la de la escala diatónica con afinación temperada. En otras palabras, en un medio que acepta como universal y normal la afirmación de una escala diatónica- y esto está conectado con las marcaciones históricas de la música y de la armonía como ciencias- el sonido de la marimba se percibe fácilmente como una mala aproximación (HERNÁNDEZ, 2009, p.38).

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

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

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

Estas afinaciones se pueden encontrar en xilófonos de algunas culturas musicales

de África como los Malinké en Guinea y Chopi de Mozambique, coincidiendo en la afinación de las marimbas de chonta tradicionales del sur del Pacífico (MIÑANA, 2010).

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

Estas sonoridades únicas derivan en una diversidad sonora tal vez más rica que las sonoridades establecidas por la música occidental. Consideración a la que también llegaron músicos y físicos de la Universidad Nacional de Colombia durante sus viajes por el Pacífico, retratado en el documental titulado: ‘Expedición Marimba: Un viaje al Pacífico sur colombiano’, en la que construyeron un modelo teórico de afinaciones de marimba tradicional, a través de análisis físicos con la que se demostró que las afinaciones tradicionales de la marimba de chonta enriquecen la sonoridad del instrumento, así como también se encontraron con una diversidad de marimbas, de sonidos y de afinaciones de este instrumento. Ello, derivado de una apropiación singular del territorio, que obedece a las características del ambiente y la sensibilidad musical de los intérpretes.

Se podría decir que esta diversidad sonora también alude a una diversidad paisajística o sonoro-paisajística que aún se mantiene en el Pacífico, la cual crea imágenes de los lugares que pasan por paisajes (DOZENA, 2016), pues al escuchar un conjunto de marimba es fácil imaginar las casas en palafito en medio del verdor de la selva, los niños, hombres y mujeres sobre los potrillos (canoas) navegando los ríos, las largas noches de lluvias, la humedad del ambiente etc.

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

Según Birenbaum (2010), estos instrumentos tejen vínculos entre el hombre y los seres sobrenaturales. De esta forma, sí un hombre desea ser un marimbero virtuoso va al ‘monte’ o selva a pedirle ayuda al diablo o al duende; también la marimba recrea el combate

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

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

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

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

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

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

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

marimba del municipio de Guapi afirma lo siguiente:

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

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

La marimba tiene una vida ancestral y morir la marimba es como morir la palabra, es como morir la cultura, es como morir el Pacífico, entonces la marimba tiene una vida que buscando su ruta, va buscando como va vivir y como sus aliados, por ejemplo esta casa es una aliada de la cultura, y como esta casa es una aliada de la cultura, y como en muchas otras casas, va buscando su ruta y va ir viviendo y va ir abriéndose poco a poco el abanico, ósea que la marimba no va morir, la marimba vivir porque va buscar su propia dinámica de vida (Entrevista extraída del documental: Expedición Marimba, 2018).

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

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

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

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

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

Al igual que la marimba, los instrumentos de percusión que acompañan el conjunto también han tenido que adaptarse, según Hernández (2009) los cununos, bombos y

guasas son elaborados de forma tradicional y por tanto su afinación varia de un instrumento a otro, ya que al igual que la marimba, dependiendo de la experiencia de las comunidades con el espacio en el que se envuelve poseen una diversidad de formas de afinación, timbres y de construcción.

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

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

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

4.1.2. Paisajes sonoro-femeninos

Los cantos de *arrullos* y *alabaos* que acompañan el conjunto de marimba es una tradición que sigue viva, especialmente en algunas zonas del Pacífico su como se pudo observar durante las fiestas religiosas de las ‘Balsadas del río Guapi’ (ver figura 36) “donde todavía se escuchan la marimba, el bombo y los cununos, acompañados por las voces femeninas de las cantoras, que con sus voces transmiten la sabiduría ancestral” (ROMERO, et.

al. 2009 p. 73). Por el contrario, en el Pacífico norte (departamento del Chocó) los cantos de *arrullos* también conocidos como *chigualos* y los *alabaos* se entonan sin la compañía de instrumentos musicales, solo las voces de las mujeres acompañan el ritual del alumbramiento a ‘San Pacho’.

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

Figura 36. Cantadoras de *arrullos* durante la procesión a la Virgen ‘*Purísima*’- Guapi.



Fuente: Colección de la autora, 2019.

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

red de manifestaciones patrimoniales de Colombia, realizado 21 de julio de 2020).

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

Ser la cantora significa ser productora de la memoria y las costumbres de un pueblo. El canto en tiempos de esclavitud era el escape, no solo de las mujeres, sino también de los hombres, del yugo del amo. En los plantíos, en los ríos, en la cocina, en cada labor que desempeña el negro esclavizado, la música estaba presente: pero casi siempre las mujeres eran las cantoras. Actualmente alguna de las letras recopiladas está ligadas a momentos específicos de la cotidianidad, velorios y entierros o matrimonios de un miembro de la comunidad, en algunas ocasiones se celebra las fiestas religiosas con procesiones acompañadas de cantos al santo, en otras se improvisan los cantos a lo largo de la travesía por los ríos y mares (ROMERO, et. al. 2009, p. 73)

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

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

Por ejemplo, y según Birenbaum (2010) para ganar un favor de un santo en el Pacífico sur se usan los *arrullos* que cumple la función de ‘calentar’ el santo, pues se considera que los santos al provenir del cielo que es frío debe ser calentando con la alegría

humana, que implica el consumo de alcohol, la buena ejecución de los músicos y cantoras, que sirven para darle energía al santo, sacándolo por un momento de su divina acción y recordándole su humanidad, contrarrestando el frío con el calor, siendo así una forma de hacer más efectivo que el santo interceda por el hombre ante el favor pedido.

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

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

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

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

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

A la velocidad que iba mandando el canaleta, así mismo iban cantando, entonces lo que hacían ellas era cantar lo que vivían, lo que pasaba en la casa lo iban cantando, o cuando tenían una pelea con alguna vecina aprovechaban para irse tirando entre las dos mientras iban bajando el río, entonces comenzaba una a tirarle, y la otra le respondía y así peleaban, se iban peleando en el potrillo, se iban así y cuando llegaban acá otra vez ya eran amigas, ósea todo lo que tenían que decirse lo decían cantando y como no era una manera que uno normalmente

alega, sino una manera más calmada entonces empezaban a discutir ellas dos, que porque me dejaste de hablar, que porque hiciste esto, esto y eso es así, pero lo decían cantando, ya a lo último empezaban a reflexionar, y yo sé que me equivoque y vainas así, y de ahí se iban bien, y el ritmo más o menos dice, uno de los que le enseñan a uno: ay ya va panguito, voy subiendo y voy bajando, ese es el ritmo del Boga, y todos los versos son así. Van lento, como te digo, ellas van cantando como van mandando el canalete, entonces van al ritmo del canalete; cuando uno anda en el río las ve, pero ellas que venían bajando normalmente ellas venían muy suave, ellas venían cantando, cuando venían metiendo el canalete, ese el ritmo de ellas, el canalete es el que le da el pulso del canto de boga, aunque ya poquito, para no decir que no se ve, se ve poquito, ya eso no se hace mucho, y uno trata en lo grupos de rescatar eso. (Anderson Stiven Obregón, músico y percusionista de Guapi, entrevista realizada 9 de julio de 2021).

De este modo, “un compositor escribe sus músicas inspirado muchas veces en las experiencias individuales o colectivas de su comunidad o su pueblo” (CASTRO, 2009, p. 7), como se puede apreciar en los cantos de boga, o en la poesía de *alabaos* y *arrullos*. Por ejemplo, en composiciones poéticas de la Chocoana Luz Colombia Zarkanchenko de González (2010), aún desconocida para muchos. En su poema titulado: ‘*Allá van... Allá van...*’ (Ver figura 37) cuenta la historia de las faeneras de los pescadores en el mar, rescatando aspectos de la historia biocultural del pacífico.

Figura 37. Poema Allá van... Allá van...



Fuente: Elaborada por la autora.

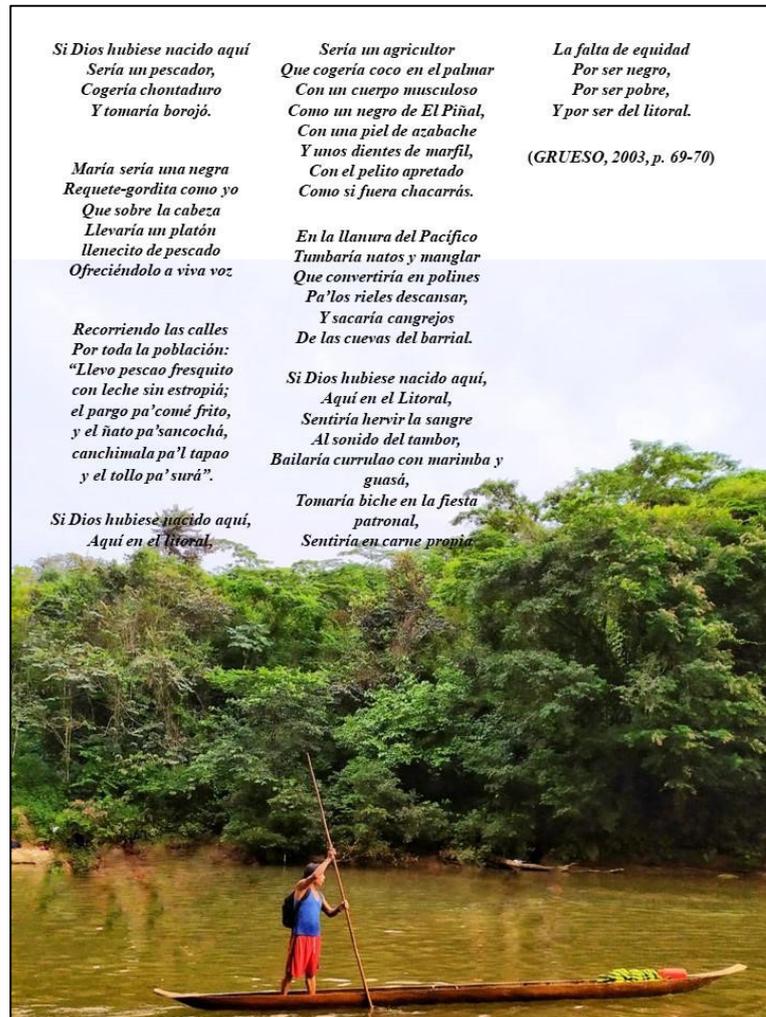
Otro de los poemas a resaltar es el de la poetisa, escritora y catadora Mary Grueso, oriunda del municipio de Guapi y una de las primeras mujeres negras en llevar la poesía negra al escenario nacional e internacional, quien relató en el marco de la celebración del mes de la Afrocolombianidad apoyado por la Gobernación del Cauca en 2020, que su impulso por escribir sobre poesía y literatura infantil vino desde el aula de clase, al no encontrar literatura que no reflejara su realidad en la orillas de río Guapi:

La literatura infantil viene desde el aula de clases, porque cuando yo estudie nunca encontré textos donde los negros eran protagonistas, nunca encontré un texto, un cuento de nada, donde los negros estuviésemos. En sociales aparecíamos nosotros con el descubrimiento de América, entonces empezaba como nos habían traído desde África hasta acá y como nos habían traído y finalizaba. El 12 de octubre¹⁵ y desaparecíamos del aula de clases. Entonces como maestra comencé a ver que eso no era justo, porque esta es una nación con diversas culturas, pluricultural, pluri-étnica y multicultural es la cosa. Entonces no es posible que haya una cultura, la indígena y la negra estábamos borradas. (Entrevista realizada el 8 de mayo de 2020).

Uno de sus poemas más famosos es el titulado: *Si Dios hubiese nacido aquí*. En el que hace una desconstrucción de Dios, y lo describe como un pescador:

¹⁵ El 12 de octubre en Colombia se celebra el día de la raza haciendo referencia al día en que Cristóbal Colon llega a las Américas por primera vez.

Figura 38. Poema Si Dios hubiese nacido aquí.



Fuente: Elaborada por la autora.

Este poema es el reflejo del PCA que cuenta como es la experiencia del hombre al vivir en el Pacífico, al cual la poetisa relaciona con Dios, un hombre como muchos en este lugar de piel negra *con un cuerpo musculoso* de tanto bogar por los ríos y de su trabajo como pescador en las faenas en altamar, hombre que *cogería chontaduro y tomaría borojó*, frutas típicas y comúnmente consumidas en el Pacífico, hombre que *sentiría hervir la sangre, al sonido del tambor, bailaría currulao con marimba y guasá*, como los tantos y talentosos músicos que ya hemos descrito en el transcurso del texto. Así mismo, hace alusión a la mujer afro, como *una negra Requete-gordita como yo, que sobre la cabeza llevaría un platón llenecito de pescado ofreciéndolo a viva voz*, esta descripción describe escenas que se pueden observar en lugares como Guapi, Quibdó y Tumaco, donde es común ver las mujeres en los mercados vendiendo pescado fresco o en las cocinas de estos mercados cocinando y

vendiendo platos de mar. Este poema no es más que una descripción de esas escenas cotidianas, de esos PCA que se pueden observar cuando se recorre algún paraje en el Pacífico.

El canto y la poética del mismo inscrito en las voces femeninas describe PCA desde la experiencia femenina con el espacio geográfico, donde los lugares, actividades que realizan son diferentes a las de los hombres; dándose la experiencia de la mujeres en contextos de las orillas de los ríos, en los mangles, en la vivienda, en la cocina o en los mercados, lugares “donde la feminidad está controlada y la mujer puede desarrollar su papel como generadora de vida a través de la producción de alimentos cocinados” (CAMACHO, 2004, p. 89), por ello se prohíbe a las mujeres habitar o visitar el ‘monte’, la selva o la montaña alta, ya que ahí es donde la domesticación del espacio por el hombre termina y se da lugar al espacio donde habitan los seres sobrenaturales, en su mayoría de naturaleza femenina, vegetal, salvaje, fría, como la madre monte (CAMANCHO, 2004). De esta forma, lo femenino se encuentra controlado en los espacios domesticados, donde las mujeres adquieren su experiencia con el espacio geográfico, el cual se refleja en los cantos que aluden a estas.

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

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

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

En ese sentido, lo femenino de la humanidad no es más que una parte fundamental de la construcción Dardeliana del ‘Hombre y la Tierra’ con lo que Oliveira (2012) llama de

‘Las mujeres y las Aguas’, dimensión que compone este mundo afropacífico cargado de simbolismos e imaginarios que le dan sentido y significados al agua, al río, a las divinidades de naturaleza femenina como ‘*La Purísima*’, la protectora, quien lava los pecados, generadora de vida, la que cura, calma las tormentas e inundaciones, que concede milagros etc; así como la figura femenina demoniaca, torrentosa, turbia e indómita, tomando forma en el imaginario de los afrodescendientes como seres míticos con los cuales también se convive, realizan rituales, se les canta, piden favores y se les respeta; por ejemplo la madre agua, una doncella que habita los ríos cristalinos del Pacífico que ahoga pescadores e infantes, y que es personificada en el ‘Carnaval del Fuego’ como se pudo apreciar en el capítulo anterior.

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

En suma, los instrumentos, cantos y danzas tradicionales en su conjunto constituyen PCA o Paisajes Sonoro-Musicales Acuáticos, en la medida que las músicas del conjunto de marimba, los *arrullos* y *alabaos* vinculan el espacio geográfico donde se crean elementos religiosos, metafísicos, así como sociales y ecológicos, impresos en las metáforas de los poemas y letras de las canciones, en los significados de los rituales e instrumentos musicales o en los sonidos del agua que reproducen, como resultado de la experiencia y conocimientos sobre el lugar; y estos a su vez, crean imágenes que nos transporta a paisajes de exuberantes selvas, bañadas por una inmensa red de drenajes y habitados por gente afrodescendiente, apareciendo como un fijador de adhesiones territoriales, siendo la música el soporte sensible de los lazos que los identifica (RAIBAUD, 2009) que permite relacionar tipos de músicas a los territorios, siendo la música de marimba asociada comúnmente al Pacífico sur y la música de chirimía al Pacífico norte, convirtiéndose en un soporte de identificación (DOZENA, 2016).

La música tradicional también mostro como elementos psicológicos y simbólicos se conjugan para determinar los lugares de tránsito de lo femenino y lo masculino, “moldando las características de los lugares, la imagen del lugar, el sentido del lugar y la percepción del lugar” (CASTRO, 2009, p.6) como la montaña, el río, el bosque, relacionándolos a lo que es domesticado por el hombre o lo lugares que son habitados por seres mitológicos. De esta forma, los procesos sonoro-musicales que van desde la construcción, afinación de los instrumentos, hasta la interpretación acciona elementos del inconsciente colectivo que

permiten vislumbrar las experiencias de los hombres, distinta a la de las mujeres con el espacio que habitan, así como también, permite conocer como han organizado el espacio geográfico en el Pacífico a partir de su cosmovisión.

4.2. ¿Tradicional o temperada? La influencia del Festival Petronio Álvarez en las manifestaciones festivas

El ‘Festival de Petronio Álvarez’ se ha consagrado como el mayor festival de música afrocolombiana del país, siendo sus escenarios el mejor palco para impulsar las carreras musicales de artistas y agrupaciones a nivel nacional e internacional. Así como también, este festival durante los días de fiesta reivindica y visibiliza la región más pobre e inaccesible de Colombia, mostrando su lado musical y artístico. De esta forma, la ciudad de Cali y las instituciones de gobierno durante el ‘El Petronio’ acoge el Pacífico como su mejor hijo celebrando sus ancestros y cultura.

Este gran espectáculo de la cultura afrodescendiente como ningún otro en la región Pacífica ha influenciado cambios en su música tradicional; si bien, por un lado este festival ha visibilizado la música de marimba, de chirimía, danzas y de más expresiones artísticas oriundas del Pacífico, así como ha puesto sobre el mapa lugares aún desconocidos por los mismos colombianos, como Guapi, Timbiquí, Istmina, Iscuande, entre otros, y ha mostrado la otra cara de lugares como Tumaco o Quibdó estigmatizados por los problemas de pobreza y violencia.

Por el otro, ha influido en procesos de adaptación de instrumentos musicales tradicionales como la marimba de chonta a una afinación temperada, como ya se expuso anteriormente, con la finalidad de agrandar públicos que pueden considerar las músicas tradicionales del Pacífico como aburridas o monótonas desconociendo sus significados, por estas expresiones musicales estar presentándose por fuera de los contextos religiosos y rituales, como lo son los rituales a la muerte, a la vida y en las festividades a los santos patronos; o por fuera del contexto acuático en el que estas expresiones artísticas se desarrollan cotidianamente.

De esta manera, el escenario que proporciona el ‘Petronio’, así como otros festivales musicales hechos para mostrar las manifestaciones de música afropacíficas implica como lo señala Birembaum (2006):

El traslado de las prácticas culturales de sus contextos y lógicas originales a un régimen de significado basado en el espectáculo. Hacer reconocibles su estatus cultural legítimo y mostrar los elementos que tienen en común con otras expresiones ahora tildadas de “culturales” requiere su homogeneización: su puesta en escena, su estandarización mediante coreografías y “trajes regionales” (muchas veces de invención reciente) y su estilización estética para públicos que muchas veces no comprenden la estética local de estas prácticas (BIREMBAUM, 2006, p.16).

Esta homogenización o estandarización que implica participar del ‘Petronio’ como lo señaló Birembaum se refleja en las reglas del concurso en el que las categorías como música de marimba tradicional:

Estelanzan la marimba y sus intérpretes, quedando lo vocal en un segundo plano. Siendo, la música vocal central en el contexto del Pacífico sur. El canto y las palmas casi siempre a cargo de las mujeres son capaces de expresar por sí solas lo fundamental de los valores estéticos y de las estructuras musicales de la música del Pacífico. Muchas expresiones musicales en esta región no requieren de la marimba ni de los instrumentos de percusión y, en ausencia de instrumentos, la voz y las palmas son suficientes (MIÑANA, 2010, p.339).

El protagonismo de la marimba de chonta en estos escenarios gana otros significados ajenos a los del territorio, siendo considerada la marimba como un instrumento sagrado para algunas comunidades del Pacífico sur, que solo la usaban para ritos importantes para la comunidad:

La marimba en nuestra comunidad es algo sagrado, en las fiestas importantes como los matrimonios o las fiestas patronales (a los santos), solamente en estos espacios importantes de nuestra región se sacaba la marimba (Enrique Riasco, marimbero del grupo musical Herencia de Timbiqui, entrevista extraída de la revista Shock).

También, los cantos de *alabaos* usados en rituales fúnebres o para el alumbramiento de los santos como en el caso del ‘San Pacho’ en Quibdó en el festival pierden su significado, según Hernández (2009) “se ha vuelto normal cantar *alabaos* como introducciones de currulaos o jugas. Esto contrasta fuertemente con el temor que algunas cantadoras de edad manifiesten al tener que cantar *alabaos* sin que haya muerto nadie. Eso es llamar a la muerte porque sí, dicen.” (HERNÁNDEZ, 2009, p. 58). La relocalización de las expresiones rituales como los *alabaos* para ser presentados y adaptados a públicos más occidentales, altera su significado y la construcción de un entendimiento sobre la muerte o la relación con su santo patrono que estas comunidades mantienen.

Ello también ha implicado que la ejecución de la música se modifique y se ajuste a una organización y performance que obedece a la espectacularización de estos cantos y poesías, donde la improvisación e intertextualidad en las letras por las cantadoras se ve anulado, así como las danzas las cuales dejaron de acompañar a las cantadoras sobre las tarimas del ‘Petronio’ (BIREMBAUM, 2006).

Otra de las categorías que ha influenciado cambios es la categoría versión libre, en la cual, la fusión de músicas tradicionales con otros ritmos y adaptación de instrumentos patrimoniales a afinaciones temperadas, regidas por participantes que tiene un conocimiento académico sobre la música, y que, en muchas ocasiones son oriundos de otras partes del país especialmente de Bogotá, como se evidencia en el artículo de Hernández (2009) titulado: *Músicos blancos, sonidos negros. Trayectorias y redes de la música del sur del Pacífico colombiano en Bogotá*, revela como músicos profesionales bogotanos con gustos musicales del Pacífico crean bandas que se presentan en el festival que en la mayoría de las ocasiones terminan ganando, por encima de músicos empíricos del Pacífico.

El autor también señala como estas músicas cambian sus significados para insertarse en los círculos Europeos de la *World Music*, siendo conectadas a unas asociaciones de lo negro, con significados completamente distintos de aquello que prima en pueblos como Timbiquí, Guapi o Barbacoas (HERNÁNDEZ, 2009), o Quibdó, como es el caso del compositor Octavio Panesso conocido por haber escrito canciones nacional e internacionalmente reconocidas, pero su reconocimiento implicó lo que él llama “traicionar sus principios”, haciendo referencia a lo doloroso que puede llegar a ser cambiar los significados en la letra de sus canciones para que pueda ser comercial, como con la canción *La vamo a tumbar*:

Cuando uno es compositor y sobre todo cuando uno está sacando la plata de su bolsillo pa' impulsar el proyecto, sin descuidar la tradición de uno, toca traicionar un poco sus principios, traicionar porque aquí estamos hablando claro, a mí no me gusta hablar opaco, y si hablar va hasta contra mí, en aras de decir la verdad, yo acepto que vaya contra mí. A veces a uno le toca traicionar un poquito sus principios cuando la plata sale de uno. Como le explico yo, por ejemplo, con la canción 'la vamo a tumbar'. Mi casa, la mayoría de las tablas de mi casa, la madera de mi casa, son de cedro macho, pero yo me doy cuenta que el cedro macho no le dice mucha cosa a un español como madera, no le dice nada a un europeo a un norteamericano. (Octavio Panesso, compositor y vicerrector de la UTCH. Entrevista extraída del documental: sonidos invisibles, 2007)

Octavio Panesso hace referencia a la letra de su canción que habla sobre su casa y sus vivencias en Quibdó:

*Esta casa que yo hice
Pasando tanto trabajo
Tiene piso guayacán
Y paredes de chachajo
Esta casa la hice yo
Con amor y sacrificio
Pero el barrio está de fiesta, he invitado a mis amigos*

El cedro macho es una madera que en el Pacífico es considerada muy duradera y es usualmente usada para construir las casas tradicionales, pero que resulta desconocida para los no locales:

Pero cuando uno habla de guayacán ellos entienden perfectamente, cuando hablan de maderas internacionales como el chachajo entienden completamente, entonces en esa canción [lágrimas]. En esa canción tuve que abandonar la madera de mi casa y cambiarla por otra, para venderla mejor, ¡sí! Entonces a eso le llamo yo traicionar, porque si de pronto decía cedro macho, no se iba a vender tanto como diciendo que era de guayacán o chachajo. Así de sencillo” (Octavio Panesso, compositor y vicerrector de la UTCH. Entrevista extraída del documental: sonidos invisibles, 2007)

Estos cambios en las musicalidades y significados invisibilizan la riqueza musical y paisajística, reforzando la imagen de la región negra, al ser sus músicas identificadas o asociadas a lo negro y no a una diversidad musical, étnica y de significados.

‘El Petronio’, a diferencia de las festividades de tradición patrimonial que tiene lugar en el Pacífico, refuerza la identidad negra como una forma de visibilizar una región tachada como marginal, pobre y atrasada, adaptada para públicos ajenos al pacífico, que ligan constantemente sus expresiones artísticas a una imagen de un cuerpo regional homogéneo caracterizado por la gente negra que lo habita; además descansa sobre todo un aparato económico que beneficia más la dinámica económica de una sociedad *espectacularista* como la sociedad caleña que a sociedades del Pacífico.

En este sentido, el impacto económico de retorno hacia el Pacífico es prácticamente nulo, “por el contrario, los músicos que desean participar, deben ensayar arduamente, reunir dinero de donde puedan para desplazarse hacia Cali, faltar a sus trabajos para llegar a tiempo al festival y presentarse, aunque sepan que hay pocas posibilidades de ganar” (HERNÁNDEZ, 2009, p. 53). Al respecto Birenbaum (2006), también señala elementos aún más críticos que los músicos y cantadoras que viven en lugares de difícil acceso deben pasar para llegar al Festival, y en ocasiones deben renunciar a su participación por el contexto violento en el que viven:

Para llegar a participar en el goce del Petronio los músicos pasan por condiciones arduas y costosas en sus viajes; en lancha, barco, bus e inclusive cargando sus instrumentos por carreteras sin pavimentar o partes secas de los ríos. Además, los grupos tienen que arriesgarse al naufragio y a los ataques de los actores armados o delincuentes en cualquier quebrada o carretera aislada. Algunos grupos simplemente no pueden participar, como un conjunto de Olaya Herrera, Nariño, que escribió a los administradores del Petronio: Esta carta es para comunicarle que por la razón de orden pública [un eufemismo común por la violencia política en Colombia], nos encontramos obligados a suspender nuestra participación en el Festival Petronio Álvarez de la Música del Pacífico. Esperamos que entiendan nuestra preocupación e

interés en participar, pero es imposible en estos momentos. Que Dios ilumine nuestros municipios para salir de esta situación tan difícil que enfrentamos y poder participar activamente en este festival en el próximo evento. Gracias por entender nuestro mensaje. Que Dios todo poderoso colme con bendiciones para que el festival sea un éxito de beneficio a todos los participantes (“Carta” 1). (BIRENBAUM, 2006, p. 20).

También es usual escuchar las inconformidades de los músicos que participan del ‘Petronio’, quienes generalmente expresan que sí el ‘Petronio’ es un espacio para honrar la música del Pacífico ¿por qué tendría que haber reglas para su participación o una selección previa’, si ellos constituyen ese legado, si ellos son la música del Pacífico.

La domesticación de las expresiones culturales del Pacífico reflejadas en el ‘Festival del Petronio’ y en otros festivales del folclor en Colombia, presenta dos elementos interesantes, por un lado el detrimento musical que “extrae las prácticas musicales de sus funciones rituales, extirpa los elementos extra-musicales o no-espectaculares y en pocas palabras sujeta el reconocimiento de la diferencia cultural que implican las prácticas musicales afropacíficas a la domesticación de esa diferencia en términos hegemónicos” (BIRENBAUM, 2006, p. 23), silenciando así, los conocimientos y significados de las culturas que hacen parte del Pacífico.

Y por el otro, la domesticación musical y su *espectacularización* ha sido el camino para visibilizar la región, acuñando una identidad negra que pretende reafirmar una ancestralidad común que evoca más bien, una historia común de conquista, esclavización y explotación (BIRENBAUM, 2006). Pero que en la actualidad “ha inspirado la formación de grupos musicales, impulsando (todavía incipiente) el desarrollo del sector cultural a través de grabaciones y provocando complejos procesos culturales, tanto en los municipios del Pacífico como entre nuevos públicos en el interior” (BIRENBAUM, 2006, p. 20), como reflejo de ello, agrupaciones como Choquitown, Herencia de Timbiquí, Grupo Bahía, Canalón de Timbiquí, entre otros, han llevado la música del Pacífico a escenarios nacionales e internacionales ganando espacios en el mercado musical mundial.

También es importante resaltar que procesos como los del ‘Festival del Petronio’, impulsado por políticas culturales recientes en el país anclado en el reconocimiento constitucional de los años noventa de lo multiétnico y multicultural, han acarreado con transformaciones positivas en el ámbito musical afropacífico a través de procesos de revitalización y patrimonialización:

Entrando en un verdadero renacimiento; donde hasta hace poco estaba moribunda, ya es practicada a lo largo del Litoral Pacífico e inclusive en las ciudades del interior del país. Ha inspirado apropiaciones musicales, documentales, estudios socio-

científicos y hasta empezado a hacer parte del mercado cultural y la imagen del país en el extranjero y a menor medida en la misma Colombia. Su incipiente presencia en los espacios colombianos y extranjeros ha permitido su uso para fines progresivos por parte del movimiento político afrocolombiano (BIRENBAUM, 2006, p. 24).

Así mismo, estos procesos que se gestan gracias a políticas culturales y que abrazan festivales como el ‘Petronio’ se muestran como un camino que es preciso pensar para la salvaguardar patrimonios festivos que guardan una diversidad sonora, musical, de paisajes y significados a nivel local, como un movimiento contrario que puede denotar la heterogeneidad regional, de diversidad de identidades, expresiones artísticas y culturales que comparten un entono común de bosques y ríos, vinculando el espacio geográfico como parte fundamental de sus expresiones artísticas.

4.3. Cuerpos que hablan, cuerpos que danzan

La corporeidad, el movimiento, la danza y la música son piezas fundamentales dentro de una cultura, en la medida que estos expresan a través del movimiento y las coreografías elementos íntimos de su cultura y los contextos espaciales en los que se vive. “Existe una relación entre el cuerpo y el contexto sociocultural en el que esta insertado, en que cada sociedad se expresa distintamente, según los cuerpos y sus construcciones culturales diferenciadas” (DOZENA, 2016, p. 373). Así, las danzas y coreografías que se presentan durante el ‘Carnaval del Fuego’ en Tumaco, como la danza del ‘Rebulú’ durante la fiesta de ‘San Pacho’ en Quibdó son muestra de la relación profunda del cuerpo y el contexto social y cultural de las comunidades afropacíficas.

En este sentido y al igual que con la música, la danza se encuentra estrechamente ligada a la experiencia geográfica o *geograficidad*, la cual es rica en significados y es portadora de historias, memorias y experiencias, caracterizadas por el ambiente acuático en el que se desarrollan.

4.3.1. Cuerpos sonoros: colectivos coreográficos de Tumaco

Durante el ‘Carnaval de Fuego’ los colectivos coreográficos son protagonistas, representando cada una de las escuelas de danza de Tumaco, siendo una particularidad de este municipio el gusto por la danza, la cual se refleja en el gran número de escuelas de danza presentes que en otros municipios del Pacífico como Guapi son escasas. Pero esto no siempre fue así, es importante resaltar el papel que tuvo Agustín Francisco Tenorio en su construcción,

quien cuenta que gracias a la ‘expedición de danza’ sobre el Pacífico nariñense logró rescatar movimientos y ritmos perdidos:

Al principio yo mire bailar a mi papá y mi mamá, me llevaron a los bailaderos de marimba. Cuando yo mire que el baile, los bailaderos se cerraron y quedo como un vacío allí, y no había como conservar el baile. Pues ya empezó la música moderna, empezó las discotecas en toda parte, y los bailaderos de marimba se cerraron ya no era tan productivo, ya eran cosas de los viejos, ósea del campo, entonces ya no se vendía más charuco, porque el charuco también fue como discriminado, fue como un cambio social muy fuerte. Como todos los bailaderos de marimba fueron cerrando, así mismo fue desapareciendo el baile, porque junto con el baile, la gente dejó de bailar marimba y se dedicó a bailar esa nueva música salsa, rock and roll, twis, entonces era como otra música entonces era cumbia, joropo, que venía ya grabada, entonces todo eso llegó a Tumaco y se fue como cerrando y se fue volviendo fuerte, tanto así que en los colegios enseñaban cumbia, enseñaban joropo. Entonces toco reunirnos algunos grupos de baile, nosotros éramos cucurucho, pero como yo había estado en los bailaderos de marimba, entonces después yo implemente las danzas que había visto en los bailaderos de marimba. No eran tan sincronizados, mejoré algunos pasos pa’ meterlos allá, que bambuco viejo, juga, de patacoré, de torbellino, de caramba, todos esos pasos los fui metiendo allí. Entonces todas esas danzas yo las fui creando y como yo las tenía en mi mente. (...).

Luego, el director de Plan Padrino financia a Francisco con lo que llamo expedición de danza sobre el Pacífico nariñense y le da un millón de pesos para que recorra los ríos del Pacífico nariñense e investigue sobre las danzas:

Me dijo francisco, tienes un millón de pesos para que investigues, no investigar, había que preguntar, pregunte y converse con los mayores, tiene un millo de pesos, un millón de pesos en ese tiempo era mucha plata, yo ni siquiera había escuchado, pa’ mi millonario es una cosa...y me dijo tienes un millón de pesos para que vayas a todas la veredas y tú dices como lo vas hacer, a mí se me ocurrió comprar un motor fuera de borda, una lancha, comprar mucha comida, todo el tiempo que íbamos a salir comprábamos mucha comida, bebida en las veredas donde íbamos a estar, le daba a los muchachos una bonificación para todos los que iban, al motorista bonificarlo y íbamos. Arrancamos, la expedición duro un año. Pero íbamos y veníamos, teníamos motor, teníamos gasolina, teníamos de todo, íbamos en los pueblos y hacíamos fiestas, armábamos fiestas, ósea como queríamos ver bailar, entonces armábamos fiestas de marimba, íbamos con instrumentos y marimberos, armábamos fiestas y tomábamos y ellos nos contaban y nos enseñaban a bailar, y nos cogían de la mano y nos enseñaban a bailar, y nosotros gastábamos la fiesta y la comida, todo, nosotros éramos los reyes, y fue así, íbamos escribiendo, esas hojas se perdieron cuando yo me accidente, y lo que se nos quedó en la cabeza y a todos los muchachos. Entonces, así fuimos pasando, recorriendo el río Mira, fuimos hasta el Ecuador, recorrimos el río Patía, todo hasta el límite con Nariño, llegamos a Cauca, gran parte del río...Barbacoas, Saijia, recorrimos el río Rosario, recorrimos el río Chagui, recorrimos los Tablones, los Robles, las Baras, todo eso, recorrimos el río Caunapí. (Gestor cultural y licenciado en etnoeducación, fundador de la Escuela Tumac, entrevista realizada 4 de mayo de 2021).

Es sobre los cursos de los ríos donde encontró los movimientos y mucha de las historias que se relatan a través del cuerpo, fue una expedición a lo profundo de la cultura del baile y la música, así como las expediciones coreográficas en el siglo XIX usadas para

comprender un país en sus dimensiones geográficas, Francisco dirigió una, pero para rescatar en medio de los ríos memorias e identidades.

De esta forma, en Tumaco existen variadas fundaciones artísticas que incorporan la danza como uno de sus ejes fundamentales como: la Fundación Pacacelele dirigida por Edison Cuero y su esposa Deisy Cuero Castillo, la Corporación afrocolombiana de danza: Herencia Tumaqueña, dirigida por Jair Mideros, Fundación Casa Tumac, Fundación Ecos del Pacífico, Fundación Manglaria, grupo New Family Pacific Dance, Fundación chango, Fundación Renacer identidad Afro, Colectivo coreográfico Calipso, entre otros. Estas escuelas de danza y organizaciones artísticas que durante el carnaval presentan y ejecutan danzas en su mayoría consideradas tradicionales del Pacífico.

La danza en el Pacífico se estructura a partir de su música, ya sea la música tradicional de marimba característica de la parte sur o de chirimía características de la parte norte de la región. De esta forma, la música de marimba configura las danzas que van acompañadas con las voces de las cantadoras, los sonidos de la marimba, cununos, bombos y guasas; vale la pena resaltar que en algunas ocasiones las danzas solo van acompañadas de los bombos y cununos. Entre estas danzas encontramos el *currulao*, *la caderona*, *patacoré*, el *bereju*, *la juga*, *bunde*, entre otras, que además de presentarse durante el carnaval como muestra de las destrezas dancísticas de cada una de las escuelas que representan, estas danzas son una representación de la ritualidad de las comunidades afrodescendientes.

Por ejemplo, la danza del *currulao*, una de las más populares del Pacífico sur es una danza ritual de cortejo, en la que el hombre inicia la danza intentando llamar la atención de la mujer, luego la persigue al ver la indiferencia de esta y realiza el zapateo al ritmo del cununo para llamar su atención, hasta conseguir que ella baile con él. Durante el baile se pueden percibir movimientos estilizados de seducción como parte del juego de cortejo.

Esta danza según el maestro y coreógrafo Tumaqueño Jair Mideros (entrevista realizada marzo de 2019) se encuentra dentro de las danzas ‘eróticas’ junto con ‘*la juga cruzada*’, es una danza que hace un homenaje al agua, pues imita el movimiento de las olas del mar que se pueden apreciar al realizar el movimiento del ocho, que consta del entre cruzamiento del hombre con la mujer formando la figura del ocho, que representa una ola tranquila del mar que viene y que va. Otras fuentes aseguran que en la coreografía “los círculos representan la casa y las pertenencias de cada uno. El ocho viene a representar las dos posesiones, los zapateos significan, la primera vez protesta, pero, en la segunda manifestación de alegría” (LONDOÑO, 1985, p. 80).

La *juga de arrullo* y el *Bunde* hace parte de las danzas religiosas, usada para adorar a los santos durante las festividades religiosas, van acompañadas por los cantos de *arrullos* y letras que hacen referencia a los santos sea la virgen, San Francisco o San Antonio, los movimientos que se ejecutan son delicados elevando siempre los brazos como si estuvieran ofreciendo una ofrenda, o en señal de adoración al santo, las danzas también se usan para ritos fúnebres, rondas infantiles y en navidad para adorar el niño Dios alrededor del pesebre, siendo una característica de este género la complicidad de la danza y el canto.

Por otra parte, danzas como el *patacoré* también conocida como la danza de las enfermedades, en el que los movimientos que se ejecutan muestran los síntomas de la enfermedad y como se tratan; aquí los instrumentos usados son el bombo y cununo que al ritmo frenético de estos instrumentos los danzantes ejecutan movimientos más bruscos. Luis Esteban Rivas Caicedo músico y director de danza de Tumaco al referirse al *patacoré* apunta lo siguiente:

Es muy importante que antes de hacer una coreografía aquí dentro de un escenario, hay que saber su historio, como es la historia y como se basa la historia y hacer que a través de sus cuerpos ellos puedan reflejar esa historia o a través de sus movimientos. El patacoré, una danza de una enfermedad que le daba a un pueblo como tal, y la gente al escuchar que había un enfermo entonces a través del coro decían, ¡el patacoré!, ósea están llamando al pueblo, que a una persona le dio un patacoré o le está dando un patacoré, entonces dicen: “que te va coge el patacoré, que te va coge”. Entonces, la persona que está en el mismo campo para que no se contagiara dice: “antes que me coja yo me embarcaré”. (Musico y director de la Fundación renacer identidad afro de Tumaco, entrevista realizada 29 de abril de 2021).

El *patacoré* es una danza que cuenta la historia local de Tumaco, pues esta danza nace de un periodo en el cual la población tumaqueña vivió una epidemia de sarna, un acaro que se pega a la piel y produce picazón e hinchazón, el cual se propago rápidamente a otros pobladores, esto, debido a las pésimas condiciones de salubridad del lugar y las condiciones de alta humedad ideales para el acaro; por ello el ritmo acelerado en la danza, reflejando la picazón sobre el cuerpo, luego esta se va desarrollando entorno a la cura de la misma.

Así mismo, Luis Esteban Rivas Caicedo hace alusión a la danza la *pianguita*, conocida como danza de laboreo que cuenta la historia de la piangua (molusco) y las piangueras y la importancia del conocimiento de esta actividad cotidiana para montar una coreografía:

Lo mismo pasa con la piangua, que también es una danza, que si usted la va reflejar en una escena, la danza de la piangua tiene que saber muy bien su historia, como ellas salen de aquí, llegan allá al sitio donde está el manglar, como sacan la concha, como se trabaja la concha, como ellas (piangueras) evitan el zancudero, que materiales utilizan para que los zancudos no les piquen mucho a ellas, muchas

coas se ven dentro de esa danza. Lo mismo pasa con la danza del chinchorro, se cómo es, como montar una coreografía, se cómo se da todo ese recorrido. Entonces esto ayuda mucho al fortalecimiento de una danza sobre un escenario y también ayuda a crecer la historia sobre un territorio, cuando tu conoces tu identidad dentro de tu territorio. (Músico y director de la Fundación renacer identidad afro de Tumaco, entrevista realizada 29 de abril de 2021).

En este sentido, la danza cumple un papel de memoria por medio de la cual se recuerdan las historias locales y paisajes cotidianos como pescar o coleccionar moluscos como las mencionadas anteriormente, lo cual tiene también la función de conocer y reconocer el territorio que se habita, vigorizando las identidades locales.

Estas danzas teatro que se ejecutan ya sea dentro de un ritual, en una fiesta patronal o durante el carnaval cuentan historias de la comunidad y de los contextos locales en que se desarrollan, que pueden pasar desapercibidos por ser un arte visual que se funda en el imaginario de los que danzan y crean la danza, que se ejecuta a través de los cuerpos sonoros:

Un cuerpo con el cual camina, habla, se mueve en todas las dimensiones a partir de sus vivencias, somos más orales y visuales que otra cosa, cierto. Sin negar la escritura, porque tenemos grandes escritoras como Manuel Zapata Olivella, como el mismo Candelario Obeso, es decir desde el siglo XVII, vienen haciendo las representaciones escritas. Como a través de la utilización del cuerpo como territorio, su cuerpo representante y representado su diario vivir, lo muestra en los diferentes escenarios, ósea en cualquier campo o en cualquier escenario donde se presente un hombre negro o una mujer negra el cuerpo va hablar, desde su mirada hasta su gesticulación corporal y facial. Entonces esas vivencias en los ríos, en las playas, a las orillas del mar, a las orillas del río o metidos en la selva, donde quiera que vaya van hablar. Entonces en los carnavales del fuego es uno de los tantos elementos y los tantos escenarios donde ese cuerpo negro va a decir que es lo que está pasando con su comunidad (Édison Cuero, Cultor y presidente de la fundación artística Pacacelele, entrevista realizada 5 de julio de 2020).

Estos cuerpos sonoros que hablan, cantan, tocan los instrumentos y danzan durante el ‘Carnaval del Fuego’ son la muestra de PCA, no solo por el performance de las danzas que da cuenta del mundo religioso y la experiencia cotidiana con el entorno acuático, sino también porque el cuerpo en movimiento o la danza ritual ocupa un lugar en el universo metafísico de las *comunidades negras*, así, por ejemplo se explica que existan leyendas de los santos y demonios asociados a la música y danza, como la leyenda de la *Juga grande*:

Cuenta la leyenda que un día la virgen estaba siendo perseguida por el diablo, pero que al escuchar la juga grande en medio de un jolgorio a orillas del Río Guapi, se refugió entre los negros y se enamoró tanto de ese ritmo que empezó a bailarlo. Ellos, Genaro y ‘pacho’ Torres hermanos del maestro de marimba ‘Gualajo’ expresan admirados que nadie más en el mundo pudo haber bailado mejor la juga, y que después de esta la virgen fue al cielo siguiendo su camino sin que el diablo pudiera hacer nada” (ROMERO et. Al. 2009).

Si bien, durante el Carnaval del Fuego en Tumaco las coreografías y danzas se

producen fuera de los contextos religiosos como ritos fúnebres, adoración a los santos, cortejo etc, el carnaval se ha convertido en el escenario perfecto para dar a conocer danzas y salvar las que ya perdieron su función social o ritual, como es el caso del *currulao*, que, a pesar de ello, se ha convertido en la danza que identifica todo el litoral Pacífico, siendo la corporeidad, como afirma Dozena (2016) un elemento importante “para la conformación de las estrategias de distinción y fijación de estilos demarcadores de la sociabilidad, enunciando territorios simbólicos precisos y modelos de individuos singulares”(DOZENA, 2016, p. 373), así el *currulao* se le atribuye su dominio a la región del Pacífico, la cumbia a la región Caribe, el joropo a los llanos orientales, la danza andina y el bambuco a los valles interandinos de la parte sur del país, etc distinguiendo como lo menciona el autor, individuos singulares como las cantadoras, los marimberos, cununeros y danzarines de la música del Pacífico.

Personajes, que son posibles apreciar en eventos como el Carnaval, fiestas patronales, festivales del folclor y rituales locales como se puede observar en las siguientes imágenes.

Figura 39. Intérpretes, cantadoras y bailarines.



Fuente: Colección de la autora, 2019.

En la actualidad, las danzas y sus funciones rituales y sociales vienen desapareciendo, aunque en algunos pequeños poblados ribereños del Pacífico aún se mantiene estas expresiones dancísticas vivas. Pero, en ciudades como Tumaco las escuelas de danza y

las fundaciones artísticas vienen cumpliendo un papel importante para la manutención de estas expresiones artísticas y proporcionando el relevo generacional:

Así como Pacacelele, hay otras organizaciones, está la fundación Chango, está la fundación Manglaria, esta Ecos del Pacífico, esta Calipso, que al menos son quienes de los más viejitos, las vigencias en ejecución de proyectos. Por ejemplo, la fundación escuela Tumac de las primeras, es un referente, no solo por el trabajo como persona jurídica, sino también por sus integrantes, y que hay relevo generacional, ahí está Francisco, esta Laile, están sus hijos, están sus nietos y ahora están sus biznietos, y te estoy hablando de un sola fundación, que junto con Ecos del Pacífico, donde también hay relevo generacional, Manglaria donde también hay relevo generacional desde el punto de vista de la danza y la música de marimba, encontramos dentro del teatro a Calipso y juntas estas organizaciones le han dado, ósea parieron el Petronio Álvarez. (Édison Cuero, Cultor y presidente de la fundación artística Pacacelele, entrevista realizada 5 de julio de 2020).

Estas escuelas han encontrado en la ciudad y los espacios públicos que estos proporcionan como las plazas, las canchas, parques, las bajamares y las playas, el lugar de ensayo de los colectivos coreográficos, al no poseer un espacio físico fijo para los ensayos. De forma, que es común encontrar en estos espacios públicos músicos y bailarines ensayando, otorgándole como lo menciona Maia (1999) otras funciones espaciales a estos lugares de forma permanente, creando así lugares simbólicos de la danza en Tumaco.

Figura 40. Ensayo grupo de danza durante el pre-carnaval en el Parque Colon, Tumaco.



Fuente: Colección de la autora, 2019.

Por otra parte, el Carnaval ha hecho que a estas danzas se le incorporen nuevos

elementos, que se adapten a la experiencia de alegría que proporciona un carnaval. De este modo, desde los atuendos de los bailarines hasta las puestas en escena y música incursionan en otras vivencias o experiencias con el mundo “natural” a través de la danza, enriqueciendo con otros significados o nuevas construcciones de significados, al respecto Édison Cuero, Cultor y director de la escuela de danza Pacacelele afirma lo siguiente:

Entonces, mira que a partir de este ejercicio [innovación de la danza], se viene haciendo un performance en el que ya no solo se habla de la danza por la danza, sino que incluso en la música se ha enriquecido no solo con el propósito de la innovación sino como poder hace efectivo esas otras vivencias dentro de la danza, entonces cuando tu vez, una institución educativa (...)

El cultor Edison Cuero se refiere a nuevos montajes coreográficos y performance que cuenten historias como la de la ‘Raya’, una puesta en escena de danza y teatro trabajada y montada por él y su esposa y ganadora del primer puesto en la comparsa durante el Carnaval:

Cuando ciudadela mixta Colombia [escuela de Tumaco], que fue la que se ganó el primer puesto en comparsa, entonces se tomó prácticamente todo el escenario con ciento y cincuenta participantes entre estudiantes, docentes, padres de familia, directivos, administrativos, se involucró toda la comunidad educativa, y presentan una coreografía salida del mar que fue la ‘Raya’. ¿Como explicarse eso?, quienes estuvimos allá al frente, como lectura externa, yo digo como se hizo esto, yo conozco el paso a paso, participe en el ejercicio, pero aún no me logro explicar todavía pese al tiempo, como se logró todo esto. Pero entonces, como a través del ejercicio lecto-escritor, no solo de la lectura de la naturaleza, del contexto, sino del texto-pre texto. Hoy saber conceptualmente que es la raya, como se maneja la raya, cuál es su depredador, como lo relacionamos con el distrito especial [hace referencia a la ciudad de Tumaco], biodiverso, portuario, eco turístico, que era uno de los enlaces para poder participar en los carnavales. Que es eso de Tumaco como municipio especial, entonces, los muchachos hace esto, interpretan esto que cualquiera diría están perdiendo el tiempo, el tiempo está muy encima, como vamos a montar una coreografía si apenas estamos leyendo conceptos, entonces en la medida que se leían esos conceptos y se iban interpretando, interiorizando, y no se le dio guion a nadie, sino leer el texto, contexto alrededor, de la problemática que se quería plantear y en esa lectura leer a los sabedores y sabedoras, como Tumaco ha venido sobreviviendo al turismo, como Tumaco ha venido sobreviviendo a la pesca, (...) ¿cómo llevar eso al escenario?. Yo diría que le éxito de la ‘Raya’, fue ahí donde todos y todas, los ciento cincuenta participantes, estuvimos cada uno desde su accionar en la lectura del texto y del contexto y cada uno opinó e hizo parte del escenario y logramos el éxito. (Édison Cuero, Cultor y presidente de la fundación artística Pacacelele, entrevista realizada 5 julio de 2020)

Las palabras de Edison Cuero hace notar, primero, que la innovación o incursión en otras lecturas del contexto natural en el que viven rodeados por el mar, ríos y esteros como es el caso de la ‘Raya’ en la que se representa este animal marino, que hace parte del contexto y de las vivencias de los pobladores de Tumaco. Segundo, la sorpresa del maestro Edison Cuero al ver el éxito de la comparsa durante el Carnaval, no sorprende, si notamos que la *geograficidad* de la comunidad tumaqueña con los espacios acuáticos como el mar, radica en

una experiencia profunda con el entorno acuático, y que el éxito de la coreografía de la raya radicaba en una experiencia previa y rica de la lectura de un contexto común y familiar para todos (los ciento cincuenta participantes). Y tercero, la incursión en otras lecturas del contexto acuático diferente de las lecturas tradicionales dentro de la danza como las ya mencionadas anteriormente, enriquece las puestas en escena y refuerza la tesis de que estas comunidades comunican a través del arte y su cultura la estrecha relación que mantienen con el entorno acuático re-creando a través de la danza PCA, pues la danza, “*es escribir con los pies, en el suelo que se pisa, es escribir. Es ese ejercicio lecto escritor, esa lecto-naturaleza del diario vivir, es lo que se escribe en los Carnavales del Fuego*” (Édison Cuero, Cultor y presidente de la fundación artística Pacacelele, entrevista realizada 5 de julio de 2020).

4.3.2. *Rebulú: una danza ritual de libertad*

El Rebulú o Bunde chocono es una danza ritual que tiene lugar durante las Fiestas a ‘San Pacho’, este baile frenético o espontáneo es uno de los momentos “profanos” que ocurren paralelo a la fiesta religiosa y actos culturales, donde la comunidad se reúne a bailar al mismo ritmo. Bismark Chaverra (director de la IIAP) lo describe de la siguiente forma: “hay una sección que se llame el rebulú, donde están los espontáneos, que no tienen vestimenta especial y que sencillamente con traje de calle participan de la fiesta y del jolgorio. Allí vemos claramente secciones del pueblo que antes era mucho más discriminados que ahora” (Entrevista extraída del documental: sonidos invisibles, 2007).

Esta danza, como lo menciona Bismark Chaverra es muestra de una parte de la población quibdoseña que huye del patrón social y religioso que estructura las ‘Fiestas de San Pacho’. Según Susa (2015), los afroquibdoseños durante la fiesta en su imaginario crean categorías que los ponen en lugares más importantes a menos importantes dentro de una escala social piramidal; de esta forma, las celebraciones religiosas se encuentran en el topo de la pirámide siendo el evento más importante, en el medio se encuentran las comparsas y disfraz (carrosas) y en la base de la pirámide la danza del rebulú o bunde, siendo esta pirámide también el orden de cómo se presentan los eventos religiosos-festivos durante un día en el ‘San Pacho’.

Esta narrativa danzada (SUSA, 2015) que representa el rebulú, narra la realidad de las personas, siendo ellos los excluidos de la programación oficial de las fiestas, así como la sección de la población más pobre de Quibdó que no cuenta con los recursos económicos para

comprar un caché (ropa de carnaval) y ser parte de la fiesta.

Su baile es una expresión de protesta, así como una expresión de libertad que les permite bailar de forma espontánea sin seguir coreografías o realizar un performance pensado para contar una historia como las danzas citadas anteriormente, donde para ser parte de este movimiento dancístico no importa el género, sexo, culto, religión, partido político, estrato socioeconómico, representando la realidad del mismo Quibdó, el cual ha sido desanclado al resto del país por ser considerado un departamento subdesarrollado y pobre, realidad que se puede observar a través del paisaje de desigualdad, de abandono y discriminación que representa el rebulú.

Pero que al mismo tiempo esta expresión dancística que no es bien vista por los muchos afroquibdoseños les ha permitido a esta sección de la población apropiarse de la fiesta religiosa, combinando lo divino y lo pagano/humano, ya que pueden celebrar de forma libre con el santo patrono ‘San Pacho’, lo cual significa celebrar un aliado que durante la colonia les permitió resistir a través de espacios de alegría o jolgorio que esta celebración les proporcionaba en medio de una realidad de esclavitud y trabajo duro en las minas de oro; siendo otra muestra de cómo los afrocolombianos asumen la religiosidad en un espacio festivo y los cuerpos y sus construcciones culturales narran la realidad.

Las expresiones artísticas descritas a lo largo de este capítulo como constructoras de las fiestas patrimoniales son sin duda resultado de sincretismos religiosos e hibridaciones culturales, como lo menciona García Canclini (1990) en su obra sobre culturas híbridas en Latinoamérica, en donde las fiestas religiosas no solo reflejan sincretismos producidos en el periodo de la colonización; los cuales “influyeron en el canto religioso de estos grupos, quienes sustituyeron gradualmente divinidades y ritos africanos por salves a la madre de Dios, *arrullos* a los santos, *balsadas* fluviales, entre otros” (GONZALES, 2003 p. 6), sino también, yuxtaposiciones culturales en las expresiones artísticas, como el teatro, música, danza y gastronomía que estas fiestas tienen, como resultado de la influencia del culto ceremonial africano, el teatro religioso español, los instrumentos de viento introducidos por los españoles, el bombo proveniente de África (ALZATE, 2010), además de otros elementos introducidos y creados provenientes de un proceso histórico entre una diversidad étnica englobada en lo blanco, negro e indígena.

El resultado de este bricolaje cultural se refleja en las diversidades de expresiones artísticas, patrimoniales y cosmovisiones de las comunidades acuáticas del Pacífico que se manifiestan a través de sus patrimonios festivos, los cuales constantemente se reinventan y

retroalimentan por medio de los intercambios culturales, así como con elementos que trae el mundo moderno como los medios de comunicación y tecnologías, que permite que las hibridaciones festivas sean cada vez más intensas.

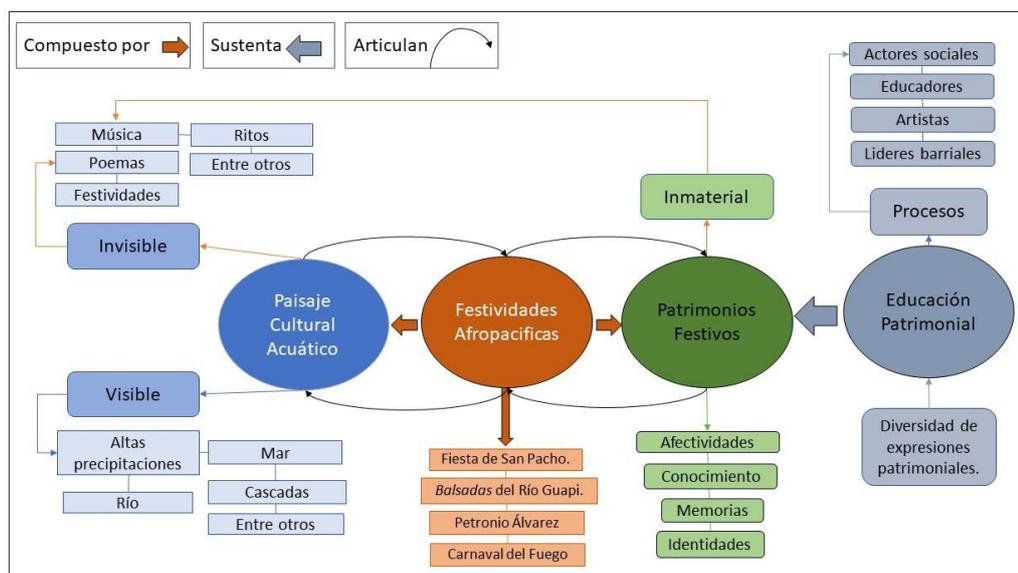
Finalmente, la lectura de los PCA inscritos en las artes sea música o teatro manifestados durante el tiempo festivo y abordados en los capítulos anteriores corresponde a una decodificación de elementos simbólicos de cuño patrimonial, que serán abordados con mayor detalle en el siguiente capítulo desde la perspectiva del patrimonio, como elemento articulado al PCA. Cabe resaltar que el capítulo a seguir (cap. 5) se complementa con el capítulo seis, el cual está orientado a tratar la educación patrimonial.

5. PAISAJES ACUÁTICOS, LA CONSTRUCCIÓN DE LA AUTENTICIDAD Y DIFERENCIA ENTRE LOS PACÍFICOS

A partir de lo que se ha definido como PCA a lo largo de este estudio y las formas en que los elementos del paisaje se presentan a través de las festividades estudiadas en los municipios de Quibdó, Cali, Guapi y Tumaco; y los lugares donde estas transitan o lugares que estas evocan continuamente ha posibilitado observar una relación entre el paisaje y lugar, así como una relación paisaje y patrimonio cultural inmaterial, encontrando una articulación de estas categorías a través de elementos como la identidad, memoria y educación.

Como se puede observar en la figura 41, se encuentra una articulación entre cuatro elementos centrales en este estudio, el PCA, la festividad, patrimonios festivos y educación patrimonial, que, en su conjunto son la respuesta exógena y endógena a la autenticidad paisajística del Pacífico. La primera, se percibe a través de las puestas en escena, musicalidades, rituales, símbolos y significados observados durante las festividades, que abrieron una ventana, un horizonte para realizar una lectura desde el paisaje. La segunda invisible durante el tiempo festivo, pero que en la cotidianidad se hace presente como constructora y mantenedora de identidades y memorias; así los patrimonios inmateriales como saberes y manifestaciones rituales que se nutren en las prácticas cotidianas bajo una relación estrecha con la naturaleza acuática y auxiliadas por procesos de educación patrimonial se perciben como procesos endógenos.

Figura 41: Articulación Paisajístico-Patrimonial



Fuente: Elaborada por la autora.

Es importante resaltar que los elementos endógenos señalados aquí, referentes a la educación patrimonial se desarrollan en un capítulo complementario (capítulo 6), el cual, por su carácter educativo orientado hacia el patrimonio inmaterial se torna fundamental, ya que da cuenta de la diversidad paisajística del Pacífico.

5.1. Paisajes Acuáticos y Afro-Patrimonios geosimbólicos

El Paisaje Cultural Acuático como portador de símbolos y significados que se han podido revelar a través de la naturaleza inmaterial festiva del Pacífico, en la que el teatro, la danza, la música tradicional de marimba, los cantos de *arrullos* y *alabaos* cobran importancia, por ser los medios que las comunidades afrodescendientes usan para codificar su historia, memoria, identidad y territorio; y que están profundamente influenciados por el espacio acuático (OSLENDER, 2008) que habitan, ha permitido vislumbrar una Geografía de lugares simbólicos o geosímbolos.

En este sentido y de acuerdo con Bonnemaïson (2012), el paisaje es muchas veces el lugar de un encuentro y de una emoción entre los hombres y la tierra, haciendo referencia también a la experiencia de los hombres con el espacio, o como diría Dardel (2015) su *geograficidad*, resultando en ideas o cosmovisiones que moldean paisajes y en la intención humana que crea y mantiene lugares (COSGROVE, 1978). En esta relación entre Paisaje y Lugar, el PCA en el Pacífico se ha moldeado a imagen y semejanza de las comunidades afrodescendientes, siendo la ventana y “la representación artística del mismo, la herramienta para entender la respuesta humana a la escena visual” (COSGROVE, 1978, p. 69).

En cuanto al lugar, este se presenta como portador de paisajes y viceversa, adquiriendo profundos significados, existiendo en escalas diferentes como Región Pacífica, Pacífico sur y norte, como Guapi, Tumaco, Quibdó, como río Guapi, río Atrato etc. haciendo alusión al hogar por el cual se siente afecto (TUAN, 1983), así el hogar para los afrodescendientes “es donde las raíces son más profundas y más fuertes, donde se conoce y se es conocido por los otros, y donde se pertenece” (RELPH, 2014, p.24).

Según Relph (2014, p. 29) el lugar también “es donde se confluencia la experiencia cotidiana, y también como esa experiencia se abre para el mundo”, siendo en el Pacífico el río por excelencia el lugar donde ocurre y fluye la cotidianidad, es ahí donde se nada, se lava las ropas, se boga, se pesca, se encuentran las mujeres con sus comadres, donde la comunidad pasa la mayor parte de su tiempo. El autor añade: “El ser es siempre articulado por medio de lugares específicos, aunque tenga que extenderse más allá de ellos, para comprender lo que

significa existir en el mundo” (RELPH, 2014, p. 29), en este sentido, la migración de afrodescendientes hacia diferentes ciudades del país, especialmente Cali, ciudad que alberga el mayor porcentaje de población de ascendencia afrocolombiana y donde se realiza el ‘Festival del Petronio Álvarez’ vislumbra una grande afluencia de población afropacífica inmigrante, quienes celebran sus raíces, su hogar e identidad a la distancia.

La condición de inmigrante como señala SAYAD (1996) produce nostalgia, extrañar el lugar de origen pone en marcha la labor de memorización, de reminiscencia y de imaginación; y los lugares elegidos para tal efecto se configuran en objetos de veneración de auténtica veneración, convirtiendo al festival que celebra la cultura afrodescendiente como el más importante del país, en un espacio y tiempo efímero que da lugar al sentido de su existencia.

El Pacífico como un lugar constituido de lugares, también ha permitido decodificar por medio del PCA el espíritu del lugar (RELPH, 2014), este entendido como “ciertos lugares que fueron ocupados por Dioses o espíritus, cuyas cualidades sobre naturales eran evidentes en el escenario, cuya presencia puede ser reconocida por medio de ceremonias religiosas o construcciones” (RELPH, 2014, p. 23), que en el Pacífico se han evidenciado en el teatro festivo, donde la representación de mitos que narran historias sobre entidades demoniacas como el diablo y la madre monte, seres que habitan la selva o el bosque son considerados lugares sagrados donde la presencia del hombre no es bienvenida por estas entidades y donde se libran batallas entre hombres y demonios, siendo los instrumentos musicales como la marimba de chonta y el bombo las armas con las cuales los hombres las combaten.

Una de las leyendas más populares en Tumaco, sur del Pacífico, es la del marimbero que combate al diablo en un duelo de marimba, ya que a los niños y mujeres no les corresponde ese tipo de peleas; ese día se tocaron bundes, currulaos, jugas, patacorés, entre otros ritmos musicales, hasta que al amanecer el marimbero vence al demonio tocando el himno nacional. Leyenda que es narrada a través de la obra de teatro titulada ‘Francisco Saya, el marimbero mayor’ ejecutada por el teatro Calipso de Tumaco (perteneciente a la Corporación cultural afrocolombianidad Calipso), también se destacan obras teatrales como ‘Pa’ lante negro’, ‘Fábulas del Manglar’ y ‘Cueros calientes’.

Las expresiones artísticas que se pueden observar en los rituales y fiestas a los Santos, el teatro festivo durante el ‘Carnaval del Fuego’ y ‘San Pacho’, así como en el teatro negro de Calipso son expresiones cargadas de una trama de lenguajes no solo visuales y

narrativos, sino también espaciales, que vinculan y evocan constantemente por medio del PCA lugares de memoria como África; lugares fijadores de identidades: los ríos, el mar, los mangles; lugares sagrados: el bosque, la montaña; lugares domesticados y no domesticados donde transitan lo femenino y lo masculino, así como lugares imaginados donde la mitopoiética parte en el Pacífico.

Convirtiendo en geosímbolos al río, mar, montaña y bosque, por ser evocados constantemente y por ser lugares simbólicos y sagrados. Estos geosímbolos son itinerarios y extensiones, del cual el “espacio geográfico es formado, por un conjunto de geoestructuras aplicadas o encajadas sobre medios naturales, de los cuales los paisajes son reveladores visuales” (BONNEMAISON, 2012, p. 292), así como no visuales (paisajes sonoros); que pueden ser comprendidos bajo la visión de mundo de quienes los proyectan. Los geosímbolos en el Pacífico se han proyectado en un espacio caracterizado por la constante presencia del agua como se ha dicho múltiples veces, y esta característica ha hecho que los mitos, afectos, significados, memorias e identidades se soporten sobre las formas que toman en el espacio.

Entonces, los geosímbolos se fueron descubriendo entre los itinerarios que los santos como ‘San Pacho’ y la *Purísima* recorren en procesión por el río Atrato y Guapi, la afinación e interpretación de instrumentos musicales como la marimba de chonta, los cantos de *arrullos* y *alabaos*, así como a través de la danza y el teatro que continuamente transitan y evocan el agua en sus diversas formas, sea por medio de sus sonidos y musicalidades, letras en sus poemas o historias narradas con el cuerpo; del mismo modo los geosímbolos se vislumbra en los bosques y montañas donde se obtienen las maderas para la construcción de los instrumentos musicales y los cueros para los tambores, lugar donde la presencia de la naturaleza femenina salvaje se encuentra. Dando cuenta de un territorio que han habitado en sincronía con un espacio natural: la selva húmeda tropical, y donde el modo de relacionarse tanto de hombres como mujeres con ella le dan sentido a su existencia.

Ahora bien, el PCA como el medio para decodificar los significados e historias sobre el Pacífico y también como el “lugar de encuentro y de la emoción, de la memoria y de las identidades, que se pueden traducir en un encuentro entre los hombres y la tierra” (BONNEMAISON, 2012, p. 290) permitió el descubrimiento que ya se presentía, de una diversidad paisajística y de lugares que se sostiene bajo un entramado de elementos como el sentido de pertenencia y amor por el lugar (río, cuenca, municipio, región), la identidad y la memoria ancestral, en un movimiento afrodisaporico que se enraíza en las cuencas del Pacífico y toma forma de Paisaje.

Las identidades en el Pacífico parten esencialmente del río, siendo este el geosímbolo primero, del cual las comunidades en las diversas localidades parten para identificarse. Sin embargo:

Las identidades espaciales colectivas se manifiestan en escalas diversas, yendo de los Estados-Naciones emergentes (como en la antigua Unión Soviética) hasta las demandas de más autonomía regional (como España) y la formación de espacios sociales diferenciados en el interior de las ciudades (como los barrios, o suburbios marcados por la segregación). Esto sentimientos emergen también, sobre otras formas, conformando espacios y medios como los monumentos, las fiestas o peregrinaciones, los mercados o las imágenes difundidos por los discursos políticos o por fijación de carteles” (BERDOULAY; ENTRINKIN, 2014, p.104).

De acuerdo a la cita anterior, las identidades son diversas, conformando una polifonía de identidades que visto desde un todo armonioso se define como el Pacífico; desde la musicalidad como se evidenció en el capítulo anterior, desde las fiestas, ritos y procesiones, y a escalas menores encontramos las cuencas y los ríos como fijadores de identidad, siendo este último: los ríos la representación de la autenticidad del lugar (RELPH, 1976,).

En este contexto y como afirma Relph (1976) la autenticidad del lugar se refiere a la experiencia y relaciones únicas con el lugar, que se expresan y perduran en el espíritu del lugar, al modo de ser, que reconoce la libertad del hombre y la responsabilidad de su propia existencia, en la que hay una respuesta genuina con los símbolos, significados y cualidades del lugar con lo cual es posible identificarse. Por tanto, el río como geosímbolo es el lugar del cual las comunidades afrodescendientes parten para orientar su Geografía, de donde se sienten parte, donde se adhieren sus afectos y emociones, donde pasan la mayor parte del tiempo, donde se inspiran para crear sonidos, música, poemas y canciones; al mismo tiempo son considerados lugares sagrados, donde habitan entidades sobrenaturales como la madre agua y el *riviel*¹⁶ (entidades que ayudan a fijar normas de convivencia entre las comunidades y su entorno natural) como se evidencio en su representaciones durante el teatro festivo del ‘Carnaval del Tumaco’; y donde los santos patronos hace sus recorridos en romería; también es el lugar donde lo femenino es controlado y de donde hombres y mujeres parten para identificarse, siendo común escuchar a un habitante de Guapi, Quibdó o Tumaco decir de cual río proviene como forma de identificar su lugar de origen.

El río como el geosímbolo primero, es donde se da experiencia del hombre con la naturaleza o su *geograficidad*, a partir de la cual conocen, organizan y construyen su realidad, siendo esta la visión de mundo o experiencia conceptualizada del mismo (TUAN, 2012). “El

¹⁶ Entidad mítica del Pacífico colombiano y ecuatoriano.

medio ambiente natural y la visión de mundo están estrechamente ligadas: la visión de mundo, sino es derivada de una cultura estrecha, necesariamente es construida de los elementos conspicuos del ambiente social e físico de un pueblo” (TUAN, 2012, p. 116), como en el caso del Pacífico, donde los afrodescendientes a través de su visión de mundo han construido conocimientos sobre el lugar o como lo ha denominado Osorio (2018) epistemologías locales, donde lo físico y lo cultural son indisociables.

Se resalta entre las comunidades afrodescendientes del Pacífico, la particular forma de conocer las estructuras acuáticas como el río, la lluvia, el mar entre otros, que parte de conocimientos elaborados sobre ella, lo cual posibilita entender y moverse en su mundo acuático. De esta forma, han creado categorías más ricas que las construidas por las ciencias ambientales para su clasificación, uso y significación. Así se evidencia en la investigación de Osorio (2018):

Las comunidades negras establecen diferentes categorías del agua, siendo tres las principales registradas por este trabajo: 1. La lluvia. 2. El río. 3. El mar. Cada categoría presenta subcategorías, como parte del espacio acuático: • El río es agua y río mismo. • Agua transparente de los riachuelos. • Agua color pardo de las crecidas. • Agua culinaria para los alimentos. • Agua serenada para remedios. • Agua de destilación del viche. • Agua para navegar. • Agua de puja y quiebra. • Agua de mar salada. • Agua de estero salobre. • Agua como transmisor de cualidades de las plantas.

El agua de río y riachuelo, y el mar que corren por la superficie, se constituyen en las primeras categorías de análisis. Esta agua se infiltra en los suelos, se retiene en la vegetación, se expresa en la música y se representa en lo simbólico. La lluvia y las nubes complementan la presencia y representación del agua en la zona. (OSORIO, 2018, p. 124)

Estas formas de ordenar su mundo acuático, expresa su experiencia con el contacto con la tierra como lo menciona Dardel (2015), Tuan (2012), Relph (1976) entre otros, que no puede ser más que una experiencia subjetiva; así el mar adquiere características “como bravo, resaca, placeres, secaderos, mal tiempo o nube negra, enunciados que determinan características del mar, vinculando un fenómeno con su representación” (OSORIO, 2018, p. 137). Reconociendo que la estructura logocéntrica de ver el mundo desde occidente es una visión de mundo más en el universo de mundos del que se compone la tierra.

La complejidad del mundo acuático del Pacífico, también envuelve el uso de la memoria, la cual se articulada doblemente, la primera asociada a un registro de conocimiento y control sobre su ambiente físico:

Por medio de la cual reconocen las partes físicas de su conformación territorial, sus características y se ubica en el espacio; cada habitante construye sus propios referentes espaciales que le permiten moverse y actuar en su mundo. Así mismo, hace uso de su estructura cognitiva, que le posibilita tener un conocimiento pormenorizado, logrando un aprovechamiento de los recursos naturales basado en la

comprensión del medio ambiente, sus características, sus ciclos y formas de funcionamiento. (OSORIO, 2018, P.118)

Y la segunda, en un proceso de memorización, recordatorio de su pasado y existencia, tomada esta como una realidad histórica que se inscribe en la tierra, y que ha ayudado a la constitución lugares y paisajes mediados por un sistema de símbolos, a través de los cuales se organiza la vida social, ritual-espiritual y ecológica del Pacífico. Al ser “los símbolos una formación que se da en torno de polos geográficos representantes de valores políticos y religiosos que comandan su visión de mundo” (BONNEMAISON, 2012, p. 290).

En este punto, referirse al patrimonio es primordial, en la medida que las festividades aquí tratadas, son consideradas por sus comunidades como patrimonios, unos reconocidos por la Nación y la UNESCO como el ‘San Pacho’ en Quibdó y el ‘Festival de Petronio Álvarez’ en Cali, y otros como las ‘Balsadas del río Guapi’ y el ‘Carnaval del Fuego’ considerados por sus comunidades como patrimonios inmateriales socializados a lo largo del tiempo.

Debido a esta característica patrimonial que las comunidades afrodescendientes de Quibdó, Guapi y Tumaco les imprimen a sus festividades por ser “una apropiación del mundo por las personas, una apropiación de aquello que los envuelve, de aquello que valorizan y quieren preservar, y posiblemente transmitir” (RAUTENBERG, 2014, p.59) o por ser visto como un recurso popular para el turismo, el desarrollo urbano y rural, económico etc. (RAUTENBERG, 2014) como en el caso de la ciudad de Cali con el ‘Festival del Petronio Álvarez’. Lo que se ha llamado como geosímbolo desdobra su condición patrimonial por sus características de apropiación afectiva y de memoria, evidenciadas en las festividades de los afrodescendientes compuesta por ritos, tradiciones y saberes.

Transitar por PCA como medio para conocer y decodificar el afropatrimonio geosimbólico conllevó a entender que la complejidad de elementos afectivos y simbólicos que conectan estas comunidades con el espacio que habitan, de características particularmente únicas, resulta en una relación patrimonial-espacial, donde converge también la memoria e identidad con los lugares que le dan sentido a su existencia en este mundo.

5.2. La Imagen como artefacto portador de representaciones patrimoniales

Descifrar la relación patrimonial-espacial a través de la imagen en su dimensión fotográfica, considerada como una fuente de información, una forma de lenguaje o como un reflejo de nuestra historia, permite identificar o evidenciar los elementos simbólicos y

manifestaciones que las comunidades afrodescendientes de Quibdó, Cali, Guapi y Tumaco consideran como sus patrimonios y que les permite recordar sus historias locales.

La imagen y el arte como afirma Burke (2004):

Puede proveer evidencia para aspectos de la realidad social, que los textos pasan por alto, por lo menos en algunos lugares y épocas. La mala noticia es que el arte de la representación es casi siempre menos realista de lo que parece y distorsiona la realidad social más que reflejarla, de tal forma que historiadores que no consideren la variedad de las intenciones de pintores y fotógrafos (sin hablar de los patrones y clientes) pueden llegar a una interpretación equivocada (BURKER, 2004, p. 37).

Por otra parte, Burke (2004) también señala que la imagen es parte de toda una cultura y estas por tanto no pueden ser comprendidas sin el conocimiento que se tenga sobre ella. Teniendo en cuenta estos elementos que señala el autor, imágenes como fotografías provenientes del proyecto ‘Retratos de Petronio’ del fotógrafo Jorge Heriberto Idárraga Díaz; y afiches oficiales de la Alcaldía de Cali, quien organiza el festival, son considerados el punto de partida para comprender que es lo que se representa como Patrimonio en el Festival del Petronio Álvarez.

La figura 42 corresponden a los afiches de la publicidad del Festival del Petronio Álvarez referentes a las ediciones de los años 2019 y 2020, presentan como punto en común la imagen de la mujer afrodescendiente, siendo un reconocimiento al papel que cumplen como las sostenedoras de la cultura del Pacífico. Son ellas las mantenedoras de las manifestaciones tradicionales, no solo en su papel como cantadoras, sino también en la cocina tradicional, en los rituales, en la danza, en la tradición oral y como líderes natas en la comunidad, cumpliendo un rol importante como guardianas de la tradición y el saber ancestral. En este mismo sentido en el año de 2019 (figura 42 izquierda) se realizó un homenaje a la cantadora Aura Maria Gonzales Lucumí y a los cantos tradicionales de *arrullos*, reconociendo en la mujer el valor de su musicalidad, valor que habría sido rezagado por el protagonismo de la marimba, bombos y cununos a cargo de los hombres durante ediciones pasadas del festival.

Es de notar que los instrumentos musicales tradicionales están presentes en la imagen, como la marimba de chonta, los cununos, el violín del Cauca entre otros, así como plantas y flores típicas de la región, representando la riqueza de la naturaleza del Pacífico. En la figura 42 (izquierda) la ciudad de Cali se encuentra como fondo, representando el traslado de la tradición musical de la selva del Pacífico a la ciudad, permitiendo entrever que los asistentes al festival adquieren toda una experiencia sensorial, que envuelve en diferentes dimensiones el contacto de hombres y mujeres con la selva húmeda tropical. Ya que no solo

son los sonidos del Pacífico los que se hacen presentes durante el festival, sino la gastronomía, artesanías, bebidas tradicionales, entre otros.

El Afiche publicitario del 2020 (ver figura 42, derecha) que tuvo una edición virtual del festival por causa de la pandemia COVID19, tiene la mujer una vez más como protagonista de la imagen, con un turbante compuesto por plantas que representan la selva y en el cuello se observa como fondo el río con un pescador en su canoa representando uno de los paisajes más típicos del Pacífico, el navegar en canoa por el río. Esta imagen en su conjunto son la representación de dos elementos, selva y agua, que se conjugan para dar cuerpo a los instrumentos tradicionales y sonidos acuáticos únicos, interpretados por hombres y mujeres durante el festival.

Figura 42. Afiche promocional del Festival Petronio Álvarez, 2019 (izquierda), 2020 (derecha).



Fuente: Alcaldía de Cali.

Es importante resaltar, que realizando una revisión de las imágenes publicitarias de ediciones anteriores, así como de las más recientes, la alusión a los instrumentos musicales en las fotografías y diseños es una constante, principalmente la marimba de chonta, siendo el icono del Petronio o la marca insignia, como se evidencia en todas las imágenes publicitarias del festival que presentan una iconografía de tres personas con sombrero, pañuelos y la marimba de chonta (subrayado con una circunferencia de color rojo).

La música tradicional del Pacífico sur representada principalmente en los

instrumentos musicales tradicionales es la manifestación a la que más se hace referencia. Ello, teniendo en cuenta que el festival acoge otras manifestaciones musicales, como la música de chirimía del Pacífico norte, la música de los violines Caucaños provenientes del norte del Cauca, de comunidades afrodescendientes residentes en los valles interandinos, entre otras. Por otra parte, la declaración del Festival como patrimonio de la Nación, por medio de la ley 1472 de 2011, en su artículo 2 define que lo que se patrimonializa además de la música del Pacífico son:

Los valores culturales que se originen alrededor del folclor del Litoral Pacífico. Así mismo, apoyará el trabajo investigativo en relación con el aporte musical del Pacífico y las publicaciones en el tema; contribuirá al fomento de la producción musical de la región en los diferentes formatos que las nuevas tecnologías permiten, tanto de participantes nacionales como de otras regiones que asisten al Festival; apoyará la producción filmica que permita la difusión a nivel nacional e internacional de la cultura del Litoral Pacífico y, en general, de Colombia; y de igual manera apoyará aquellas manifestaciones y expresiones del Pacífico que también hacen parte del aporte cultural como son: la producción de instrumentos musicales típicos, artesanías, gastronomía y vestuario, entre otros. (Artículo 2, Ley 1472 de 2011).

Queda claro que el patrimonio está orientado a la musicalidad del Pacífico, el cual se orienta a la salvaguardia principalmente de la música tradicional de marimba, la cual vincula y reivindica la identidad negra como parte de un proceso consolidado por las llamadas *comunidades negras* (ver capítulo 1) que se puede apreciar a través de las imágenes expuestas, al mostrar mujeres afrodescendientes, exaltando su color de piel, cabello y turbantes coloridos, que son la representación inmediata de su identidad cultural. Siendo esta una forma de construir una identidad estéticamente elaborada a través de la imagen publicitaria hecha para ser mostrada en espacios públicos mediáticos, creando así, formas estéticas alternativas que propagan valores culturales locales (DA SILVA; PIRES, 2008) o patrimoniales, en este caso la música tradicional del Pacífico.

Cali por su parte, considerada como ciudad-región al lograr consolidarse como la representante de la región del Pacífico durante el Festival del Petronio, juega un papel importante como un breve lugar de memoria, en la medida que permite a través de la musicalidad que proporciona el Festival, accionar la memoria en las comunidades inmigrantes del Pacífico residentes ahí, al convertirse la música en el medio por el cual recuerdan sus historias íntimas y colectivas en los ríos, en los esteros, en el mangle y en el mar, los lugares donde añoran volver.

Por otra parte, el proyecto 'Relatos de Petronio' a cargo de Jorge Heriberto Idárraga Díaz, fotógrafo bonaverense, periodista, editor y publicista, quien ha participado en el 'Festival del Petronio' con una serie de fotografías que tienen como finalidad contar las

historias de los artistas que participan del festival a partir de preguntas como: ¿Quiénes son? ¿Cómo se llaman?, ¿Dónde viven? y ¿Qué hace cuando no hacen música? Con ello, el autor de este proyecto de memoria visual, pretende conocer más sobre la vida de cantadoras, músicos y bailarines (as) por fuera del escenario, evidenciando otros roles que desempeñan estos artistas, desvendando otras identidades y otras memorias que parten de cortos relatos de quienes son retratados en la foto.

La figura 43, es una composición de fotografías en la cual son retratados (primera foto arriba) Alí Cuama, músico y cantautor, ganador en repetidas ocasiones del ‘Festival Petronio’ en las modalidades de mejor canción inédita, mejor agrupación y mejor interpretación de la marimba, quien lo acompaña Rocely Rosero Celorio, interprete de la marimba, bombo, cununo y guasa, quien destaca la lucha de la mujeres por conquistar algunos papeles donde antes no era permitida, por ejemplo ser interprete de instrumentos que tradicionalmente han sido tocados por hombres (IDÁRRAGA, agosto de 2017).

La fotografía abajo a la izquierda, corresponde a Diris Ortiz, oriunda del municipio de Barbacoas Nariño, donde es catequista y directora del grupo “Lumbalú”. Al lado derecho de la composición está el retrato de Jose Antonio Torres Solís ‘Gualajo’ (Q.E.P.D), oriundo del municipio de Guapi-Cauca, su trayectoria como intérprete de marimba lo ha llevado a ser reconocido como el marimbero mayor, llegando a constituir su apodo: ‘Gualajo’ como una marca nacional e internacional, afirma. ‘Gualajo’ además de ser un gran intérprete de la marimba fue constructor de bombos y cununos, su grupo musical ‘grupo Gualajo’ ha recorrido el mundo. (IDÁRRAGA, agosto de 2015).

Estos personajes retratados en el lente de Jorge Idárraga, por un lado, revelan elementos característicos de una identidad sur afropacífica, con los vestidos, tocados, sombreros, canto tradicional e instrumentos musicales como la marimba de chonta y guasa. Por el otro, da voz a estas personas, les pone nombre propio, señala su procedencia y otras actividades u oficios que ejercen en su cotidianidad, siendo la imagen complementada con textos que dicen más de lo que solo la fotografía puede revelar.

Figura 43. Intérpretes de instrumentos tradicionales del Pacífico sur.



Fuente: Jorge Heriberto Idárraga Díaz.

La figura 44 es otra composición en la cual se agruparon cuatro fotografías, en las dos primeras arriba se aprecian dos personas mayores con instrumentos considerados no tradicionales del Pacífico, como un contrabajo y las maracas, estos son instrumentos que representan las comunidades negras de los valles interandinos, como las del norte del Cauca, comunidades que se caracterizan por el uso de instrumentos de cuerda. Uno de los que más se destaca es el violín caucano.

El violín o los llamados ‘violines negros del Cauca’, son violines artesanales hechos a base de guadua, los cuales se han ganado un espacio en el “Festival del Petronio”, logrando tener su propia categoría dentro del concurso musical. La persona retratada al lado izquierdo, Isauro Banguero (Q.E.P.D) es oriundo del municipio de Guachené-Cauca, toca el contrabajo en su grupo ‘Aires de Domingullo’, además de ser músico es agricultor, siembra frijol, plátano, cacao y maíz en su finca en Guachené, y vende plátano los lunes

(IDÁRRIAGA, agosto de 2015). Al lado derecho está Igna Lucrecia Grueso Ospina, oriunda del municipio de Tumaco- Nariño, cantadora de arrullos, bambucos, arrullos a los muertos y alabanzas, resalta la importancia de estos cantos en rituales y festividades como la Fiesta de San Agustín, la virgen de la Lajas y Jesús de Nazaret, “se reúne la gente y hacen fiesta, todos, dando su granito de arena, porque uno solo no puede. Reunimos la plata y hacemos *arrullos*” (IDÁRRIAGA, agosto de 2017).

Figura 44: músicos(as) y bailarinas afrocolombianas



Fuente: Jorge Heriberto Idarraga Diaz

En la composición de la figura 44 parte inferior, encontramos dos fotografías de mujeres con trajes tradicionales representando la danza. Si bien, la música es la que acompaña la danza y viceversa, esta se ha convertido dentro del festival en un elemento que no puede faltar. Los trajes tradicionales, sean faldas coloridas, o trajes blancos, el uso del sombrero de paja, o los turbantes, son elementos característicos que les da una clara identidad negra.

Finalmente, la figura 45 en el que se aprecian puestas en escena que revelan características de la cultura afropacífica, la primera fotografía (parte superior) representa el sincretismo religioso y la importancia de las matronas en el tejido cultural del Pacífico, así lo relata la modelo en la foto “soy la matrona, representando a la mujer de Pacífico, como origen de la vida, como la llevadora de historia, sabia y acompañante” (IDÁRRIAGA, agosto de

2016). Quien interpreta el personaje de la matrona es Carolina López, oriunda del Valle del Cauca con raíces en el Pacífico Caucaño por parte de sus padres, es estudiante de la escuela de Teatro del Instituto Popular de Cultura y hace parte de la composición artística “Mano e’ Currulao” (IDÁRRIAGA, agosto de 2016).

Figura 45. Puesta en escena.



Fuente: Jorge Heriberto Idarraga Diaz.

Si bien el sincretismo religioso en el Pacífico está visiblemente compuesto por simbolismos católicos, como la cruz presente en la foto 44 (parte inferior izquierda), en el cual se mezclan rituales de origen católico con elementos afrodescendientes, por ejemplo, la presencia de danza, cantos y músicas tradicionales para la celebración de misas, fiestas a los santos, entre otros.

Siendo la matrona, mujer afrodescendiente la protagonista en estos rituales, así Sofia Angulo Panameño nacida en Buenaventura y de padres Nayeros (es decir provenientes del río Naya), cantadora e integrante del grupo musical ‘Tamafri’ que traduce tambores

africanos; quien posa en la foto estaría representando esta característica de las culturas afropacíficas. La foto inferior derecha por su parte representa uno de los oficios más tradicionales de todo el litoral Pacífico, el de pescador, Ewdin Caicedo, oriundo de Quibdó Chocó, interprete del bombardino e integrante del grupo de ‘Son y Sabor’ (IDÁRRIAGA, agosto de 2015), en el papel de un pescador para la foto de Idárrriaga (2015). Se aprecian elementos como la atarraya y el sombrero de paja, que caracterizan a los pescadores del Pacífico quienes recorren los ríos profundos y el mar abierto en sus canoas y lanchas en busca de peces, que son vendidos en las mañanas en los pequeños puertos de algunos municipios como Guapi.

Queda claro que las fotografías de Idárrriaga muestran una escena que intenta huir de la típica imagen afro-musical a la cual el ‘Festival del Petronio’ está acostumbrado, revelando a través de las fotos las memorias de los individuos que han participado en diferentes años del Festival, así como en su trasfondo devela identidades otras, como la matrona y el pescador, también revela elementos culturales característicos del Pacífico como el sincretismo religioso, el cual vincula una tradición musical, en cuanto cantos tradicionales, interpretación de la marimba de chonta, cununos, bombos, guasas y violines negros, así como la danza, hacen parte de todo el tejido cultural de una comunidad en el Pacífico, los cuales se ligan con oficios como la pesca y colecta de moluscos o hacen parte de rituales y festejos, puesto que la musicalidad es transversal a la vida cultural de las comunidades que habitan las cuencas del Pacífico.

En este sentido, el patrimonio se manifiesta más allá de la musicalidad por la musicalidad, ya que a través de la música se tejen memorias, identidades, se imaginan paisajes, se anhelan lugares y se construyen imágenes sobre lo que el Pacífico es, en un sentido más amplio y diverso.

Otro elemento que aparece con frecuencia en la imagen, son los símbolos que hacen alusión a la biodiversidad como plantas y animales, siendo un componente importante de la representación del patrimonio, que se puede apreciar con mayor fuerza en las fotografías e imaginarios proporcionados por quienes organizan y acompañan las festividades en Quibdó, Guapi y Tumaco. En este sentido una manera de interpretar lo que la comunidad concibe como patrimonio es a través de lo que ellas deciden fotografiar. Así, la fotografía más que un artefacto documental es considerado como una “representación de la realidad, en el sentido de ser algo recortado por la percepción de la mirada” (SILVA; PIRES, 2008, p. 42).

La acción de fotografiar es una especie de gesto performativo que apunta para un suceso que ocurre en el mundo, como una forma de arrancar un pedazo de la realidad al terreno de la imagen, y por sí sola es una forma de indicio, así como un instrumento documental (GREEN; LOWRY, 2007), de conocimiento, que sirve para ver el propio mundo e interpretarlo (JOLY,1994).También es importante resaltar que la fotografía posibilita en su lectura ingresar a un universo espacial por medio del cual podemos apreciar lugares y paisajes, así como temporal en el que se puede interpretar la representación de esa realidad.

Sea como documento o como expresión simbólica de la experiencia del hombre con la tierra, las fotografías obtenidas a partir de lo que las comunidades de artistas y cultores en Tumaco (corporación Calipso) y Quibdó (Fundación Fiestas Franciscanas) asumen como reflejo de su Patrimonio, parten de asumir que se habita sobre un espacio biodiverso, siendo esta la mayor característica que se le otorga al Pacífico colombiano. La representación de especies animales y vegetales son comunes en el ‘Carnaval del Fuego’ como se puede ver en la figura 46, la representación de animales como la langosta, los caballos de mar, los cangrejos y peces, animales acuáticos, son señal del contacto cotidiano de la comunidad Tumaqueña con su ambiente costero, siendo habitual observar estas especies animales en las playas, en los mangles y en el mar.

Figura 46. Zanqueros, teatro Calipso de Tumaco, 2011, 2012, 2013.



Fuente: Gustavo Cabeza, Corporación Calipso.

Así mismo, esta representación de su naturaleza biológica como hemos visto en otras fotografías alusivas al ‘Carnaval del Fuego’ (ver capítulo 3), que se entre mezclan con símbolos que representan la cultura del Pacífico sur, como lo son los instrumentos musicales tradicionales como la marimba de chonta y los cununos (figura 46, fotografía superior izquierda) representan la relación estrecha entre la naturaleza y la cultura. Según Gustavo Cabezas, “las fotos representan la cultura tradicional de la región, el arte, biodiversidad, mitos, leyendas y tradición oral” (director de la Corporación Calipso de Tumaco, entrevista, 15 de Julio de 2021.).

En una dinámica en el que no solo se representa simbólicamente la naturaleza visible en sus exuberantes paisajes, sino que también en lo sobre natural, lo mágico y lo divino, haciendo parte también de su construcción cultural de mundo. Se puede apreciar la figura 47 referente a las entidades míticas que habitan los ríos, los esteros y el bosque como el Duende (figura 47 derecha) una entidad divina que fue expulsada del cielo, frecuentemente representada como un niño o un hombre pequeño que viste un gran sombrero y le gusta tocar la guitarra y suele enamorarse de mujeres vírgenes (Ministerio de Educación Nacional: Save the Children Colombia, 2016). Descrito como un ser musical que hace presencia en la cotidianidad, como en las fiestas, donde la entidad les gusta llegar haciendo retumbar las casas, para lo cual los hombres entonan en la marimba el Himno Nacional o rezar para que la entidad se vaya. (Ministerio de Educación Nacional: Save the Children Colombia, 2016).

Figura 47. Zanqueros, teatro Calipso de Tumaco, 2011, 2012, 2013.



Fuente: Gustavo Cabeza, Corporación Calipso.

La representación del Riviel (figura 47 derecha) descrita como un ente con figura humana que navega sobre una canoa los ríos o el mar, “dejándose ver en las noches de luna menguante y se monta y se baja de la tabla gritando, contento por la maldad que ocasiona” (Comunidad Educativa del Charco y La Tola (Nariño), 2016, p.20), es un personaje mítico como muchos otros que habitan la naturaleza del Pacífico, que hacen parte de la cotidianidad de la población; es “una codificación y estructuración mental y pragmática de todas las cosas, fenómenos y acciones de la naturaleza (...) que ordena los elementos sociales que separan y asocian naturaleza, cultura y pensamiento” (BOHÓRQUEZ, 2008, p.158)

Estas representaciones de la naturaleza viva, mítica, imaginaria y simbólica es muestra de la importancia que cumple un ecosistema como la selva húmeda tropical para la comunidad que la habita, moldeando este entorno geográfico y sociocultural a la comunidad afrodescendiente de Tumaco. Al igual que convierte esta forma de concebir la naturaleza en fuente de memoria e historias locales, que a su vez, se articula con una identidad que es posible comprender a través de la fiesta, en la cual se puede apreciar símbolos y colores que denotan unas raíces de una África imaginada, ya que la mayoría de los Tumaqueños no conocen el continente africano ni su complejidad histórica y actual.

Pero, se han quedado con un imaginario de un continente que han venido rastreando a través de imágenes, películas y relatos provenientes principalmente de los medios de comunicación. Como se muestra en la figura 48 (parte superior) la iconografía del tocado que llevan los zanqueros recuerda las máscaras que usan diferentes tribus en África sea para cortejar, para el teatro o que en el pasado usaban para la guerra. Tal vez estos símbolos hayan perdido su significado original, pero son indicadores para los Tumaqueños de una identidad que se compone de un origen común para todos y que los hace afrocolombianos o afropacíficos.

Se aprecia en las imágenes proporcionadas por la Corporación Calipso de Tumaco, una valorización simbólica sobre la naturaleza, rindiendo culto a ella por medio del carnaval y subsidiando de esta forma la representación de su patrimonio. Entendiendo la naturaleza material, río, mar, esteros, bosque y todo lo que la habita en ella, así como la naturaleza invisible cargada de mitos y seres sobrehumanos como un solo organismo, base de su experiencia humana, la cual les permite atesorar saberes y memorias que se expresan por medio de las artes que más se destacan: el teatro y la danza.

Estos saberes y memorias son transmitidos de una generación a otra a través de las escuelas de teatro y danza en este municipio. Como se muestra en la figura 48 (parte inferior),

una imagen de los zanqueros del Teatro Calipso realizando sus ensayos en la playa del Bajito-Tumaco; son muestra de la trasmisión de estos saberes, memorias y de la importancia del rol de las escuelas de danza y teatro para su manutención.

Figura 48. Zanqueros, teatro Calipso de Tumaco, 2011, 2012, 2013.



Fuente: Gustavo Cabeza, Corporación Calipso.

En este sentido, la fotografía cumple un papel importante al permitir crear una idea sobre lo que es considerado patrimonio por una comunidad de artistas como lo es la Corporación Calipso, ya que expresa mediante la imagen su experiencia humana con su mundo natural. Así como también, “expresan y forman (y así también documentan) las diferentes visiones de lo sobrenatural, asumido en diferentes culturas y épocas; visiones de dioses y demonios, santos y pecadores, cielos e infiernos” (BURKE, 2004, p. 57).

Es preciso anotar, que la naturaleza, como base de la experiencia de los afrodescendientes en el Pacífico se presenta como una generalización para forjar una mejor comprensión de la existencia de una vieja relación entre el hombre y la tierra (DARDEL, 2015) olvidada en la contemporaneidad por cuenta de un modelo hegemónico de visión de

mundo venido de occidente. Pero, las versiones de la naturaleza y sus formas en el Pacífico puede ser tantas como la rica red hídrica que lo recorre.

Así como el bosque, el mar, río y el manglar pueden hacer parte de la experiencia de los afrodescendientes no todos son habitados y percibidos de la misma forma ni con la misma intensidad. El río por ejemplo, en comunidades que son más fluviales que costeras, como es el caso de Quibdó y Guapi, donde sus festividades a los santos están marcadas por itinerarios y procesiones por sus arterias principales: el río Atrato (Quibdó) y el río Guapi (Guapi) van acentuar lo que consideran patrimonio a partir del rol que cumplen los ríos. Las fotografías proporcionadas por la Fundación Fiestas Franciscanas dan una idea de ello.

En la figura 49 se observa tres momentos diferentes de la festividad referentes a los espacios sagrados, en la parte superior de la imagen se puede observar la procesión en basadas del santo por el río Atrato, la parte inferior izquierda referente a los arcos o procesión por tierra donde se puede observar la presencia de forma simbólica el río Atrato y la fotografía de la parte inferior izquierda el templo donde descansa la imagen del santo, en el acto ceremonial de la misa a San Francisco, donde el río no hace presencia, pero sí la iconografía sobre la vida de San Francisco.

Las dos primeras fotografías revelan que la fiesta a ‘San Pacho’ es una práctica comunitaria, donde los ríos se relacionan de forma física y simbólica con lo sagrado y viceversa, lo sagrado hace presencia de forma simbólica sea por medio de la imagen del santo o los símbolos de la cruz en las banderas que navegan sobre las aguas del río Atrato. En una relación en que la naturaleza del río se sacraliza y lo torna un escenario ritual comandado por las comunidades barriales que lo organiza, al igual que el río asume un simbolismo de lo sagrado al estar presente en forma de imágenes en las escenas de procesiones por tierra. En una composición de la imagen en la que se observa siempre el río y el santo.

Por el contrario, en la fotografía de la misa a San Francisco que se realizan en la catedral que lleva su mismo nombre, el río no hace presencia ni de forma física ni simbólica, se aprecia un ritual cristiano comandado por una comunidad eclesíastica, liderada por el sacerdote o monseñor, quienes presiden las misas solo en el tiempo de la festividad. Lo cual permite inferir que es un acto que no es regido por las comunidades barriales de Quibdó, quienes son los que han adquirido toda la experiencia con el santo (ver capítulo 3). Por ello, su ritualidad se expresa en una forma diferente a la de la iglesia católica, lo cual les permite relacionar su habitar con el río como experiencia y lugar de lo sagrado.

El río Atrato por lo tanto, como un componente esencial del paisaje no solo de

Quibdó sino del Chocó es considerado un lugar sagrado y componente del patrimonio material e inmaterial, que, como lugar de memoria al permitir por medio del ritual festivo de San Francisco y sus procesiones acuáticas recordar la historia colectiva de cómo se ha ido constituyendo la comunidad quibdoseña, como los orixás pasaron a ser santos católicos y como se generó ese bricolaje con otras culturas.

Figura 49. *Balsadas*, misa y arcos a San Pacho.



Fuente: Fundación Fiestas Franciscanas.

Esta relación naturaleza-sagrado y naturaleza-patrimonio se desvenda en una forma particular de conservación del geosímbolo del río Atrato, al ser considerado como un sujeto de derechos. La Corte Constitucional mediante la sentencia T-622 de 2016 reconoce el río Atrato como un sujeto de derechos, como una forma de proteger y conservar uno de los ríos más caudalosos de Colombia, apelando principalmente a los derechos bioculturales y el derecho a la vida.

Ello plantea en términos jurídicos:

Que no solamente las personas humanas son consideradas jurídicamente personas, sino que esta calidad se les da a otras entidades (...) por lo que la palabra persona no indica un ente o un ser ni mucho menos la realidad antropológica del ser humano; es simplemente una construcción jurídica, es decir una concepción abstracta que sirve para indicar que a determinados seres se les atribuye la capacidad para ser titulares (o sujetos) de derechos subjetivos. El orden jurídico capacita para ser sujeto de derechos o persona a todos aquellos seres en quienes se encuentra la suficiente potencialidad para gobernar sus bienes y poderlos hacer valer frente a los demás” (VALENCIA; ORTIZ, apud MOLANO; MURCIA, 2018, p. 84).

Es interesante observar a partir de esta decisión judicial, una de las más importantes en Colombia en términos ambientales, una característica patrimonial, en el sentido que su protección no solo boga en términos de protección ambiental sino que indirectamente camina en términos de preservación del escenario ritual, lugar sagrado, de memoria, símbolo y medio de fijación de identidades. Es decir, de un valor afectivo, simbólico e identitario que no está exento como afirma Bertrand (2011) de un valor político económico.

Figura 50. Banderas Barriales y comparsas.



Fuente: Fundación Fiestas Franciscanas.

Una característica del patrimonio inmaterial de la Fiesta de San Pacho es el valor identitario que posee, que es comunicado de forma más precisa mediante las fotografías de la figura 50. Que como se ha dicho en capítulos anteriores hace que las identidades partan desde afirmarse como Quibdoseno, San Pachero o identificarse con el barrio en el cual se vive, los

cuales se han originado a partir de su localización al lado de pequeñas quebradas. Por ejemplo, los barrios Yescagrande, Yesquita y Alameda de los más antiguos de Quibdó se originaron por estar ubicado en la margen derecha de la quebrada la Yesca:

Anteriormente los yesquiteros éramos unidos con la Yesca grande y con Alameda, y como era un barrio que había crecido mucho, y obviamente eran dos barrios que lo atravesaban, lo atraviesa todavía una yesca grande, una yesca por donde pasa el río y por donde había muchos balsos, y las matronas del tiempo a nuestros antepasados en estos ríos en estas yescas, utilizaban ese balso para cocinar sus alimentos. Hoy el barrio la Yesquita hace parte de una yesca, la atraviesa por la parte oriental es decir una quebrada, de ahí su nombre Yesca grande y Yesquita. (Eliecer Gonzales, presidente barrial de la Yesquita Federal, entrevista realizada 3 de octubre de 2021).

La comunidad en Quibdó organiza la fiesta articulándose a través de los doce barrios tradicionales franciscanos, los cuales han fundado unas identidades barriales que se representan con las banderas y sus símbolos. Por ejemplo, el Barrio Roma (ver figura 50, imagen superior izquierda) ha instituido una bandera blanca que lleva una cruz de color café que es el símbolo que identifica su gente durante el tiempo de fiesta, significando su fe por el santo, al ser la cruz de color café un elemento que está ligado a la túnica café que caracteriza a San Francisco. De la misma forma el barrio el Silencio (ver figura 50, imagen superior derecha) representa de forma simbólica su identidad con una la bandera de color blanca con una cruz café que se distingue por tener un formato diferente al del barrio Roma, que hace alusión a su fe por el santo, cabe resaltar que este barrio cambio su símbolo por el de la letra T (tau en griego) de color rojo símbolo del franciscanismo.

Las banderas barriales presentes en eventos culturales, religiosos y en los mismos barrios como simbol de identidad son construcciones identitárias que se fueron instituyendo a la par con la transformación y crecimiento urbano de Quibdó, como en el relato anterior de Eliecer Gonzales, los tres barrios franciscanos más antiguos eran antes una sola unidad que se fue fraccionando debido al crecimiento de la población en los barrios. Ello hizo que los barrios se separaran y fueran constituyendo una identidad propia, Eliecer Gonzales apunta lo siguiente al referirse a la construcción de la identidad del barrio Yesquita Federal:

Vuelvo y reitero, éramos barrios que estábamos pegados y que de manera posterior el barrio fue creciendo se fue separando o mejor dicho los barrios se fueron separando, cada uno empezó a tomar parte de una identidad y a partir de ese momento cuando nosotros nos segregamos y empezamos a participar en las fiestas de manera independiente le pusimos el nombre de Yesquita Federal, ¿por qué? Porque usted sabe que lo federal es lo independiente. Entonces para determinar que nosotros éramos un barrio independiente de los otros barrios (Eliecer Gonzales, presidente barrial de la Yesquita Federal, entrevista realizada 3 de octubre de 2021).

Por otro lado, las banderas siempre presentes en los actos rituales sea este de orden sagrado como en las *balsadas*, procesiones y misas; o de orden profano, como en la abertura del tiempo de fiesta y jolgorio, en el que “las doce banderas se disponen en círculo para dar inicio al ritual que corresponde a las áreas que hasta ese momento conformaban la zona poblada de la ciudad, eran esos territorios los que en la mitad del siglo XX se reunían para organizar la fiesta” (VILLA, 2015, p. 120). Ritual, en el que “actualizan una imagen mundo o de territorio que remite al poblamiento de Quibdó de la década de los sesenta del siglo XX” (ídem, 2015, p. 120) y que en la actualidad está conformado por 195 barrios.

Prosiguiendo con las fotografías de la parte inferior izquierda y derecha de la figura 50, apreciamos un contraste menos religioso, más colorido y carnavalesco, representando la parte cultural de la festividad en la que se resaltan elementos como la danza y el caché, considerado un vestuario caro y elegante que se usa para enaltecer al santo junto con la música representada con el bombo, instrumento más tradicional usado en Quibdó, dando a entender que existe una forma en el que el arte y la cultura de los quibdoseños se amalgama con la religión, siendo una forma particular de venerar y celebrar su santo patrono.

Finalmente, la figura 51 referente a dos tipos de manifestaciones dancísticas de la fiesta de ‘San Pacho’ que se dan al mismo tiempo y en localizaciones diferentes en la ciudad de Quibdó, hacen referencia a una clase social que tiene la capacidad de comprar un caché y salir a lucirlo por las calles durante el tiempo festivo versus otra sociedad que no tiene esa capacidad económica, pero que de forma paralela también se apropia de la fiesta. Lo cual demuestra, por un lado, que en tiempos de fiesta todos pueden ser parte de la celebración y constituirlos de maneras diferentes. Y por el otro, una realidad de la sociedad quibdoseña desigual que se puede apreciar en la cotidianidad.

Figura 51. Comparsa vs. Bunde



Fuente: Fundación Fiestas Franciscanas.

Si bien, las imágenes proporcionan una idea de patrimonio que vincula una forma particular de religiosidad en la que se mezcla de forma inteligible lo religioso y cultural o sagrado y profano, que tiene como base material y simbólica el río Atrato, ligando este geosímbolo a su patrimonio de forma intrínseca, ya que hace parte de su cotidianidad, de la formación histórica y espacial de la ciudad de Quibdó, así como de la forma como asumen la religiosidad.

Como ya se ha mencionado, la ‘Fiestas de San Pacho’ fueron declaradas por la UNESCO en 2012 como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, pero, ¿qué fue lo que se patrimonializó? ¿Los elementos naturales como el río Atrato fueron parte del proyecto de patrimonialización? Según el Plan de Salvaguardia aprobado por el Ministerio de Cultura y aprobado por la UNESCO lo que se patrimonializa es la manifestación en sí.

A este respecto, y según el estudio de Pérez (2013) sobre la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación-LRPCIN adoptada en Colombia y articulada con la UNESCO, presenta unos criterios de ‘pertinencia’ que para el caso de las ‘Fiestas de San Pacho’ se adhieren a dos: 1). Actos festivos y lúdicos; 2). Eventos religiosos tradicionales de carácter colectivo. Es decir, no se tiene en cuenta una lectura base de las relaciones de las comunidades con su entorno natural, en especial con el río Atrato, lo que permite inferir que al no ser considerado como Patrimonio Cultural Inmaterial -PCI pierde importancia un

elemento central de la manifestación. De esta forma, se explicita una separación entre lo inmaterial y material, pero, se debe pensar que sin río no hay *balsada*, sin *balsada* no hay memoria ni historia, o por lo menos una parte importante de la manifestación se estaría perdiendo. El autor (2013) también señala lo siguiente:

La inclusión de los sitios sagrados y de los espacios culturales en el PCI es un caso paradigmático en este sentido, pues sus procesos de salvaguardia generalmente no incluyen medidas que protejan los territorios, que es lo que esperan las comunidades, en cuya visión no es posible separar lo material de lo inmaterial” (PERÉZ, 2013, p. 58).

Es posible comprender entonces, que lo que se considera patrimonio o se patrimonializa por parte del Estado y ratificado por la UNESCO va en dirección a unos criterios específicos de ‘pertinencia’ en los cuales la manifestación y todo lo que ella implica debe ajustarse. Lo cual, no posibilita una lectura más amplia de lo que la comunidad puede considerar patrimonio, pero, en este caso la lectura de “la imagen puede testimoniar lo que no puede ser colocado en palabras” (BURKE, 2004, p.38), posibilitando ver lugares, personas y símbolos que ayudan a contextualizar con un conocimiento previo de la comunidad y su manifestación los elementos patrimoniales puestos en escena a través de la imagen.

A continuación, se aprecian las fotografías de la festividad ‘*Balsadas* del río Guapi’ (ver figura 52). Los registros fotográficos son de Alcira Quiñones, funcionaria de la alcaldía de Guapi y una de las colaboradoras en la organización de la festividad por parte de la alcaldía.

Las imágenes muestran las *balsadas*, sus formas, colores, elementos que la componen y las personas que la abordan, así como quienes a pesar de la pandemia del COVID19 se empeñan en no dejar de realizar una tradición a pesar de las restricciones por la contingencia, siendo una de las pocas poblaciones en el país donde la festividad no se dejó de realizar durante el 2020 y 2021. Otro elemento presente en todas las fotografías sin duda es el río, escenario de estos santuarios flotantes, que entre *arrullos* y música de marimba recrean la llegada de la virgen *Purísima* al municipio de Guapi. En este caso la imagen como testimonio, señala los santuarios flotantes como el patrimonio inmediato, siendo “una ventaja particular del testimonio de imágenes es la de que ellas comunican rápido y claramente los detalles de un proceso complejo” (BUKER, P.101).

Figura 52. *Balsadas* por el río Guapi 8 de diciembre de 2021



Fuente: Alcira Quiñones, integrante del equipo de la secretaria de cultura de la Alcaldía de Guapi, 2021.

Las imágenes de los santuarios flotantes o *balsadas* se repiten en diferentes momentos y ángulos comunicando que son estos los ejes articuladores de una red de expresiones artísticas, musicales, culinarias, religiosas y rituales que permite identificar elementos geosimbólicos como el río Guapi que cumple la función de escenario ritual, de memoria y de significados, ya que las aguas del río significan lavar, limpiar o purificar, de ahí también el nombre de *purísima* a la virgen.

Sujeto a la imagen encontramos el imaginario como expresión del “dominio inmaterial de las imágenes en nuestras mentes. En este dominio las imágenes aparecen como visiones, fantasías, imaginaciones, esquemas, modelos o, en general, como representaciones mentales” (SANTAELLA; NOTH, 2008, p. 15) que, para el caso del Guapi dan cuenta de lo que la comunidad (secretaria de cultura de Guapi, Colectivo comunitario escuela de paz, arte y cultura tejiendo saberes; y músicos tradicionales) expresa como su patrimonio inmaterial a partir de las ‘Fiestas de las *balsadas* del río Guapi’.

Partiendo de los relatos, y en respuesta a la pregunta ¿cómo sería una imagen que represente el patrimonio de Guapi a partir de la manifestación de las *balsadas*?, el paisaje - lugar que siempre predominó en la construcción de una imagen imaginada fue el santuario

flotante y el río Guapi:

Me imagino el río con unas balsadas, porque el río es patrimonio material e inmaterial, con unos rostros de nuestros ancestros, dos, de un hombre y una mujer, que van descendiendo de generación en generación, porque el conocimiento se va transmitiendo de generación en generación y es a través de la oralidad que se va transmitiendo el conocimiento, cantos, cocina, bebida tradicional, las manifestaciones culturales nuestras, la gente que narra, cuenta, compone, baila ritmos de acá, compone décimas, coplas, es algo que tenemos que mantener vivo. Es un espacio de articulación de diferentes prácticas. En la construcción de las balsadas por ejemplo se ve el trabajo en minga que une las comunidades. (Diana Sanchez, directora de la secretaria de cultura, Alcaldía de Guapi, entrevista realizada 6 de julio de 2021).

Como se señala en el relato anterior, el río cumple una doble función, al ser un elemento que posibilita en su materialidad ser escenario de las practicas ancestrales y manifestaciones rituales, y en su inmaterialidad sirve como base de construcción de saberes sean estos culinarios, medicinales, musicales etc. Que configura al mismo tiempo una identidad a partir de la manifestación, como lo menciona el entrevistado a continuación:

La imagen que yo siempre he tenido es la balsada, la balsada es lo que más nos identifica, porque en el Pacífico no se hacía, inicio aquí en Guapi, ahora se hace en Timbiquí, se hace en el Charco, no es la misma que nosotros hacemos, no la hacen igual, no la decoran igual, pero la están haciendo, la dejamos hacer en Guapi, la cogen en Timbiquí, ¿qué van a decir? Que eso es patrimonio de Timbiquí, si la dejan de hacer en Timbiquí y solo la hacen en el Charco, es patrimonio del Charco porque son las que la tiene en ese momento, entonces, aquí usted puede pelear con lo que sea, pero en diciembre, lo que es balsadas y lo que es carnaval del 26 al 29 que mucha gente se viene solo para llevar látigo acá. Usted toca esas dos fechas y esos es una pelea en el pueblo, porque eso es lo que nos representa. (Anderson Stiven Obregón, Musico y percusionista de Guapi, entrevista realizada 9 de julio de 2021).

Estos relatos se cristalizan en un lugar común a todos: el río, donde la memoria se refugia y se liga a un momento particular de su historia (NORA, 1993), la llegada de la virgen Inmaculada Concepción a las orillas del río Guapi como parte del proceso de evangelización, en una dinámica en la cual sus habitantes se han apropiado de la santa convirtiéndola en la *purísima*, otorgándole viejos y nuevos significados. A través de ella ha ligado su particular forma de vivir la religión y la ritualidad, en la que se enlaza la cultura y religión católica.

De este modo, la iglesia católica a través de la escuela pastoral que también se encarga de la parte cultural en Guapi recorre todo el municipio de río en río, en un proceso de revitalización de los saberes culturales a través de las manifestaciones religiosas, que le permite a la iglesia ser un aliado para la cultura, así lo manifiesta Nany Valencia García:

Como es una fiesta patronal y religiosa, yo soy de la parte cultural, yo trabajo en la pastoral educativa y cultural, a través de la pastoral educativa yo hago mi proceso

de formación en fe a través de la cultura, fortalezco los grupos apostólicos, les llevo los cantos, llamo a los grupos de los arrullos para organizarlos, los músicos de la chirimía que son un escuela que yo tengo allá para que canten en la misa, ahí vamos articulando a través de la misión (Directora del Colectivo comunitario escuela de paz, arte y cultura tejiendo saberes; y músicos tradicionales, entrevista realizada el 5 de julio de 2021).

Los aspectos intangibles de la imagen que se entrelaza con la imaginación (CONTRERA, 2016) permitieron que “a partir de ciertos códigos escogidos en la representación, que corresponde a una cadena de imágenes internas, presentes no solo apenas en la mente del individuo que las interpreta, pero principalmente en la esfera de la memoria cultural” (Ídem, 2016, p. 2), entender que el patrimonio en Guapi se estructura a partir de saberes e identidades que se articulan a través de las múltiples manifestaciones-rituales que se condensan en la *balsada* o santuario y el río.

Vislumbrar los patrimonios inmateriales a través de la imagen, esta, entendida desde lo exógeno, “lo que quiere decir que ella reúne y coordina, en el ámbito de un cuadro (de un límite) diferentes categorías de signos: imágenes en el sentido teórico del término (signos, iconos, analógicos), pero también signos plásticos: colores, formas, composición interna o textual, y la mayor parte del tiempo también signos lingüísticos, del lenguaje verbal” (JOLY, 1994, p. 25). Así como desde su carácter endógeno (CONTRERA, 2016) en que el imaginario y la construcción de imágenes mentales son revitalizadas ante lo visual y material, sirvieron como fuente e instrumento de comunicación de una conciencia patrimonial en las manifestaciones festivas de Cali, Tumaco, Quibdó y Guapi.

5.3. Procesos de patrimonialización para la reafirmación cultural

A partir de la lectura de la imagen y lo que se ha observado como patrimonio en las diferentes manifestaciones festivas inscritas en los cuatro municipios estudiados, el patrimonio se puede comprender bajo lo que Oliveira (2013) llama ‘la *geograficidad* del patrimonio’ que se caracteriza por el sentido de pertenencia de los grupos sociales hacia su riqueza natural geosimbólica (material e inmaterial) que los contextualizan, que les permite crear identidades; indispensables a la lectura de lo que la “tierra” (la expresión terrestre de aquel bien) nos quiere comunicar (OLIVEIRA, 2013).

Además, el patrimonio como menciona Veschambre (2014):

Es antológicamente transmisible, es aquello que hace su origen y permite distinguirlo de todos los otros bienes, públicos o privados. Según las situaciones, esta transmisibilidad será material (un monumento, una mesa), inmaterial (un producto

local, un ritual, un carnaval), biológico (un cultivar, una especie visual), estética (un paisaje), él será total (objeto de colección) o parcial (una parte de un edificio), permanente (la colección inscrita para un inventario), o provisorio (una reliquia de familia, pero también lo esencial de los patrimonios sociales) y reconocido por grupos particulares desde la universalidad reclamada por la UNESCO hasta la singularidad comunitaria minoritaria” (VESCHAMBRE, 2014, p 45.).

Estas formas de patrimonio material, inmaterial, biológico o geosimbólico como se aborda aquí, no huye de la dinámica del reconocimiento instaurado en los últimos años por la nación (a través del ministerio de cultura en Colombia) y la UNESCO. Ambos, en articulación han venido instituyendo unos procesos de patrimonialización sobre un puño de manifestaciones que representan la diversidad cultural del país. Entre ellas, la fiesta de ‘San Pacho’ y el ‘Festival del Petronio Álvarez’, aunque ambas se inscriben dentro de procesos de patrimonialización a escalas diferentes, el primero internacional-UNESCO y el segundo Nacional; persiguen objetivos comunes, uno de ellos y el principal, la reafirmación cultural.

En esta línea de ideas, la patrimonialización puede ser entendida como “un proceso de reconocimiento y de valorización de edificios, de espacios heredados: procuramos mostrar que para aquellos que de ellos se apropia, se trata de una forma de inscripción en el espacio y en el tiempo, factor de valorización y legitimación.” (VESCHAMBRE, 2014, p.56). Para el caso de los patrimonios inmateriales como las festividades y ritos se considera este proceso como *sellos* (OLIVEIRA, 2013): “sentido ese que termina por supervalorar las formas visuales y los ritos seleccionados de la cultura. Se trata de los registros de las certificaciones oficiales que confirman el registro o salva guardia de un bien público (patrimonio) para que ese efecto se traduzca como energía centrífuga de sensibilización cultural de la colectividad” (OLIVEIRA, 2013, p. 20). El autor añade que también se asocia a la patrimonialización el principio de la rareza, excepcionalidad o autenticidad, que le da un estatus “especial” en la demarcación de los registros efectuados.

Por su parte, la UNESCO a través de la declaración en Quebec de 2008 en la cual va considerar los componentes intangibles y a las comunidades locales como parte del proceso de conservación y salvaguardia de lo que se denominó Patrimonio Cultural Inmaterial-PCI, crea una nueva reglamentación:

Esta nueva reglamentación atribuye al patrimonio inmaterial un nuevo estatus antes no existente. Los patrimonios materiales-arquitectónicos, artísticos y arqueológicos eran los únicos que disfrutaban de un reconocimiento jurídico y político (...). Este cambio de estatuto es esencial, pues hace pasar el patrimonio inmaterial de agente pasivo a agente activo en la construcción social y cultural (TOURGEON, 2014, p. 69).

Pero, este cambio no solo suscita en un reconocimiento al patrimonio inmaterial

sino a como se le considera, el cual parte de una “cuestión de afecto y no intelecto, de sociabilidad y no de especialización” (TOURGEON, 2014, p. 69). Que guardan un valor simbólico e identitario, así como también un valor económico y político (BERTRAND, 2011).

En este proceso del reconocimiento de PCI a partir de las pautas de la UNESCO que lo va considerar como “las prácticas y representaciones, expresiones, conocimientos y aptitudes-bien como instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son asociados a las comunidades o grupos y, siendo el caso, los individuos se reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural” (BERTRAND, 2011, p. 3), surgen en Colombia la necesidad de adoptar a partir de las directrices de la UNESCO elementos que constituirán las políticas nacionales sobre PCI de la nación, ello, anclado a la reciente proclamación de la Constitución Política de 1991, en la cual se declara a Colombia como un país pluriétnico y multicultural, posibilitando afianzar una política cultural que se articula de forma directa a través del Ministerio de Cultura como representación de la nación con las directrices de la UNESCO.

Como resultado de la convención, en 2008 en Colombia se crea la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación -LRPCIN, creada por la ley 1185, que como señala Pérez (2013):

Replica el modelo instaurado por la convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO de 2003, que creo la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Esta última busca, entre otras cosas, impulsar a los Estados a cumplir con la misión de identificar y definir los distintos elementos del Patrimonio Cultural Inmaterial presentes en sus territorios, con la participación de las comunidades, los grupos y organizaciones no gubernamentales pertenecientes” (p.54).

En la lista representativa (LRPCIN) de Colombia se encuentra la ‘Fiesta de San Pacho’ de Quibdó y las Músicas de marimba y cantos tradicionales del Pacífico Sur Colombiano, ambas declaradas por la UNESCO como patrimonio inmaterial de la humanidad, al igual que el resto de manifestaciones que hacen parte de esta lista. Lo cual señala, por un lado, que la política cultural sobre PCI al estar articulada con la UNESCO patrimonializa a nivel nacional las manifestaciones que considera deben presentarse ante la UNESCO, siendo aquellas manifestaciones efectivamente a las que se le realiza el reconocimiento a nivel internacional.

Por el otro lado, y según Pérez (2013) esta es una forma de exaltar la diversidad étnica y cultural como base de la nacionalidad colombiana. Para lo cual el Estado ha

formulado e implementado leyes y políticas culturales acordes a esta idea. Por ejemplo, la política de salva guardia del PCI como instrumento que las comunidades involucradas en la manifestación (sean organizaciones sociales, fundaciones, corporaciones, entre otros) usan para mantenerla en el tiempo, así como también representa la forma de resguardar la identidad plural del país, como una manera de resarcir las limitaciones de las acciones estatales ante un país que ha tenido históricamente una mirada hacia sí mismo como homogéneo y especialmente euro-andino. Esto, conlleva a que uno de los objetos simbólicos más representativos dentro de la ‘Fiestas de San Pacho’ como lo es el bastón de mando haga parte del museo nacional de Colombia, considerado:

Como uno de los productos culturales que enseñan sobre la diversidad cultural que fundan la nación. A partir de 2015, en el museo nacional en su sala memoria y nación, aparece expuesto el bastón de mando como elemento cultural relevante de las poblaciones afrocolombianas y de la nación. Allí al lado de tocados indígenas es el referente de la Colombia multicultural (VILLA, 2015, p. 133).

De este modo, la lista puede representar un instrumento que posibilite crear un imaginario de país, en el que los territorios e identidades culturales afropacíficas a través de sus PCI pueda articularse al geo-cuerpo nacional.

El caso de la ‘Fiesta de San Pacho’ en Quibdó, como la única manifestación del Pacífico que se encuentra registrado como PCI nacional y de la humanidad, ha tenido un proceso de patrimonialización que parte de la iniciativa de la comunidad representada en la Fundación Fiestas Franciscanas, a través de representantes barriales y un equipo de gestores culturales, quienes han trabajado en la recopilación y rescate de la memoria festiva que no solo significa el reconocimiento a la festividad, sino que posibilita la visibilidad de territorios históricamente desatendidos por los gobiernos en términos socio-económicos, sino que también posibilita que las comunidades aprovechen la patrimonialización de sus manifestaciones para fortalecer procesos de auto-reconocimiento y reivindicación de sus derechos colectivos, sociales, económicos y culturales (PERÉZ, 2013). Esto como un fenómeno que les permite a través de la fiesta recibir mayor apoyo por parte del gobierno, referente a recursos económicos, turísticos e institucionales (Ídem, 2013).

El porcentaje de telefonía móvil que les es asignado a las manifestaciones que son parte de la lista nacional o los proyectos de cooperación internacional que las organizaciones o fundaciones pueden conseguir para fortalecer la festividad es un ejemplo de ello, como lo expone Jhosep García en el caso de la ‘Fiestas de San Pacho’:

Con la postulación a la lista (LRPCIN) se llega a un tipo de concertación para

genera algún tipo de apoyo a la fiesta y también para comenzar la elaboración de lo que la norma exigía que era el Plan Especial de Salvaguardia (PES). Arranca la gestión del Plan Especial de Salvaguardia que es aprobado en el año 2011, por unanimidad de los consejeros de patrimonio y a partir de ahí comienza un cambio, porque ya con esa declaratorio, esa inclusión ya fuimos beneficiarios de unos recursos que vienen por temas de impuestos al consumo de telefonía móvil, y también arranca la postulación, una vez aprobado el PES. El Estado colombiano postula la festividad a la UNESCO. Realizamos el proceso de postulación y envié de documentos y en el año 2012, diciembre de 2012 se genera ya el proceso de inscripción en la lista representativa del patrimonio cultural inmaterial (...) ha habido efectos positivos como el tema de posicionamiento de la fiesta ya que hoy por hoy conocen mucho más afuera en Colombia la fiesta, ya la gente habla que hay unas fiestas de San Pacho, que es una fiesta que se le hace en honor a un santo, que tuvo reconocimiento internacional, y ya hemos tenido proyectos de cooperación internacional con la embajada de Alemania, justamente para el fortalecimiento de las actividades en el marco de los jóvenes, porque justamente la declaratoria de patrimonio, si bien genera oportunidades para recursos, pero la principal importancia del patrimonio es la salvaguardia, que la fiesta se conserve en el tiempo. El fortalecimiento de la fiesta eso se hace con los jóvenes, entonces a partir de ahí, se van generando acciones a través del Ministerio de Cultura y la embajada de Alemania para trabajar con los jóvenes. Hemos hecho ya dos proyectos con la embajada de Alemania, en el cual se han capacitado en total noventa jóvenes para el fortalecimiento de manifestaciones artísticas propias de la fiesta como es el disfraz, la danza, la chirimía y en el último le metimos un componente que era el tema de comunicaciones y emprendimiento. Esa iniciativa tiene un nombre, se llama proyecto juvenil y fe en San Pacho, que ha sido un espacio de cooperación internacional que hemos logrado, pero que igual sigue siendo poco, porque una vez pasado el proyecto todo queda en parado y nos toca volver a gestionar para que funcione. Entonces ha sido un punto bajo, porque los proyectos no tienen continuidad en las acciones. (Secretario general e integrante del consejo directivo de la Fundación Fiestas Franciscanas, entrevista realizada 18 de febrero de 2020).

Existen cambios interesantes luego de la patrimonialización, sin embargo, no son sustanciales. Pero, ello puede mostrar posibles caminos para el fortalecimiento de la manifestación, el reconocimiento de la identidad cultural afrochocoana y nuevas relaciones socio-culturales entre el gobierno central y este territorio. También es importante resaltar que este proceso trae consigo cambios negativos que deben ser corregidos, que generan conflictos internos en la comunidad en la medida que divide la fiesta en un antes y un después de la declaratoria:

Antes de todo el proceso de difusión sobre lo de patrimonio cultural inmaterial existía una especie de sinergia comunitaria, la festividad era muy parroquial, muy pocas personas a nivel nacional la conocían, y era más una fiesta de articulación entre la comunidad que era la encargada de generar los recursos para su realización, había un poco más de sentido de apropiación por así decirlo por la misma festividad, y después el apoyo de las administraciones tanto departamento como municipales y nacionales era muy poco. Entonces, se contaba con un apoyo municipal que era para las mismas actividades con algún apoyo departamental. En ese tiempo existían algunas empresas del departamento que apoyaban con algún tipo de patrocinio y publicidad. Entonces la gente ya se veía obligada a requerir algún tipo de actividades como la venta de comidas típicas, el tema de Bingos, las ventas, la realización de bailes de chirimías, rifas, reinados, para poder generar los recursos con los cuales los doce barrios que hacen parte de la fiesta llevaran a cabo su manifestación. Luego del reconocimiento UNESCO, de ahí para allá se parte en dos por así

decirlo, porque ya se pensaba que había mayores recursos por parte del Estado por el tema de telefonía móvil y también por el compromiso por parte de la Alcaldía, porque con la misma resolución que genera el PES, genera unos responsables de la fiesta (Fundación Fiestas Franciscana), y la comunidad empieza un proceso de desapego, porque la comunidad se hace como el imaginario de que por tener el reconocimiento de la UNESCO ya van a ver recursos en abundancia para las fiestas. Entonces ya comienza un proceso en el cual la comunidad ya no viene realizando las actividades que realizaban antes, sino que la carga de toda la fiesta queda en la Fundación que es un organismo conformado por el consejo directivo y las doce juntas barriales. En esas trece estancias de la fundación recae todo el proceso de organizar una fiesta que año a año requiere de más esfuerzo, de más recursos económicos y también sucede que los patrocinadores que anteriormente acompañaban también empiezan a retirarse por el mismo hecho. Ósea, ustedes ya tienen el reconocimiento a nivel nacional, el reconocimiento a nivel internacional, entonces, el Estado debe comprometerse y generar todos los recursos, algo que el Estado no tiene la capacidad de financiar todas las fiestas de Colombia. En ese sentido se han generado conflictos internos en la misma fiesta. Para el imaginario colectivo, se sabe que la Fundación maneja una x cantidad de recursos económicos, lo cual ha generado un pequeño detrimento en la calidad de la fiesta, porque en ocasiones se generan disputas internas que no permiten la cohesión de las instancias para lograr una mejor festividad, porque la organización tiene entre 130 y 140 personas, es algo complejo poner de acuerdo estas 140 personas para que todas hablen el mismo idioma. (Jhosep García, secretario general e integrante del consejo directivo de la Fundación Fiestas Franciscanas, entrevista realizada 18 de febrero de 2020).

Estos conflictos como resultado de los procesos de patrimonialización remiten a cambios positivos y negativos, que en la comunidad Chocoana de Quibdó aún debe ser observados en la medida que transcurridos ocho años de la declaratoria, la festividad se ha fortalecido en términos estéticos, económico y mediático, lo que ha permitido que la población fuera del Chocó reconozca la manifestación, que la festividad absorba mayores recursos económicos y tenga una relación de apoyo desde las instituciones de Estado. A cambio se perciben fragilidades en cuanto a las relaciones comunitarias/barriales que son las que tradicionalmente sostienen la fiesta, y que ahora son delegadas a la Fundación Fiestas Franciscanas, de donde parte la organización festiva, fracturando una relación comunitaria y familiar, característica de las comunidades afrodescendientes conocida como el parentesco.

El parentesco, es una forma de organización comunitaria que se arraiga en las comunidades afrodescendientes del Pacífico, proveniente de los sistemas familiares que comprende también la vecindad, el parentesco ritual-espiritual, el compadrazgo, que se ajustan a principios de circulación e intercambio de saberes, organización, trabajo etc.; y que trascienden de lo local a lo regional. (HOFFMANN, 2007). Es importante resaltar que estudios posteriores pueden dilucidar mejor sobre esta y otras transformaciones que afecten las relaciones comunitarias que se tejen sobre la festividad.

Como resultado de este proceso liderado desde la política cultural nacional e

internacional-UNESCO está claro que se tienen unos parámetros para otorgar “*sellos*” a los PCI, siendo este el tipo de patrimonialización al cual las manifestaciones se deben acoger. Que, para efectos de la fiesta de San Pacho, es la comunidad organizada inicialmente en juntas barriales y luego en Fundación que ha buscado en el *sello* del patrimonio UNESCO un reconocimiento que abre posibilidades a otras formas de integración con la nación.

De acuerdo con Bertrand (2011):

Tiene que ser las propias comunidades a descubrir lo que para ellas es importante, lo que desean construir, mantener y transmitir al exterior. En este sentido, la salvaguardia, del Patrimonio Cultural Inmaterial, más allá de poder incrementar la autoestima de las comunidades y promover un desenvolvimiento local sustentable, se torna en un verdadero ejercicio de ciudadanía individual y colectiva, capaz de movilizar las poblaciones en torno de un objetivo compartido” (BERTRAND, 2011, p.5).

Efectivamente son las comunidades quienes buscan la patrimonialización, y en ese proceso descubren cuáles son sus patrimonios, que es lo que desean salvaguardar, así como también pueden excluir elementos patrimoniales, como se ha dicho geosimbólicos, sea porque los ignoran o simplemente no les es posible considerarlo, ya que “las características que normalmente son conferida al patrimonio en abordajes científicas o las definiciones administrativas (autenticidad, ejemplaridad, irrevocabilidad), generalmente son poco operativas para discernir correctamente para identificar lo que eso significaría para las personas” (RAUTENBERG, 2014, p. 48.). En este sentido, los patrimonios deben estar ajustados a lo que la Nación y UNESCO consideran como patrimonio inmaterial y sus criterios de “pertinencia”.

Además, dentro de las muchas intencionalidades que llevaron a la comunidad quibdoseña a buscar la salvaguarda de sus patrimonios está la visibilización cultural e identitaria, la posibilidad de un desarrollo económico local y nuevas relaciones con la institucionalidad. Por ejemplo, toda la dinámica económica que se desarrolla alrededor del ‘Festival del Petronio Álvarez’ (cabe destacar que no hace parte de las listas de patrimonio nacional) y las nuevas relaciones de Quibdó a partir de la ‘Fiesta de San Pacho’ con el Ministerio de Cultura y otros entes de Estado son muestra de ello. Provocando, que otros patrimonios festivos como lo es las *balsadas* del río Guapi haya iniciado un proceso en busca de la patrimonialización a nivel nacional, y probablemente ese sea el mismo camino que siga el ‘Carnaval del Fuego’ como otras festividades del litoral Pacífico.

De este modo y como señala Beltrán y Rocha (2021) la patrimonialización de lo inmaterial en América Latina en términos de la UNESCO ha permitido no solo un cambio en cuanto a lo que se considera patrimonio, sino que también ha reactivado los procesos de

patrimonialización, estos entendidos como la obtención del registro en la UNESCO, lo que permite que comunidades étnicas y alternas en Colombia sean reconocidas y preservadas en un marco de políticas culturales. Tal reconocimiento en el marco de las ‘Fiestas de San Pacho’ y en las ‘Fiestas del Petronio Álvarez’ destaca en primera estancia lo étnico-cultural, que se evidencia en una postura de visibilización de la cultura Afropacífica, resaltando sus raíces culturales en la música, teatro y sincretismo religioso que los identifica.

5.4. Turismo festivo: ¿un eje articulador del Pacífico al geo-cuerpo nacional?

Los procesos de patrimonialización como vía para la visibilización cultural de una población trae consigo nuevas dinámicas, una de ellas el turismo, al cual las comunidades conscientes de sus patrimonios festivos le apuntan cada vez más. A este respecto la profesora Claudia Afanador señala:

El hecho de la declaratoria de la UNESCO, es porque las comunidades lo han querido llevar allá, pensando, mirando en una posibilidad. Yo lo veo más como un proceso de visualizar su territorio para que a través del turismo la gente llegue. (...) lo que yo estoy percibiendo, en una zona donde estuve en el Casanare, donde los cantos de vaquería que fueron declarados como patrimonio por la UNESCO, pero no estaba asociado ahí, una gente de la comunidad me contacto, fui a dictar unos talleres. La manifestación era una fiesta muy pequeña, y bueno yo me preguntaba ¿qué es lo que quieren hacer? Esta es una fiesta que lleva como cuatro años, es una zona petrolera, entonces dijeron, nosotros somos conscientes que el petróleo se va acabar, y cuando se acabe el petróleo que va pasar con nosotros?, que vamos hacer? Pero hemos visto que una de las grandes industrias es el turismo y la gente llega aquí en las fiestas. Entonces era una fiesta muy pequeña que la hace toda la comunidad, es una fiesta agropecuaria, pero tiene un tinte cultural muy fuerte. Entonces, cada año escogen un motivo, adornan la calle, adornan las casas, y todo mundo se pone la camiseta, y ya la han acogido en el entorno, la gente ya sabe la fecha de la fiesta y va mucho público. Entonces la gente se prepara para la fiesta, trabaja a lo largo del año y se organizan (...) porque ellos vieron que realmente en los días de fiesta fortalecen su economía. Por eso creo que varias declaratorias van por ahí, tiene una serie de situaciones particulares en cada una de ellas. (Docente Universidad de Nariño y directora de los expedientes para la patrimonialización del Carnaval de negros y blancos, entrevista realizada 4 de mayo de 2020).

En Colombia la economía se basa en gran medida en la explotación de recursos naturales, la extracción maderera, de petróleo, la minería y el monocultivo de palma aceitera son la principal relación que la Nación ha sostenido con zonas históricamente marginadas, como el Orinoco, el Pacífico y el Amazonas (ver capítulo 1); pero como lo relata Claudia Afanador en su experiencia en el Casanare, las comunidades son conscientes que los recursos naturales se van agotar y con ello ponen en riesgo su bienestar económico. Conscientes de este hecho y del valor de sus patrimonios materiales e inmateriales como en el caso del

Pacífico, el turismo se aprecia como una alternativa más sustentable y amable de conservación de su gran patrimonio, la selva húmeda tropical.

A este respecto, los territorios que conforma la región como Quibdó, Guapi y Tumaco, buscan en la patrimonialización de sus manifestaciones festivas otras formas de relacionarse con el gobierno central, que como se ha puntuado anteriormente para el caso de Quibdó ha permitido que la identidad cultural afrochocoana haga parte de la construcción del imaginario nacional multicultural, al igual que el ‘Festival del Petronio Álvarez’ al alcanzar altos niveles de visibilidad mediante los medios de comunicación, publicidad y turismo masivo, que ha posibilitado que la identidad afropacífica del sur también se inserte en la construcción de un imaginario nacional multicultural.

En este orden de ideas, los patrimonios festivos sean estos reconocidos como tal ante la nación y la UNESCO o ante la misma comunidad como portadores de un valor cultural, abre otra perspectiva frente a lo patrimonial; donde, se considera como parte de la construcción patrimonial el turismo, siendo estos indisociables en la medida que el elemento fundamental es el valor económico (CAMARGO, 2005) que viene dado por el turismo de visitación que busca la experiencia festiva, ritual y del lugar en festividades como las estudiadas aquí, las cuales están inmersas en paisajes exuberantes entre ríos, bosques y mar, convirtiendo estas localidades en puntos sobre el mapa interesantes para el turismo cultural y natural a nivel nacional.

A partir de estos elementos, las festividades en el Pacífico se van moldeando bajo criterios de conservación, innovación y visitación como un fenómeno que encuentra en los PCA (materiales e inmateriales) un medio que subsidie un bienestar económico a nivel local. Como en el caso de las ‘Fiestas de San Pacho’ en Quibdó:

Las fiestas fueron declaradas patrimonio de la nación y de la humanidad, por toda la referencia histórica de la comunidad de los barrios y nosotros trabajamos bajo unos lineamientos que son las líneas de acción de salvaguardia, en ese plan de salvaguardia contempla todo, se hace alguna innovaciones siempre nosotros conservando parte de la tradición, el turista que viene acá no viene a ver cosa comerciales, viene a ver es la tradición, pero esa tradición se puede ajustar con innovaciones porque es un patrimonio inmaterial, el patrimonio inmaterial siempre trata de ajustar, es móvil entonces todo eso es permitido, lo que se haga se hace en base a esos lineamientos, que se tiene en eses plan de salvaguardia y que no afecte la tradición, algunos elementos de la tradición como el disfraz, el arco, los adornos de calle, las comparsas se modifican y se sacan de acuerdo al tema que estamos tratando, entonces no afecta porque nosotros nos movemos sobre eso (Ramón Cuesta Valencia, presidente de la Fundación Fiestas Franciscanas de Quibdó, entrevista realizada 18 febrero de 2020).

Del mismo modo, la secretaria de cultura de la Alcaldía de Guapi a través de su

directora Diana Sanchez, manifiesta que las fiestas de las *Balsadas* en el río Guapi al iniciar su proceso de patrimonialización ante el Ministerio de Cultura, con el objetivo de ser parte de las listas representativas (LRPCIN), busca entre otras cosas, la generación de ingresos por medio del turismo cultural que buscan articular con el turismo natural de la Isla Gorgona, un parque natural localizado a dos horas de Guapi y parte de la jurisdicción del municipio. La isla es reconocida a nivel nacional por su historia, las playas, riqueza marina y avistamiento de ballenas en ciertas épocas del año.

El equipo encargado de dicho proceso se encuentra conformado por un asesor de la OIM (Organización Internacional para las Migraciones), un comité representado por la comunidad entre sabedores (ras) y empresarios, siendo estos últimos fundaciones u organizaciones comunitarias, como el caso de la Fundación Chiguanga quienes tiene un proceso de turismo que busca consolidar un circuito de hospedaje en diferentes veredas del municipio y rutas turísticas que van acompañadas de procesos de recuperación de prácticas ancestrales musicales, rituales y de cocina tradicional; que van desde la captura de especies acuáticas hasta recorridos por los esteros y manglares. Es de destacar que este ejercicio de promover el turismo cultural se refuerza con la red de mujeres de los municipios de Guapi, López de Micay y Timbiquí (Pacífico caucano). Otro ejemplo de ello, es la Fundación Ríos Unidos, quienes han diseñado rutas inter-veredales terrestres, para el turismo de música, cocina tradicional y medicina ancestral en Guapi.

Los procesos que viene consolidando la comunidad en Guapi, apunta a un turismo comunitario, valiéndose de la inclusión de las músicas de marimba y cantos tradicionales del Pacífico sur a la LRPCIN y su reconocimiento ante la UNESCO en 2015. Turismo que acoge las manifestaciones religiosas de la *Balsadas* y busca a través de su patrimonialización consolidar este proceso, ya que es en la “*festividad donde se reafirma la identidad étnica y se puede ver en ella todas las manifestaciones, cocina tradicional, arrullos, danzas, música de marimba, saberes sobre la construcción de Balsadas etc*”. (Diana Sánchez, directora de la secretaria de cultura, Alcaldía de Guapi. Entrevista realizada 6 de julio de 2021).

Con ello, indagar sobre ¿hacia dónde se dirige el interés por el turismo festivo y la innovación de estas dos manifestaciones patrimoniales en el Pacífico? es preciso, ya que la promoción turística de estos lugares y sus manifestaciones puede llevar a que sus expresiones se conviertan en bienes de consumo, estereotipando, formalizando y serializándolos para la necesidad económica (RAUTENBERG, 2014) generando conflictos que fragilizan el patrimonio inmaterial; como ya se señaló en el capítulo anterior con los cantos de *alabaos* que

están destinados para ser entonados durante el ritual mortuorio, pero que se entonan durante el ‘Festival del Petronio’ en escenarios no rituales; lo cual, produce conflictos al interior de la comunidad, ya que altera su realidad intersubjetiva.

Por otra parte, considerar el turismo religioso como una categoría a la cual se moldean las festividades de Guapi y Quibdó permite pensar el turismo desde:

Su raíz peregrina y continua, motivada por el ejercicio místico de la celebración. Esto significa que la fiesta religiosa contiene y explica la multiplicidad de lugares sagrados [geosimbólicos] en las más diversas religiones del planeta. En otras palabras, el turismo religioso es un turismo motivado por la celebración (OLIVEIRA, 2004, p. 4).

Desde este punto de vista, el peregrinar se torna en la contemporaneidad en la práctica del turismo religioso, una práctica que no tiene como su razón principal el bienestar económico, y sí, la vivencia de la cultura religiosa sincrética en el Pacífico que se va adaptando a la modernización de las sociedades y que acoge una diversidad de peregrinos (Ídem, 2004). Entre ellos, (y como se ha mencionado en capítulos anteriores) los san pachers, los franciscanos, las arrulladoras, músicos, etc, que movidos por la fe hacia sus santos patronos la expresan en las más diversas formas, sea con rutas de peregrinaje en los ríos, alrededor de lugares sagrados o en peregrinajes profanos donde el baile y el alcohol hacen parte de la celebración, es decir “itinerarios rituales, ósea, aquel capaz de reconocer que la sacralidad del lugar depende de una escena simbólica de un movimiento peregrino” (Ídem, 2004, p. 12)

De acuerdo con Oliveira (2004), en esta renovación conceptual del turismo religioso, también se reafirma la fe, siendo el principal motivo de viajes hacia lugares en tiempos festivos en el Pacífico, donde sus principales peregrinos-turistas son las comunidades locales de los alrededores, quienes son los principales dinamizadores de la estética de los espacios sagrados, “posibilitando una asociación inversa: turismo como medio de sacralización” (Ídem, 2004, p. 10).

Cabe resaltar que si bien, este turismo religioso es una práctica antigua, no ha posibilitado una relación fructífera con el gobierno central, ya que este ha apremiado expresiones claramente católicas y menos sincréticas. Por ello, para las comunidades considerar otro tipo de turismo “más abierto a innovaciones creativas, y el itinerario establecido con intención explícitamente turística, capaz de envolver otros lugares y otras manifestaciones, no necesariamente religiosas, pero permeables de religiosidad. Son los itinerarios de espectáculo, de fuerte con vocación artística, económico y cultural”

(OLIVEIRA, 2004, p. 13). Turismo más atractivo al turista extranjero y no al peregrino más local; así como, la posibilidad de gestar otras relaciones económicas con el gobierno central menos nocivas con el medio ambiente, ya que este tipo de turismo favorece la revitalización ambiental sin dejar de un lado lo patrimonial, y con la ventaja mercadológica y estética se convierte en un puente a nuevas relaciones económicas de las comunidades afropacíficas y gobierno central, pero como señala Oliviera (2004) también puede ocasionar la descaracterización total de los vínculos religiosos de aquella manifestación de fe.

Caso contrario es el Carnaval de Fuego, que no presenta de forma directa un tinte religioso, y más bien presenta dinámicas de juego y diversión que se pensaría sería ideal para el turismo mediado por la espectacularización; sin embargo, esta festividad ha tenido dificultades para generar una estructura organizativa que la represente, el poco compromiso de las administraciones municipales y conflictos internos entre la comunidad de artistas no ha permitido que se pueda poner en marcha un proceso de patrimonialización como los señalados en otras festividades.

Ello, no quiere decir que sus manifestaciones artísticas no sean reconocidas por la comunidad como patrimonios, pues esta, es una festividad que se acoge como un bien común, ya que participa de la producción de identidades colectivas, es un regulador social, en la medida que obliga a movilizar la acción pública y pone en frente unos actores sociales que se posicionan y defienden sus puntos de vista (RAUTENBERG, 2014) sobre el derecho al espacio festivo, que a pesar de las dificultades financieras y la falta de cohesión entre artistas, luchan por la manutención de esta festividad en el tiempo y en el espacio.

En la búsqueda de la manutención de todas las manifestaciones propias del carnaval como la diversidad de danzas tradicionales y contemporáneas; y el teatro, han venido aumentando sus relaciones con la institucionalidad por medio de organizaciones no gubernamentales para lograr apoyo técnico y económico. Vinculándose así, a proyectos con la casa de la cultura, Ministerio de Cultura, la OIM, el Plan Padrino entre otros, lo cual ayuda a consolidar un sector cultural fuerte en Pacífico sur, promoviendo un turismo cultural y de investigación.

En suma, en el Pacífico el turismo festivo no trata de un turismo en masa, a diferencia del 'Festival del Petronio' que en la metrópoli encuentra todas las condiciones de infraestructura y visibilidad generando grandes lucros. Pero, estas localidades Quibdó, Guapi y Tumaco han encontrado en el patrimonio festivo sujetas a iniciativas comunitarias de turismo una posibilidad de articulación con el geo-cuerpo Estado-Nación, que les permite

dialogar con la institucionalidad, aunque, las condiciones de acceso y de seguridad a estos lugares aún es difícil y dependiente de un proceso de paz frágil, se convierten en la amenaza latente para que el turismo a través del patrimonio festivo no alcance los niveles del 'Petronio Álvarez' en Cali, el Carnaval de negros y blancos en Pasto, el Carnaval de Barranquilla o las procesiones de Semana Santa de Popayán, al no estar al alcance de los deseos de una sociedad de consumo.

6. EL PAPEL DE LA EDUCACIÓN PATRIMONIAL: POR UNA FORMACIÓN AFRO-PACIFICA

A partir de la constitución de 1991 en la cual el Estado colombiano se declara como pluri-étnico y multicultural, la educación da un giro importante en cuanto se reconoce que este además de ser un medio que procura el acceso al conocimiento, es también un medio con matices culturales, así, en el artículo 68 de la Constitución Política de 1991 “(...) los integrantes de grupos étnicos tendrán derecho a una formación que respete y desarrolle su identidad cultural (...)”. En este sentido, la etnoeducación se planteó como una forma diferenciada de formación de los ívidos pertenecientes a las comunidades étnicas en Colombia.

La etnoeducación según la Ley general de educación, (Ley 115 de 1994):

Es la que ofrece a los grupos o comunidades que integra la nacionalidad y posee una cultura, una lengua, una tradición y unos derechos propios y autóctonos. Educación que debe estar ligada al ambiente, al proceso productivo, al proceso social y cultural con el debido respeto a sus creencias y tradiciones.

Este vuelco en la educación, representó para las comunidades afropacificas un instrumento importante para el rescate de la memoria y fortalecimiento de una identidad étnica como en los casos de la fundación Tumac y la escuela de teatro Calipso en Tumaco, ambas haciendo uso de prácticas pedagógicas como la estrategia de ‘de niño a niño’ y el afroteatro. Así mismo, el museo Muntu Bantu en Quibdó con su educación museal ha fortalecido procesos de rescate de la memoria y afianzamiento de una identidad afrochocoana.

Estas muestras de metodologías etnoeducativas, no son más que el desarrollo de una educación patrimonial, ya que son en las salas de aula donde la discusión y la convivencia se tornan sistemas más contundentes para la sedimentación de un “valor patrimonial” (OLIVEIRA, 2013), en la medida que “las salas representan y gestan las condiciones privilegiadas de la comunicación patrimonial” (idem, 2013, p 20).

Según Londres (2012), “no se trata de ‘enseñar sobre’ el patrimonio, pero de considerar los bienes culturales, su usufructo, preservación y difusión, como un recurso precioso en el proceso educativo” (LONDRES, 2012, p. 16), el cual, no es exclusivo de un grupo etario dentro de la comunidad, sino trasversal a toda la comunidad que hace posible que el patrimonio siga vivo.

En este orden de ideas, la etnoeducación, si bien, es un recurso valioso para las comunidades afrodescendientes como indígenas, debe ser entendido como un proyecto con un compromiso estatal que procura la conservación de la diversidad étnico cultural, anclado en

elementos puntuales como el leguaje. A diferencia de la educación patrimonial, que hace referencia a procesos liderados por las comunidades, que procuran la conservación de elementos inmateriales que tiene un valor patrimonial; que en su proceso “ayuda a la estructuración del tiempo y del espacio, al desarrollo de los sentidos, y más particularmente, la capacidad de ver, despertar la curiosidad para descubrir el otro” (ICHER, 2008, apud LONDRES, 2012, p. 16), y sobre todo de apropiación por su territorio, espacios, lugares y paisajes, siendo la memoria, la identidad y símbolos la vía para adjudicarle valor.

6.1. Fundación Tumac: estrategia pedagógica comunitaria de niño a niño

La fundación Tumac al igual que otras escuelas de danza en Tumaco es un espacio en el que la danza, la construcción e interpretación de instrumentos musicales tradicionales como la marimba de chonta, bombos y cununos son los tres principales pilares de la escuela, estas actividades, bailar, tocar y construir representan en su esencia los valores y conocimientos que constituyen su patrimonio, representado cada año en los ‘Carnavales del Fuego’.

Además del aprendizaje de estos valores culturales, que también involucran la memoria y la identidad para su conservación, escuelas como la Fundación Tumac, al igual que otras escuelas artísticas en Tumaco, mantiene una tradición metodológica del aprendizaje, que es importante resaltar, la cual consiste en la trasmisión del conocimiento de niño a niño:

Por lo general aquí el aprendizaje se da de niño a niño, el uno le muestra al otro como es, entonces ellos mismos en medio de la danza se van enseñando, los más grandes a los más pequeños, los unos imitan a los otros. Con decirle que hay niños que bailan iguales a otros niños, digamos copian exactamente los mismos pasos del otro, y en este momento damos las clases tradicionales, es lo primordial” (Fernanda Tenorio Quiñonez, Profesora Fundación Tumac, entrevista realizada 5 de mayo de 2021).

Esta metodología de aprendizaje, no solo se basa en dejar que los niños puedan aprender de otro niño, sino que en su proceso de formación autónomo y al mismo tiempo guiado por un profesor-orientador, el niño desarrolla la capacidad de enseñar, de formarse como un profesor-orientador, así:

Después de cierta edad los niños empiezan a dar clase, ese dar clase e a dirigir un calentamiento, dirigir una canción para formarse. Por ejemplo, yo soy formador desde los 11 años, desde los 11 años ya era director del grupo infantil, tenía 11 y yo era director del grupo infantil que tenían 6 años, así también mi hermana, así también Jairo, así van pasando, siempre estamos formando niños que empiecen a dar clase siendo niños” (Francisco Tenorio, director casa Tumac- Medellín,

entrevista realizada 1 de mayo de 2021).

Esta forma particular de enseñanza de los valores patrimoniales de Tumaco ha permitido un relevo generacional importante para la manutención de tradiciones de gran valor para la comunidad tumaqueña como lo es la música y danza; además de ser una estrategia que también les permite combatir la violencia armada en el municipio (se causada por bandas criminales, narcotráfico o guerrilleras). De esta forma y como lo afirma Fernanda Tenorio (profesora de la Fundación Tumac), uno de los principales objetivos de la escuela es que además de que los niños aprendan a bailar, construir instrumentos musicales e interpretarlos, es también crear un espacio en el cual ellos encuentren armonía, afecto, compañerismo, entre otras cosas.

Estos valores colectivos de orden patrimonial se convierten en un elemento intrínseco de su identidad, ya que aprender y enseñar sobre lo patrimonial envuelve también fortalecer memorias e identidades propias del lugar, que se mezclan con elementos que evocan la “África” lejana, lo cual les permite manifestarse en medio de una gran diversidad y diferencias que existen dentro de las comunidades negras en contextos históricos y geográficos específicos (OSLENDER, 1999).

En esta medida los valores patrimoniales vislumbran la afrodiáspora que quedó en el Pacífico, la cual debe ser entendida como afirma Hall (2013):

El reconocimiento de que todos hablamos desde un lugar particular, desde una historia particular, desde una experiencia particular, una cultura particular, sin que tal posición nos condicione como artistas étnicos o cineastas. Estamos todos, en eses sentido, étnicamente localizados y nuestras identidades étnicas son cruciales para nuestro sentido subjetivo de lo que somos. Eso es precisamente una política de la etnicidad predicada en la diferencia y la diversidad”. (HALL, 2013, p. 317)

Así lo negro, lo afro, lo tumaqueño, el río o el mar, como elementos particulares de su identidad moldean a los sujetos de esta localidad y al mismo tiempo crea y dan sentido al lugar, siendo estos valores aprendidos de formas particulares como de ‘niño a niño’, proceso en el cual se evocan constantemente sus memorias locales, se africanizan sus identidades y se apropian de sus lugares.

Cabe resaltar, que, como parte del proceso de educación patrimonial en Tumaco, reconocerse y apropiarse de valores patrimoniales no es suficiente para que la manifestación sea salvaguardada, es preciso pensar en lo intercultural, como afirma el fundador de la escuela Tumac, Agustín Francisco Tenorio:

Le dicen la interculturalidad, le dicen es que somos un país diverso culturalmente, ósea la pluriculturalidad, esta pluridad, entonces que los paisas son una cultura, los indígenas tiene esta otra cultura, los de acá tiene tal cultura, listo ahí vamos, luego que cada uno tiene una cultura, que del negro tenemos que apropiarnos, entonces el negro se apropia y toma la misma posición que tomo el blanco en un tiempo, y ¿a que llegamos? a la guerra, a la lucha de clases. Ahí viene la interculturalidad, y como vamos a interactuar, usted se imagina un pobre niño paisa que viene a vivir a Tumaco, porque ya el mundo es eso, el mundo ya es ese, el negro, el indio, el paisa, el bogotano, todos, y ahí en Bogotá va estar el negro del Pacífico, va a tener de todo, ya el mundo es eso, ya eso no se puede parar, entonces ya debemos hablar de la interculturalidad, hablar de las diferentes culturas, pero a partir de cómo van interactuar entre ellas, como van a vivir entre ellas (...).

La interculturalidad desde las palabras de Francisco Tenorio, parte de entender que el país que se habita es culturalmente diverso, noción que generó una apropiación cultural que se legitimó a partir de la constitución política del 1991 en cada uno de los pueblos que así lo consideraron (afrodescendientes, palenques, raizales, indígenas etc.), sin embargo, estas apropiaciones culturales e identitarias además del reconocimiento precisan del desarrollo de procesos educativos que permitan la inclusión e integración cultural, como bien lo menciona Francisco a partir de elementos de cuño patrimonial:

(...) Y cuando yo hablo de la educación facilito el proceso a los negros, a los del Pacífico, pero como es un salón diverso, también tengo que hablarle al bogotano en su cultura, yo lo que tengo que hablarle de los dos patrimonios que se apropie de lo de allá y que se apropie de lo de acá, y la persona pueda volverse intercultural, ya no podemos educar de un solo modo cultural, en una sola cultura no nos podemos educar, porque si nos educamos en una sola cultura es como si la persona no más hablara español y no hablara los dialectos, o como si la persona hablara español, no hablara inglés, no hablara frances. ¿Usted se imagina viviendo en Francia sin hablar varios idiomas?, si nosotros no hacemos eso, nos estamos quedando, debemos ser etnoeducadores (...). Entonces nuestra metodología debe llevarnos a allá, porque el artista no puede quedarse en la marimba, la marimba como marimba sí, pero también está el piano, la trompeta, no que tu tiene que aprender a tocar marimba, ¡sí!, marimba es lo primero que se debe apropiar el muchacho del pacífico, porque es su marimba, es mi marimba, es mi casa, pero eso no me impide que yo me apropie, que yo aprenda algo del piano. Entonces de ahí es que educamos nosotros y nuestra metodología, desde donde queremos hacer nuestros carnavales, pensando en eso, no únicamente en conservar la cultura, porque hay que conservar, pero ¿cómo la hacemos fuerte? ¿Y cómo la hacemos que el mundo la entienda? (Agustín Francisco Tenorio- Gestor Cultural y licenciado en Etnoeducación, fundador de la Escuela Tumac. Entrevista realizada 1 mayo de 2021).

Las palabras de Francisco Tenorio calan profundamente en una intención de integración con el resto del geo-cuerpo de la nación, en la medida que lo intercultural entendido como el dialogo con el otro propiciado a través de la educación genera una apropiación de los patrimonios culturales tanto por los habitantes locales como por los nacionales. Así, un bogotano, un paisa, un costeño, un pastuso, es decir el otro, puede llegar a sentir como propio el patrimonio de los tumaqueños y viceversa.

6.2. Corporación Calipso: la defensa del territorio a través del teatro en Tumaco

La educación patrimonial en una dimensión política se fundamenta como una herramienta importante para lucha por el territorio; en este sentido las estrategias educativas vinculan el arte para la (re)creación de la memoria, convirtiéndose en punto clave para el proceso de creación de la Ley 70 de 1993 y posteriormente su comprensión en las comunidades del litoral Pacífico; todo ello vinculado al movimiento del PCN (Proceso de Comunidades Negras).

De esta forma y en medio de lo que fue el auge del movimiento social que tuvo como resultado la sanción de la ley 70 de 1993, la creación de los consejos comunitarios, entre otros derechos adquiridos por las *comunidades negras*, la Corporación Calipso empieza a repensar la forma en la que venían haciendo teatro, realizando la transición de un teatro occidental a un afro-teatro. De igual forma, otras escuelas de arte, teatro, música y danza de Tumaco comenzaron ese mismo proceso de etnización de las artes escénicas:

Calipso y sus líderes hacen parte del proceso social de comunidades negras, con la constituyente del 91, cuando se deja abierta la puerta del artículo transitorio 55 que da pie a la ley 70, Calipso entra a todo ese proceso y a partir de eso Calipso empieza a repensar su modo de hacer teatro, y se mete en una línea ya propia, como la teatralización del folclor. Yo podría decir que Calipso no fue el único, la otras organización artísticas y culturales no lo comentaron, pero el movimiento artístico y cultural de Tumaco que venía hablando y trabajando el tema de etnoeducación, venía haciendo etnoeducación a partir de las artes escénicas y las artes de la danza tradicional y la música tradicional, y se venía haciendo un proceso de investigación frente al que hacer propio del hombre negro del pacífico, de la mangleria, entonces representado sus mitos, representando sus leyendas, representando sus ritos, desde el rito fúnebre, desde el rito religioso, era lo que poníamos en escena, y no solamente lo hacía Calipso, también lo hizo en su momento Ecos del Pacífico, lo hizo la Fundación Tumac, lo hizo Manglaria y la otras. Digamos que parte del ejercicio político, de la construcción política del Proceso de Comunidades Negras (PCN), del artículo transitorio y de la ley 70, hay uno de los capítulos que hablan de todo el tema de etnoeducación fue inspirado por los líderes del mismo movimiento artístico y cultural, como Hernán Cortez que fue constituyente e hizo parte de Calipso y él estuvo al frente de la política y de negociaciones y del PCN. (Gustavo Antonio Cabezas Tenorio, director Corporación Calipso, entrevista realizada 13 de mayo de 2021).

En esta línea de pensamiento los grupos artísticos de Tumaco además de repensar su quehacer artístico desde una línea propia, ya como *comunidades negras* iniciaron un proceso etnoeducativo que implicaba enseñarles desde el arte a la población del litoral nariñense que significaba la Ley 70, los nuevos derechos adquiridos y la adjudicación de una identidad étnica. Así, desde el teatro la Corporación Calipso realizó varios ejercicios y talleres que rescataban la memoria ancestral tumaqueña para dar a conocer a las comunidades rurales

todo lo que envolvía ser *comunidades negras* y la importancia de la Ley de las negritudes:

Digamos que de alguna manera estábamos inmersos, con los contenidos temáticos y la creación profunda del que hacer que sustenta la ley 70 tiene que ver con todo el movimiento artístico y cultural, y Tumaco fue muy fuerte en eso, nosotros aportamos, porque a partir de la línea teatral hicimos un ejercicio de sensibilización con las comunidades rurales, para todo el tema por ejemplo de la titulación colectiva de tierras de las comunidades negras. Nosotros llegábamos a las comunidades y representábamos como las vivencias para que la comunidad se sensibilizara frente a la importancia de defender el territorio, de defender el derecho, de defender la biodiversidad.

Hicimos varios montajes, por ejemplo en esa línea hicimos un montaje que se llama 'Pa'lante negro', contaba un poco sobre la importancia del cuidado y de la protección de los recursos naturales vista desde la explotación indiscriminada e histórica que había tenido el Pacífico, también pusimos en escena fabulas del manglar, que es una fábula del tío tigre y del tío conejo, pero que tiene un contenido muy político, porque el tío tigre y el tío conejo lo que hacen es como representar las comunidades, y las empresas extractoras de recursos naturales, pero también el mismo Estado representado en ellas, dando los permisos para extraer etc. Y también mostramos nuestros ritos, nuestras costumbres, tradiciones, oralidad, la danza; digamos que línea de Calipso era ponerlo en escena, fueron espectáculos de danza, teatro, oralitura, toda la oralidad del Pacífico, es muy grande; igual tenemos el teatro de 'Cueros Calientes' que cuenta la historia de la trata negrera, el triángulo negrero, de la llegada de África a América, de América a Colombia y de Colombia a tierras del Pacífico y termina en el Tumacazo del 1987, ahí termina 'Cueros Calientes'. Y 'Cueros Calientes' hubo una trayectoria cuando en el cuarto Festival Iberoamericano de teatro de Bogotá y también hubo unos recorridos por algunas regiones del Pacífico, digamos que en esa línea Calipso se ha preocupado mucho por la investigación.

Por ejemplo, cueros calientes es de otro momento al del transitorio 55, que le da paso a la ley 70, 'Pa'lante negro' si está en el marco de todo el proceso social de comunidades negras para llegar a la ley 70 y llegar a todo el tema de titulación colectiva de tierras. (Gustavo Antonio Cabezas Tenorio, director Corporación Calipso, entrevista realizada 13 de mayo de 2021).

El teatro como una herramienta pedagógica usada en todo el proceso de lo que es el nacimiento de las hoy reconocidas *comunidades negras* y la ley 70, ha implicado una constante revitalización de la memoria, poniendo en contexto los problemas actuales a través del teatro. De esta forma y como lo señala Dubatti (2007) “el teatro sabe, el teatro teatra (...) es una condensada declaración de identidad y de valores que el teatro expresa sobre sí mismo, el teatro como territorio de ebullición y conocimientos” (DUBATTI, 2007, p. 25); y como una herramienta que los Tumaqueños usan para actualiza su memoria y revitalizar su identidad. Un ejemplo de ello, fue la obra titulada ‘La leyenda de Francisco Saya el marimbero mayor’ que teatra la historia de (...):

(...) uno de los mejores marimberos del Pacífico, entre la Costa Ecuatoriana y la Costa del Pacífico, que se enfrenta con el diablo y le gana en la marimba, digamos que esa es como la excusa, toda la historia en sí, tiene como una connotación de resignificación de los mitos, de nuestros mitos, también deja un mensaje clave sobre el fortalecimiento de la identidad étnica y cultural, vista desde la música.

Francisco Saya es una leyenda, pero realmente Francisco Saya existió y era una de los mejores marimberos efectivamente pero la leyenda dice que en el río Chagüi en la vereda la Sirena, Francisco Saya se enfrentó en duelo de marimba con el diablo, más o menos como la versión de Francisco el hombre allá en la región vallenata, pero acá hasta hace poco, cuando se pasaba por la vereda por el río Chagüi por la vereda la sirena, se veía la casa de Francisco Saya ladeada porque quedó torcida después del enfrentamiento entre el diablo y Francisco Saya. La historia gira entre que Francisco Saya y el padre Mera, el padre Mera fue un sacerdote que condenó los bailes y música propia porque consideraban que eran satánicos, y la historia del padre Mera es que bota los tacos de la marimba hacia el corazón del manglar y maldice el instrumento, y lo que hace Francisco Saya es enfrentarse a él en el corazón de la selva, y en el solo recorrido se encuentra con los mitos, la Tunda, el Riviel, la viuda, la diabla y el mismísimo diablo para recuperar los tacos de la marimba, para sacar una buena chonta para hacer una marimba celestial y una buena guadua, digamos la trama es que Francisco entra vence a todos los mitos, los engaña con su sabiduría ancestral, engaña a la diabla y recupera los materiales para hacer una nueva marimba, y luego sale y se enfrenta con el diablo, el espectáculo termina con el enfrentamiento de Francisco Saya con el diablo, y lo vence tocando el himno nacional con la marimba. (Gustavo Antonio Cabezas Tenorio, director Corporación Calipso, entrevista realizada 13 de mayo de 2021).

Luego en 2012, esta leyenda se actualiza y se realiza la obra de ‘Francisco Saya el marimbero mayor’ en un contexto actual, buscando un significado diferente al de revitalizar una identidad étnica como lo fue en años anteriores, funcionando como un constructo memorialista (DUBATTI, 2014). Ya para 2012 la obra estaba más preocupada en retratar una realidad actual:

La última remasterización, si la podemos llamar así o adecuación de este espectáculo que la presentamos en el 2012, tiene más un contenido frente a todo el tema actual, la violencia, el tema de conflicto armado, el tema de los monocultivos de palma y de coca, que hablan de la misma región, pero con la misma historia. Sobre el mensaje que deja la obra: si, por ejemplo ahora en esta nueva etapa del espectáculo lo que hicimos fue ya no poner al mito como el mito sino el mito desplazado, sintiéndose desplazado, olvidado, reprimido porque de hecho los jóvenes, las nuevas generaciones ya no es una cosa que los mueva tan fuerte como la época de nosotros que los mitos tenían mucho valor, entonces lo que hacemos es un llamado de auxilio y de reclamo de los mitos, estamos en toda la situación de violencia, toda la situación de narco tráfico, toda la situación de monocultivo, los tiene rezagados y los tiene perdidos y todo el tema, digamos la tecnología, ha hecho que el mundo los olvide y es como el reclamo, aquí estamos y hemos cuidado y mantenido la tierra y la naturaleza, la misma gente, porque nuestros mitos más allá de una cosa miedosa juegan un papel de control social, de control ambiental, de conservación del territorio, eso es lo que ponemos en esa nueva versión de Francisco. De hecho, el personaje Francisco inicia como un espíritu que llega y nos cuenta la historia, es el mismo narrador que nos cuenta la historia y luego se mete en cada una de las escenas, pero es un espíritu, es el espíritu de Francisco Saya que nos está hablando, está el personaje del diablo de cacho y cola vestido de traje, y el diablo saca su instrumento infernal y Francisco Saya con su marimba celestial se enfrentan, y así termina el espectáculo, entre un duelo de Francisco Saya y el diablo, donde Francisco Saya lo vence, y el diablo representa a todo lo que ha pasado, el diablo es las empresas extractoras indiscriminadas, el diablo es el narcotráfico, el diablo es la violencia del país, el diablo es todo el olvido estatal, el diablo representa todo ese olvido en el que hemos estado, y hemos sufrido históricamente acá en la región. (Gustavo Antonio Cabezas Tenorio, director Corporación Calipso, entrevista realizada 13 de mayo de 2021).

Por otra parte, la labor de Calipso como otras escuelas de artistas en Tumaco no

solo ha sido dirigida al fortalecimiento de una identidad étnica, sino que ha tenido el papel de moldear lo que consideran su patrimonio inmaterial y salvaguardarlo, usando estrategias metodológicas comunitarias como la de ‘niño a niño’ la cual les ha permitido un relevo generacional:

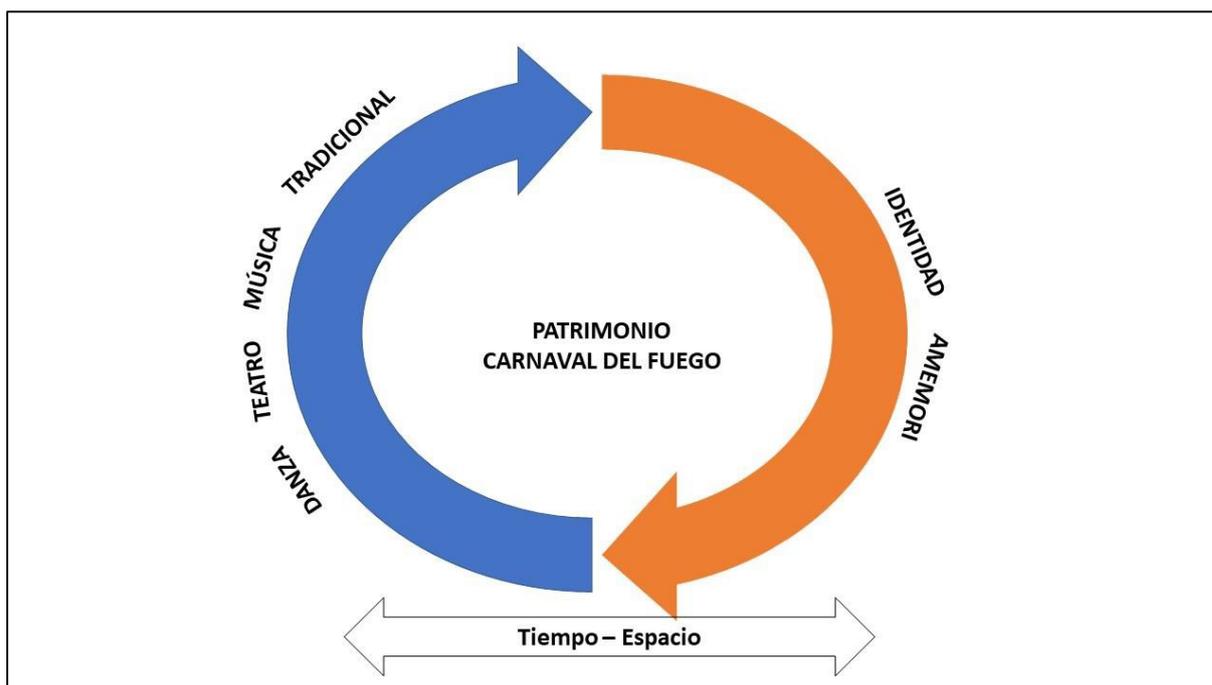
Los muchachos inician muy chicos, los de modalidad zancos, empiezan muy temprano como zanqueros y luego estos van formando a otros chicos, tengo mi experiencia propia, yo empecé desde muy niño en Calipso siendo actor de teatro, luego la parte directiva, luego fui representante legal, ahora no soy representante legal, pero digamos tengo un más de gestión, de formulación de proyectos, de asesor metodológico, como pensar en qué tipo de metodologías vamos a desarrollar, o implementar o crear para desarrollar cierto tipo de actividades, y yo pues oriento al resto del equipo en eso, digamos que es un proceso, tu eres un integrante ahorita pero mañana puedes ser un instructor, de hecho muchos de los pelaos que están en los barrios, que antes eran zanqueros y que ahora enseñan a otros jóvenes y así con las otras modalidades. (Gustavo Antonio Cabezas Tenorio, director Corporación Calipso, entrevista realizada 13 de mayo de 2021).

Como también, el fortaleciendo en una línea propia de teatro que se preocupa por representar sus historias locales ha sido fundamental para salvaguardar su patrimonio inmaterial, llegando a crear “un pensamiento teatral cartografiado” (DUBATTI, 2007, p. 14), en la media que se diferencia del teatro occidental, siendo este un teatro afro que representa Tumaco y posiblemente el Pacífico, donde se genera toda una apropiación contextualizada del lugar en un pensamiento teatral (DUBATTI, 2007). En esta media el teatro de Calipso se encamina en fortalecer una línea teatral que representa las tradiciones e historias locales tumaqueñas, como lo fue en obras destacadas como ‘Pa’lante negro’, ‘Francisco Saya el marimbero mayor’ o ‘cueros calientes’.

Los elementos de esa teatralidad localizada se manifiestan en las comparsas durante el ‘Carnaval del Fuego’, donde las escenas y el producto artístico se preocupa por mostrar o teatrar mitos, leyendas, la biodiversidad marina y selvática, los problemas de violencia, pobreza entre otros, como fue posible evidenciar en las imágenes anteriores (Figuras 46, 47, y 48), ello reforzando una identidad étnica que se cristaliza en la ley 70 de 1993, que al mismo tiempo se apoya en el ejercicio de memoria que se revitaliza cada año durante la época de carnaval.

El patrimonio inmaterial que toma cuerpo en el ‘Carnaval de Fuego’ se ha convertido en el escenario por excelencia para sostener dos elementos que estructuran las sociedades del Pacífico, la memoria e identidad étnica, que como un ciclo necesita de los elementos artísticos sean teatro, danza y música para su renovación en el espacio y tiempo. Como se condesan en la figura siguiente (ver figura 53).

Figura 53. Ciclo del patrimonio carnavalesco



Fuente: Elaborada por la autora.

Estos elementos teatro, danza y música constituyen el cotidiano, ya sean en la vida misma de los habitantes con sus experiencias de vivir entre el mar y los ríos, o con la labor que cumplen las escuelas de artes en Tumaco donde vigorizan memorias e identidades a través de la experiencia. De este modo, la educación patrimonial debe ser entendida como una práctica anterior que las comunidades ya comunicaban y han estructurado bajo metodologías de aprendizaje particulares como la de ‘niño a niño’ o bajo estrategias artísticas que se apropian de una etnicidad para dar valor a sus manifestaciones artísticas como Calipso y su afroteatro.

En este sentido la etnoeducación cumple un papel de apoyo a la educación patrimonial, venidera de un proceso reciente llamado etnización de las *comunidades negras* (ver capítulo 1), dejando en escuelas como Calipso una conciencia mayor de su patrimonio inmaterial:

Todo ese proceso nos deja muchas cosas, y una sensibilidad por nuestras tradiciones, por nuestra cultura, y eso es lo que enseñamos, eso es lo que proponemos en nuestros espectáculos, y en esa línea nos movemos, una línea muy desde lo propio desde lo étnico, desde lo tradicional, desde lo cultural, digamos, porque ese fue, o en un momento creíamos o pensábamos que ese fue nuestro plus diferencial, porque como le cuento Calipso, cuando, yo no estaba en esa época, yo era un niño, yo entre a Calipso siendo un niño, como mucho de los niños que tenemos ahora donde trabajamos, digamos que en esa época era competir con las obras de Shakespeare con grupos de teatro de nivel departamental, como de Pasto, de Popayán, de Cali, que nos daban garrote porque nosotros no teníamos una

formación profesional, teníamos una formación más empírica, y cuando llegábamos a esos encuentros, pues obviamente nosotros no teníamos ese nivel, nuestro nivel teatral era muy muy bajo, porque no teníamos esa formación profesional, vimos que la única forma de tener una línea propia, donde no iba ser fácil que a nosotros nos ganaran, era eso, una línea étnica propia, podíamos ir a los encuentros teatrales así sean nacionales o internacionales, pero no íbamos a competir con el teatro occidental, íbamos a poner nuestro sello propio un teatro étnico, negro, la teatralización del folclor. (Gustavo Antonio Cabezas Tenorio, director Corporación Calipso, entrevista realizada 13 de mayo de 2021).

La educación patrimonial en manos de las escuelas de artes, danza y teatro en Tumaco y el papel que han venido desarrollando son muestra de una estructura clave para la manutención y salvaguardia de los bienes y valores culturales de una comunidad, los cuales según Londres (2012) (y para el caso de Tumaco) se basan en valores cognitivos, por ejemplo, los conocimientos propios venidos de una lógica acuática para la construcción, afinación e interpretación de instrumentos musicales tradicionales. Valores afectivos, siendo estos los sentimientos de pertenencia y amor por el lugar, compuesto por ríos, mangles y el mar; valores estéticos que hacen alusión a la experiencia directa con las expresiones culturales del carnaval; y valores éticos que se refiere al momento de “ser declarados patrimonio cultural colectivo, sea por el poder público, por un proceso específico de un grupo social, el patrimonio se convierte en una propiedad de todos” (LONDRES, 2012, p. 16), a este respecto el grupo de artistas y escuelas no tienen un proceso formal de patrimonialización, lo cual por un lado no impide que la comunidad reconozca y sea consciente del valor de su patrimonio inmaterial.

Pero por el otro, ha significado una dificultad en términos económicos debido a que el carnaval queda sujeto a los gobiernos de turno de la alcaldía municipal, que sin compromisos ha hecho que esta manifestación tenga dificultades para llevarse a cabo (a excepción de su cancelación los últimos dos años por la pandemia COVID19), así como las dificultades que han tenido los grupos de artistas y líderes culturales para generar una estructura organizada que les permita tener autonomía para gestión de recursos para que la manifestación se pueda mantener en el tiempo.

6.3. El papel del museo Muntú Bantú en la afirmación de una memoria e identidad afrochocoana

El museo Muntú Bantú y centro de memoria afrodiasporica de Colombia, localizado en la ciudad de Quibdó-Chocó es un espacio que se crea en el 2010 con el objetivo de revitalizar la memoria afrochocoana, único en su tipo en Colombia, el museo cumple una

función primordial; la de traer a flote las ‘memorias subterráneas’ (POLLAK,1989), esas memorias que no hacen parte de la memoria colectiva oficial del país, en la que gentes negras así como indígenas no hacen parte, y más bien algunos de sus relatos han sido relegados a leyendas o mitos.

Las memorias subterráneas en este caso tratan entonces de memorias silenciadas por una memoria legítima o memoria nacional, la cual impone una forma de dominación o de violencia simbólica (POLLAK, 1989), en la cual minorías como las comunidades afrodescendientes difícilmente aparecen como parte de la memoria nacional (a no ser como un grupo de esclavos venidos de diferentes puntos del continente africano). Silenciados desde la narrativa histórica nacional y desarticulados al resto del geo-cuerpo del país, estas comunidades han encontrado en la educación patrimonial o educación museal¹⁷ otras formas de narrar su propia historia.

Con este panorama, el museo Muntú Bantú cumple con la función de reivindicar la memoria de sus gentes y oponerse “a la más legítima de las memorias colectivas, la memoria nacional, ya que esas memorias son transmitidas en el cuadro familiar, en asociaciones, en redes de sociabilidad afectiva e/o política” (POLLAK, 1989, p. 8), y para el caso de las *comunidades negras* han sido transmitidas a través de la oralidad, la danza, el cuerpo, la cocina, los ritos etc, “guardadas celosamente en estructuras de comunicación informal que pasaron desapercibidos por la sociedad englobante” (POLLAK, 1989, p. 8).

Ahora bien, el museo considerado como un lugar de comunicación (CABRAL, 2012) de la memoria afrodiasporica en Quibdó, trae un escenario en el que se comunica a través de una colección de objetos, imágenes y libros una reivindicación de una memoria Afro-Descendiente de una matriz africana. Dividido en diferentes salas¹⁸ como etapas de la historia, la primera sala llamada antro-po-fauna cuenta las relaciones del hombre con los animales de la África central, una relación simbólica y sagrada que se mantuvo en Colombia con las comunidades asentadas en el Pacífico, donde la relación mística entre estas comunidades y los animales se refleja en los ritos de la *ombligada* o la creación de instrumentos musicales con partes de animales o cueros. Esta relación con la África central y

¹⁷ En este caso la educación patrimonial o museal son comprendidos según la afirmación de Cabral (2012, p.40): “el “lenguaje museal” o “lenguaje patrimonial” no se refiere a una especificidad del lenguaje, pero sí indica un lugar (o un campo) de manifestación de este”. Por ello se parte de entender que lo que se comunica no son solamente monumentos, manifestaciones, edificios, objetos etc, sino pensamientos, sentimientos, sensaciones e intuiciones (CABRAL, 2012).

¹⁸ En los siguientes links se puede observar videos del museo Muntú Bantú. <https://www.youtube.com/watch?v=wXePwU1ps1Q>; <https://www.youtube.com/watch?v=wVn-rBiKSS8>.

no otras partes de África según Sergio Antonio Mosquera¹⁹ se debe a que las comunidades afrochocoanas en su mayoría son descendientes de comunidades del antiguo reino del Congo, específicamente de la etnia Bantú.

Una segunda sala, narra la historia de la migración forzada desde África hasta el Pacífico colombiano, entre mapas que muestran los orígenes étnicos de muchos de los asistentes, en su mayoría estudiantes de sexto grado de una escuela de Quibdó, quienes pudieron identificar a través de sus apellidos Biafara, Carabali, Minia entre otros las posibles etnias de las cuales son descendientes, lo cual crea un vínculo hacia África de inmediato. La sala también está acompañada de imágenes y objetos de tortura usados durante la esclavitud, algunos objetos son piezas únicas y muy valiosas, una de las más sorprendentes fue el Black Berry que Sergio Mosquera obtuvo en uno de sus tantos viajes al continente africano. Estos Black Berry son los grilletes que le ponían a los esclavos y fue el nombre que le dieron hace algún tiempo a una marca de teléfonos celulares, ahora entenderán por qué.

Algunos estudiantes se emocionaron al conocer la historia de sus ancestros, al ver los grilletes y otras formas de tortura que Sergio había recreado, otros sintieron una profunda tristeza, por el impacto que les producía esta historia. Es así, como el museo entendido como un leguaje, comunica emociones y re-vitaliza una memoria por mucho tiempo silenciada en Colombia, que parte de una educación museal-patrimonial para mantenerla viva, como una forma de enfrentar la memoria y el olvido como productos sociales que en Colombia configuran una problemática en la que no siempre la población se identifica o se ve en el conjunto de lo que es reconocido oficialmente como patrimonio cultural nacional (FLORENCIO, 2012) o en la colección de bienes culturales que conforman los museos de la nación.

En este sentido Sergio Mosquera afirma lo siguiente:

No queremos ser vistos como un museo. En estos lugares muchas veces hay más olvido que memoria y si quiero mostrar delitos gravísimos dentro de la historia, como la esclavitud o la comercialización de negros, debo tener presente que la historia se muestra completa y con recordación. Por eso siempre he tenido problemas con el Museo Nacional; ellos nos olvidan y cuentan la historia a su modo, desde los ojos de diferentes niveles del Estado que no quieren ver sus raíces africanas (Entrevista sustraída del Espectador, 28 de junio de 2020).

Es evidente que la memoria colectiva que trae el museo Muntú Bantú desde el Chocó confronta una memoria colectiva que se ha organizado desde el centro del país, como

¹⁹ Sergio Antonio Mosquera, director y creador del museo Muntú Bantú; actualmente es profesor de la Universidad Tecnológica de Chocó, donde ejerce como historiador e investigador de culturas afroamericanas, especialmente la afrochocoana.

en el museo Nacional de Bogotá, que presenta “una memoria colectiva organizada que resume la imagen de una sociedad mayoritaria o la que el Estado desea pasar o imponer” (POLLAK, 1989, p. 9). De este modo y de acuerdo con Scifoni (2012) lo que es considerado como patrimonio oficialmente crea una visión parcial de lo que somos, en la medida que no todos estamos ahí representados o unos más que otros.

En esta línea de ideas, las salas siguientes del museo problematizan a una escala regional la idea de que es lo que se quiere representar; la sala llamada como la diáspora africana, muestra fotos y mensajes de grandes personajes afrodescendientes como Martin Luther King, Bob Marley, Mandela, Malcon X entre muchos otros, además de un sin número de máscaras, estatuas, tapetes, muebles etc elementos que se han traído de diferentes regiones de África; también se encuentran imágenes de personajes importantes en el Chocó y Quibdó, así como instrumentos musicales propios, la última sala es una biblioteca dedicada a la literatura infantil, conformada por libros en su gran mayoría cuentos, leyendas, mitos afro y africanos que evidencia esa ligación por la matriz África y una identidad negra.

El museo o como prefiere llamarlo Sergio Mosquera centro de memoria, es una reliquia, cada detalle es pensado, representa ideas y pensamientos sobre el pasado, presente y futuro de las *comunidades negras*, ¿en la cual otros grupos, como las comunidades indígenas y mestizas venidas de migraciones recientes no están representadas?, ¿por qué sus memorias subterráneas no participan de la memoria colectiva de las *comunidades negras*?

Por una parte, es importante reconocer que la educación museal o patrimonial que se imparte desde Muntú Bantú es de gran importancia para la conservación de la memoria y una identidad étnica, reconociendo en el museo un gran potencial para la comunicación y el papel que desempeña en la educación (CABRAL, 2012). Por la otra, “cuestionar el universo patrimonial desigual es también una tarea de una educación patrimonial de perspectiva libertadora y emancipatoria” (SCIFONI, 2012 p. 54). Lo cual no significa como lo menciona Scifoni (2012) desconsiderar el conjunto de bienes ya constituidos, y sacarlos a fuera, es más bien percibir ese legado nuestro a partir de otras perspectivas más problematizadoras y críticas.

Pensar una educación patrimonial a partir de lo que se ha constituido, sin que ello signifique romper con el pasado, silenciar las memorias subterráneas o destruir el conjunto de valores o bienes culturales, es caminar hacia “un movimiento dialectico que simultáneamente asume y supera su significado histórico original, integrándolos en un nuevo campo semántico” (CHOAY, 2007, p. 97), en el que se reconocen todas esas marcas de la historia

como fragmentos de nuestra memoria, que pueden ser reaprendidos y corregidos actualizando sus significados.

6.4. La relación indisoluble de la naturaleza y cultura en los procesos de enseñanza y aprendizaje

Al señalar el PCA como lugar y el lugar portador de PCA al inicio del capítulo anterior, como resultado de una decodificación que parte de los estudios de elementos propios de las culturas acuáticas, señalados a lo largo de este estudio como la música, el teatro, los ritos entre otros, presentes en las manifestaciones de orden patrimonial. El agua como elemento característico de los PCA ha permitido demarcar lugares simbólicos o geosímbolos, a partir de los cuales las comunidades afrodescendientes se identifican y lo convierten en el palco de las narrativas de sus memorias locales.

De acuerdo con Livia de Oliveira “todo lugar adquiere identidad mediante las diversas dimensiones espaciales, tales como: localización, territorio, espacialidad y otras” (OLIVEIRA, 2014, p. 12), siendo una de las unidades territoriales primordiales del Pacífico: el río, el principal lugar de identidad, dotado de un sentido geográfico y simbólico.

Esta identidad localizada (OSLENDER, 1999) adquiere sentido, en la medida que “estar en la tierra significa vivir, relacionarse con el lugar por medio de la existencia, estar consciente de la propia mortalidad, hablar con los otros, encontrarse con las cosas no humanas, tener experiencias de lugar que son trascendentales e inexplicables” (RELPH 2014, p. 29). Así mismo, la identidad que se crea por los lugares o los lugares que crean identidades, se estrechan con procesos políticos y de resistencia recientes, que se amalgaman con elementos afrodiáspóricos que se concretizan en una diversidad de PCA a lo largo y ancho de la cuenca del Pacífico.

Dichos elementos tanto paisajísticos, geosimbólicos y patrimoniales han estado sujetos a un ejercicio reciente de revitalizar la memoria y la apropiación de una identidad étnica, la cual se ha desarrollado a partir de los procesos de educación patrimonial y se han venido vigorizando a partir de los años 90’s con una política etnoeducativa, que en su conjunto permite la manutención de esos PCA de naturaleza patrimonial.

En este sentido, la red que se teje entre educación patrimonial y PCA es la particularidad de la cual se retroalimentan ambos, siendo esta, la relación indisoluble entre naturaleza y cultura. En los procesos educativos ya descritos, la preservación del patrimonio

inmaterial da respuesta al interés de una preservación de un patrimonio geosimbólico sea este el río, el mar, el mangle o la selva, el cual se articula con las metodologías o didácticas educativas que involucran conocer el territorio en el que se vive.

Según la profesora Fernanda Tenorio de la Fundación Tumac, una de las metodologías usadas es “llevar a los niños a los espacios y mostrarles, vea así se hace un pescador, así coge una atarraya” (Entrevista realizada 5 de mayo de 2021) con la finalidad de teatralizar a través de la danza la historia del pescador; del mismo modo, danzas como la caderona (ver capítulo 4) en la cual se representa la labor de mujeres que con una batea a la orilla del río lavan ropa también es objeto de observación, sea visitando los ríos donde estas actividades aún son realizadas, o a través del recuerdo de los profesores, ya que, como apunta Fernanda Tenorio en algunas ciudades de Pacífico como Tumaco:

Ya no existen este tipo de expresiones que se ha perdido, ya existe la lavadora entonces es difícil mostrarlo, llevar a un niño vamos al río a ver como la mujer lleva su batea, entonces se ha vuelto un poquito más complicado, uno les muestra un video. Nosotros hemos implementado una vez en el mes una sesión que se llama cine foro en el que normalmente son películas, nosotros también queremos mostrarles a los niños Tumaco de antes, como era y que ellos vean, a parte que hay niño que tienen sus papás que son pescadores, su mamá conchera y todo. Pero así en Tumaco hay cositas que ya se han ido perdiendo la labor como tal, dentro de uno como instructor que ya conoció y que ya vio hace el deber de llegar al niño de la manera más clara para que entiendan de qué manera se hacía. En el caso del pescador uno va al morro y ahí si hay pescadores, y uno saca los niños a esos espacios para que ellos conozcan” (Entrevista realizada 5 de mayo de 2021).

Al igual que Fernanda, los profesores y directores de otras escuelas usan los espacios geosimbólicos como las playas, los ríos, el mar como espacios de práctica y observación, para traer a escena estos lugares, con narrativas del cotidiano de pescadores, concheras, agricultores, canaletteras etc. Así como también, traen a escena historias de los seres sobre naturales que los habitan.

La observación y el escuchar con atención también es una práctica recurrente entre los músicos, si bien, además de ser conocedores de los materiales con los que construye sus instrumentos, también realizan el ejercicio de escuchar el sonido del mar, de la lluvia, del río, de las aves, para dar una diversidad de tonalidades a la marimba de chonta (ver capítulo 4). Siendo estas metodologías aprendidas de una educación patrimonial ancestral, en el que desarrollan una relación con el medio acuático en el que viven mediado por la experiencia.

Esta relación naturaleza-cultura en municipios como Guapi que presenta unas características más rurales que urbanas, la experiencia de habitar espacios acuáticos es más intensa, la educación patrimonial se mueve en un proceso de aprendizaje-enseñanza en la que

toda la comunidad se ve involucrada, realizando un ejercicio de intercambio de saberes, así lo señala la profesora Nany Valencia García, quien dirige el proyecto colectivo comunitario escuela de paz, arte y cultura:

En el marco de este proyecto de intercambio de saberes mediante la construcción de una balsada (...) para nosotros la construcción de este proyecto ha sido muy importante, porque con este proyecto nosotros hemos podido fortalecer los conocimientos de nuestros niños y niñas, adolescentes, de los jóvenes, porque la tradición no se puede perder, y la única herramienta que podemos tener nosotros para ir dejando plantando huellas de los conocimientos ancestrales es a través de los conversatorios intergeneracionales. Los mayores las pueden construir, la pueden hacer, la comunidad, pero si los niños y niñas no van aprendiendo el proceso, entonces llega un momento en que esos mayores no están, vamos a ir perdiendo fuerza y conocimiento a la hora de elaborarla y construirla, entonces ha sido una experiencia muy bonita, y yo creo que vamos a seguir en esto, porque para nosotros es muy importante recuperar nuestra tradición que se dan en el marco de nuestras festividades decembrinas, el 7 con la llegada de la inmaculada y el 24 con las balsadas de la llegada del niño Jesús.

En estas balsadas se hace un trabajo en conjunto, donde esta ese sabedor y sabedora y ese niño, o esa cantadora o esa señora que maneja la gastronomía, porque alrededor de esto también gira una olla comunitaria. Con esta experiencia que nosotros pudimos vivir en el marco de nuestras festividades ha sido muy bonita y de alguna forma genera un impacto sobre nuestra comunidad, porque no estaba contemplado hacer una balsada, y los niños al ver decidieron entre todos traer luces, el otro clavos, yo pongo las tablas y lo logramos. Esto no estaba contemplado dentro del proyecto, pero yo dije sí, hagámoslo para que de alguna manera ustedes puedan escoger eso que aprendieron dentro de la comunidad. Entonces se hicieron participes las cantadoras, los sabedores mayores, músicos tradicionales que también juegan un papel fundamental a la hora de navegar el río Guapi. Eso es el vínculo de la enseñanza de la fe con la naturaleza (Directora de la Colectiva comunitaria escuela de paz, arte y cultura tejiendo saberes; y músicos tradicionales, entrevista realizada 5 de julio de 2021).

Recrear una *balsada* como ejercicio de transmisión de saberes, permite que los más jóvenes aprendan y valoren su patrimonio inmaterial, así como la comunidad que participa refuerce sentimientos de pertenencia por el lugar y avive memorias e historias locales, siendo la construcción de una *balsada* una metodología de enseñanza-aprendizaje que se apoya en los saberes de la misma comunidad, donde el conocimiento se trasmite de forma horizontal, ya que cada miembro de la comunidad que se involucra en este ejercicio aporta desde los diferentes saberes como la cocina, la música tradicional, la construcción, el conocimiento del río y su marea para navegar con la *balsada* entre otros, un conjunto de conocimientos que le dan sentido a la festividad, el cual viene cargado de afectividades y significados.

Dichos conocimientos sobre la naturaleza implícitos en un saber-hacer de cada miembro de la comunidad da cuenta de los componentes de la compleja naturaleza del Pacífico, estructurados según Osorio (2018) en tres: el agua, la selva y los factores climáticos; los cuales a partir de sus representaciones y epistemes se articulan con las partes que

componen su mundo religioso, paisajístico, social, cultural, sobrenatural etc. En el que “el agua está presente en la totalidad de los aspectos de la vida cultural” (idem, 2018, p. 112).

De esta manera, pensar la educación patrimonial en el Pacífico, parte de entender también una cosmovisión en la cual la naturaleza y cultural en las comunidades afrodescendientes se inscribe en una visión monista de ver y articular las partes de su mundo (OSORIO, 2018). De tal manera, que así como se construye una *balsada*, en la cual cada una de las partes que la estructuran requiere de saberes ancestrales, la educación afro-patrimonial también se estructura en las variadas e ingeniosas metodologías de enseñanza y aprendizaje, en la educación museal, en la educación teatral, dancística y musical; y en la demás formas creativas en que los afrodescendientes comunican y salvaguardan sus patrimonios.

En este sentido, se debe entender la educación patrimonial como una estructura ancestral que consta de una diversidad de formas de entender su mundo y comunicarlo, que guarda un potencial en sus metodologías e inventivas, que puede ser explorado para entender los procesos y conflictos en el Pacífico, otras formas de concebir la naturaleza y otras formas de educar menos convencionales; que lejos de estar fraccionadas en disciplinas científicas, permite otra mirada disciplinar, una que permite el diálogo de saberes para comprender también nuestra realidad.

7. CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de este estudio sobre Paisajes Culturales Acuáticos en comunidades afrodescendientes del Pacífico colombiano, teniendo como áreas de estudio Quibdó y la manifestación del ‘San Pacho’; Cali y el ‘Festival del Petronio Alvares’; Guapi y sus ‘Balsadas por el río Guapi’ y Tumaco con el ‘Carnaval del Fuego’; que, como expresiones de los PCA develaron lugares, memorias e identidades, que dan cuenta de la diversidad afrodiáspórica que se encuentra en el Pacífico.

La afrodiáspora como una característica en esta y otras regiones en Colombia, son de algún modo apreciadas como pedazos de África en el Pacífico, las cuales se desplegaron por este y otros territorios, constituyendo identidades propias, fruto de fuerzas históricas, geográficas, sociales y culturales sujetas al tiempo y espacio, por ello su condición dinámica (OSLENDER, 1999). Tales características, han hecho que a pesar de que las comunidades afrodescendientes compartan una historia común para todos, exista una pluralidad de identidades locales, diferenciadas de una forma o/u otra, sea por la música, sea por las festividades, sea por la forma en que expresan la religión y la fe, o sea por el río de donde proviene.

Estas identidades lugarizadas²⁰, en vez de localizadas como lo define Oslender (1999) es entendida “como un proceso de construcción de identidades particulares, que se diferencian de otras identidades parecidas por las particularidades de un lugar específico y de sus connotaciones significativas” (idem, 1999, p.39), hace con que cada lugar en el Pacífico mantenga una autenticidad cultural, expresada en las manifestaciones estudiadas, las cuales revelaron una diversidad de PCA, término que más que homogenizar, pretende articular unas características compartidas por todos: un origen e historia en común y vivir en medio de la exuberancia de la selva húmeda tropical rodeados por agua. En este orden de ideas, se entiende que cada comunidad en el Pacífico ha construido una identidad propia que la liga principalmente con el lugar que habitan, asumiendo el concepto de identidad como menciona Hall (2013) a sujetos asentados en el mundo:

La lógica del discurso de la identidad asume un sujeto fijo; es decir, hemos asumido que hay algo que podemos llamar nuestra identidad que, en un mundo rápidamente cambiante, tiene la gran ventaja de aún permanecer. Las identidades son una clase de garantía de que el mundo no se deshace tan velozmente como a veces parece (...) y el leguaje de la identidad se ha relacionado a menudo con la búsqueda de una clase

²⁰ Se remite al término lugarizado, haciendo referencia al concepto de lugar estudiado por Tuan (1983, 2012) y Relph (1976, 2014), en el que el lugar como elemento espacial concreto, adquiere identidad y significado afectivo.

de autenticidad de la experiencia propia, algo que me diga de donde soy (HALL, 2013, p. 348).

Cabe anotar, que esta polifonía de identidades en el Pacífico se ha agrupado en el marco de una etnicidad, que se asume como menciona Losonczy (1999):

[En] “la reconstrucción de una identidad cultural diferencial, connotada con el término ‘Afro’, se despliega precisamente aquí alrededor de los grandes ítems históricos: de África de los orígenes y de la esclavitud, transformando ambos en emblemas identitarios. Esta Re-africanización de la historia y de la memoria ‘negra’ tiende a fijar y a etnizar límites identitarios emblematizándolos en el registro de la historia “cultura”. (LOSONCZY, 1999, p. 23).

La re-africanización desde un marco identitario como menciona la autora, es lo que desde la escena nacional legitima sus derechos y pose por territorios colectivos, lo cual le ha dado al Pacífico una condición étnica, de ser reconocida como la región negra. Sin embargo, el discurso étnico lejos de dar cuenta de la diversidad de identidades lugarizadas; naturaliza y deshistoriza la diferencia, bajo una categoría racial: las negritudes o las *comunidades negras*, que como hace mención Hall (2013,) “una vez fijo, estamos tentados de usar ‘negro’ como si fuera suficiente por sí mismo para garantizar el significado progresivo de las políticas con las que nos embanderamos, como si no tuviéramos otras políticas sobre las que discutir excepto si algo es negro o no” (HALL, 2013, p. 301).

Ante este llamado de atención, Hall (2013) laza su preocupación e interés hacia la diferencia, hacia la diversidad y lo particular de las experiencias negras. “Lo que esto implica es, por una parte, la separación de la noción de etnicidad de la noción dominante que conecta con la nación y raza, y, por otra parte, lo que pienso es una concepción positiva de la etnicidad de las márgenes, de la periferia” (HALL, 2013, p. 317), en otras palabras, lo que el autor plantea es una política de la diferencia y la diversidad, la cual parte de reconocer la existencia de una diversidad de identidades lugarizadas diferenciadas.

De este modo, el Pacífico considerada como región negra, así como región periférica, pobre, marginal y desarticulada del geo-cuerpo de Estado; desde su política étnica, ha sido incapaz de resolver a cabalidad los otros problemas que la aquejan, porque en principio parece que el problema era solo de reconocimiento, y no, que sujeto a ese reconocimiento había deudas históricas que reparar, con inversiones en infraestructura, en lo social, cultural y educativo.

Por otro lado, la identidad pensada desde lo que Hall (2013) llama *differance*, “reconoce la interminable y continua naturaleza de la construcción del significado, pero reconoce también que hay siempre el juego de la identidad y de la diferencia, el juego de la

diferencia a través de la identidad” (HALL, 2013, p. 353), es decir, es un concepto en proceso de formación, se encuentran en tránsito, en continuo movimiento.

De acuerdo a lo anterior, lo que llamaré Africanidades en tránsito, responde por un lado a lo que al inicio se ha identificado como identidades lugarizadas, así como a esa relación de la étnicidad con el pasado, entendida como una relación construida en la historia, en parte políticamente y en parte construida a través de la memoria, de las narrativas que es preciso recuperar (HALL, 2013).

Se entiende entonces, que las africanidades en tránsito son las identidades de la diáspora que yacen en un lugar, la cual se nutre de una historicidad geográfica y de memorias locales, “que están constantemente produciéndose y reproduciéndose de nuevo a través de la transformación y la diferencia” (HALL, 2013, p. 370). Estas africanidades sin duda remite a África en principio, vista esta como la fuente, el origen, la cuna; luego, en el tránsito hacia las Américas constituyen su historia, luego en su tránsito por los diferentes lugares que hacen parte de la basta Colombia y la exuberancia de la selva húmeda tropical del Pacífico vienen (re)construyendo otras identidades, que se expresan a través de lo sincrético, de la reinvención de ritos, músicas, bailes, teatro, la tradición oral etc:

Las formas en que la gente y las comunidades negras, y sus tradiciones aparecen y son representadas en la cultura popular, son deformadas, incorporadas e inauténticas. Sin embargo, seguimos observando en las figuras y repertorios de que se nutre la cultura popular, las experiencias que están detrás de ellas. En su expresividad, su musicalidad, su oralidad, en su riqueza profunda y su variada atención al habla, en sus inflexiones hacia lo vernáculo y lo local, en su rica producción de contra narrativas y sobre todo, en su uso metafórico del lenguaje musical, la cultura popular negra permitió la aparición, incluso dentro de los modos mezclados y contradictorios de algunas tendencias principales de cultura popular, de elementos de un discurso que es diferente y de otras formas de vida, otras representaciones de tradiciones. (Ídem, 2013, p. 298)

En el transitar de estos pueblos se perciben unas Áfricas imaginadas y unas Áfricas reconstruidas en las cuencas del Pacífico, puesto que la África original ya no está ahí, también se ha transformado (ídem, 2013) y no hay como regresar, puesto que el retorno es simbólico e imaginado, como se anotó en capítulos anteriores, al evocar a través de las representaciones artísticas, sean puestas en escena o imágenes presentes en las festividades estudiadas, un constante simbolismo que remitía a la matriz, pero que en la diferencia de una y otra, se encontraba una construcción particular de esa africanidad, cada una demostrando una autenticidad, algo que los hace únicos. Es ahí, donde la heterogeneidad se presenta para precisar el Pacífico en un tiempo-espacio, indudablemente en tránsito, ya que implica una renovación constante de la afrodiáspora.

Las africanidades en tránsito demarcan una dinámica de la diversidad afrodiásporica del Pacífico, puesto como un desafío a ser explorado desde el campo de la Geografía y las Artes. En palabras de DOZENA (2020):

“geografía y arte” expresan la posibilidad de constituirse en experimentaciones que trasciende los límites del raciocinio académico formalmente instituido, y se torna campos capaces del establecimiento de un interesante diálogo, plural y motivador. Pienso aun en la posibilidad del entendimiento de que geografía y arte son transversales a la vida humana en sus múltiples dimensiones y envuelven creaciones: literarias, sonoras, relacionadas a la danza, teatro, diseño animado, arquitectura, escultura, pintura, cine, diseño, gastronomía, fotografía, videos, cartografía entre otros, elaboraciones que se constituyen en diálogos posibles de prácticas que enredan las experiencias vividas espacio-artísticamente. (DOZENA, 2020, p. 376).

De esta manera, la búsqueda en otras áreas del conocimiento, como el teatro, la música, la psicología, antropología, sociología entre otras, fueron los detonantes para romper momentáneamente las fronteras disciplinares (DOZENA, 2020) que por un lado permitieron diálogos interdisciplinares, y por el otro, diálogos de saberes en el que el saber científico y el saber local venidero de las comunidades afrodescendientes permitieron “articulaciones no jerárquicas, las temáticas comunes entre los dos campos emergen vigorosos y desproveídos de intolerancias y argumentos acerca de la falta de rigor científico” (ídem, 2020, p. 376).

Con ello, la relación de paisaje, lugar e identidad en el marco del teatro religioso del Quibdó y el afro-teatro de Tumaco, posibilitaron lecturas en el que el teatro además de evocar paisajes, es también un demarcador de espacios de festejo o espacios del rito o fe, en el sentido Bajtiniano (2003) de cronotopo (unidad tiempo-espacio); cómo fue posible evidenciarlo en la ciudad de Quibdó durante la fiesta a ‘San Pacho’. El afro-teatro de Tumaco, por otro lado, manifestado durante el Carnaval del Fuego, desde la perspectiva de Dubatti (2010) fue comprendido a través de las cartografías radicantes en el pensamiento de quienes y donde se hace teatro, presumiendo así, que el teatro de Quibdó es diferente del Teatro de Tumaco, y presumiendo así una diversidad de territorios del teatro en el Pacífico. Reconociendo en ambos fenómenos situados y convivales, que de una forma o/u otra engendran identidades.

Así mismo, el sonido y la música estudiada a través de instrumentos tradicionales como la marimba de chonta, los bombos y cununos; y los cantos de *arrullos* y *alabaos*, por una parte, posibilitaron demarcar territorios musicales, los territorios de la muisca de marimba correspondiente a la zona sur del pacífico y los territorios de chirimía correspondiente a la zona norte. Enlazado a la música, la danza proporcionó una heterogeneidad territorial mayor en cuanto a la diversidad de danza-teatro tradicional practicadas a lo largo del Pacífico. Por

otro lado, el abordaje desde la música tradicional vendieron de los conocimientos y relatos de músicos y cantadoras, evidencian un conocimiento tradicional musical rico y diverso que va desde la concepción de una lógica acuática para la construcción y afinación de los instrumentos musicales como la marimba, así como en la diversidad de tonalidades y sonidos venideros de los instrumentos tradicionales y de las voces de las cantadoras que inspiradas en los sonidos del mar y los ríos construyen cantos de *arrullos* y *alabaos*; elementos musicales que evocan constantemente PCA.

El campo de la psicología permitió abordar la musicalidad como portadora de espacios masculinos y espacios femeninos en el Pacífico, donde el imaginario y la mitopoeía define cuáles son los espacios domesticados y no domesticados, donde hombres y mujeres pueden transitar, recordándonos la tierra incógnita de John K. Wright (2014), esos espacios desconocidos que son rellenados bajo la interpretación imaginativa de quienes lo habitan.

Ahora bien, la imagen y el imaginario en la Geografía proporcionan una representación de la realidad; aparecen como un auxiliador en las representaciones del PCA, permitiendo ampliar la idea de imagen en el campo geográfico, que ha sido ligado tradicionalmente al mapa, fotografía aérea e imágenes satelitales. La fotografía vista como una práctica artística, mostro sensibilidades, así como elementos estéticos que evidenciaron un nexo entre lo étnico y el lugar de origen de las comunidades afrodescendientes. La fotografía, además revelo patrimonios inmateriales y geosimbólicos, siendo el río el mayor geosímbolo en las comunidades afrodescendientes.

Estos abordajes, que expresan la ligación entre “geografía y arte”, “considera que el arte actúa por medio de representaciones que nos instruyen sensiblemente sobre los modos operandi de una sociedad y participa vigorosamente de la construcción de las representaciones de los espacios” (DOZENA, 2020, p. 382). De acuerdo con Dozena (2020), esta perspectiva en la Geografía, abre nuevos caminos que conllevan al interés en nuevas temáticas, categorías y abordajes teórico-metodológicos, los cuales fomentan y cuestionan la científicidad objetiva que desde un inicio en este trabajo fue discutida, no solo desde la mirada geográfica, al proponer otros caminos más subjetivos y humanos para abordar el Pacífico y sus gentes, sino también cuestionando las representaciones homogenizaste sobre el Pacífico que definen que es y no es, sustentado en un pedestal científico que no permite otras miradas, otras voces, ni otras formas de hacer ciencia.

La “geografía y el arte” presenta una diversidad de temáticas y abordajes que

dimensionan un campo fértil para estudios en Geografía, que fue posible observar durante la pandemia COVID19, en la medida que ha permitido pensar en nuevos caminos metodológicos para el abordaje de estudios en Geografía, demostrando que el arte en la Geografía sigue presente, pues el uso intenso de las tecnologías de la información, creó una adaptabilidad en el uso de herramientas visuales como la fotografía, videoconferencia y videos (documentales, cine, eventos académicos virtuales etc.), tratados aquí como fuentes importantes de conocimiento, que ayudan y flexibilizan la obtención de datos que tradicionalmente son recogidos en campo.

Lo anterior, no significa que lo presencial y el convivio con la realidad cultural no sea necesaria, pero, si devela que existen otras formas por medio de las cuales el (la) geógrafo (a) pueden explorar para expandir sus intereses de investigación, cuestionamientos, metodologías y herramientas de recolección de datos.

Es necesario en este punto, demarcar la importancia del fenómeno de la pandemia provocada por el virus COVID-19 en esta investigación académica. Por un lado, dos de las festividades patrimoniales: 'Festival del Petronio Alvares' y 'Fiestas de San Pacho' debido al confinamiento por la pandemia, adaptaron sus festividades a un formato virtual durante 2020, en el que la nueva configuración de la escena festiva fue mediada por las tecnologías de la información, en el que las puestas en escena tanto teatrales, dancísticas y musicales se vieron reemplazados por conversatorios, en vivos (lives) y videos musicales. De este modo, las fiestas de 'San Pacho' en Quibdó, a través del "Conversatorio Fiestas de San Pacho: el arte franciscano y la religiosidad popular" tuvo durante los días que se celebra la fiesta, conversatorios sobre temas relacionados al bando, el caché, las comparsas, la alborada, el disfraz, el rebulú, entre otras; en vivos (lives) de las misas y de algunas presentaciones culturales.

Del mismo modo, el 'Petronio' en su formato virtual tuvo conversatorios, un encuentro académico sobre memoria, cuerpo, sazón y territorio, puestas en escena musicales en vivo y otras pregrabadas con las temáticas 'Mar y Río', 'Montaña y Manigua' y 'Puro Corazón', así como crearon plataformas por medio de las cuales el público pudiese pedir artesanías, bebidas y comidas tradicionales que llegarían luego a sus casas.

Para el año siguiente 2021, ambas festividades se realizaron de forma presencial, acogiéndose a todos los protocolos de bioseguridad, lo cual implicó cancelar algunas manifestaciones como el rebulú y las comparsas, para el caso del 'San Pacho'. Para el caso del 'Petronio' la fiesta fue aplazada para el mes de diciembre (entre el 16 y 19), esperando

que para esa fecha la ciudad de Cali alcanzara el umbral de vacunación deseado, que los casos de COVID19 y los óbitos bajaran para realizar un evento de tal magnitud.

En el caso de ‘Las *balsadas* del río Guapi’, estas se realizaron de forma presencial durante la emergencia sanitaria de 2020 y 2021, ello debido a varias variables, la primera, para diciembre de 2020, mes en el que ocurre la festividad, la cuarentena obligatoria, las medidas de distanciamiento social, así como los protocolos de bioseguridad fueron flexibilizados por el gobierno nacional; segundo, Guapi al ser un municipio de difícil acceso y con baja conectividad a internet, no tenía la posibilidad de realizar un evento virtual, ya que no era viable económicamente y no contaba con las herramientas tecnológicas para realizarlo, aunque algunas misas fueron transmitidas vía Facebook; y tercero, las *balsadas* es un evento de tradición patrimonial que para los habitantes de Guapi no era posible dejar de realizarla, ya que la tradición convocaba a tener un espacio de fe y acogimiento ante un escenario mundial del aumento de pérdidas humanas a causa del coronavirus, donde la *purísima* como la figura de madre protectora, significaba el refugio en las dimensiones sagradas que proporcionaba esperanza y salvación. Finalmente, para 2021 las *balsadas* ocurrieron de forma habitual, exigiendo carnet de vacunación y elementos de bioseguridad durante las manifestaciones.

En cuanto al ‘Carnaval del fuego’, desde el año 2019 hasta el presente año no se han retomado las actividades anuales de festejo del carnaval, ello debido principalmente a los problemas de financiamiento venideros de la Alcaldía municipal y ausencia de un grupo líder con la capacidad de convocatoria y organización del carnaval, que como se señaló en capítulos anteriores ha sido perjudicial para los grupos de artista y escuelas de danza y teatro de Tumaco. Sumando a ello, la pandemia del COVID19 de 2020 y 2021 acentuó estos problemas, lo cual, hace que durante 2022 el carnaval también no se realice a pesar de la flexibilización de todos los protocolos de bioseguridad, el acceso a la vacunación de por lo menos la primera dosis y disminución de casos y muertes por COVID19.

Las festividades han afrontaron el fenómeno de la pandemia de formas diferentes, debido a que son lugares envueltos en contextos culturales, políticos y económicos diferentes, donde los territorios que son más urbanos que rurales, contaron con las herramientas tecnológicas y del personal especializado en edición y montaje audiovisual, que viabilizó la construcción de una versión virtual de la festividad, durante un escenario de cuarentenas, aislamiento social e incertidumbre.

Ante tal escenario, la fe y los santos fueron una vez más el refugio para calmar el dolor y apelar por días mejores, siendo las manifestaciones de carácter religioso como misas y

procesiones realizadas de forma presencial durante el 2021, quedando nuevamente las manifestaciones artísticas sujetas a un año más de clausura, por no ser consideradas necesarias. Por ejemplo, durante el ‘San Pacho’ de 2021, las comparsas, el rebulú y otras manifestaciones artísticas que implicaban aglomeraciones fueron excluidas por primera vez de la festividad.

Lo anterior no implica, que lo artístico o las artes no sean importantes, por el contrario, se tornaron al igual que la fe, el refugio donde se ahogaron las penas, las fuentes de distracción y de entretenimiento, cumplieron un rol fundamental para mantener una no rutina dentro de casa, ocupando un lugar mayor durante el cotidiano de las cuarentenas. La música, el teatro, la danza, encontraron en medio de la emergencia sanitaria espacios digitales bajo plataformas como zoom, meet, YouTube etc. por medio de los cuales se adaptaron sus puestas en escena, lo cual lleva a cuestionar el *convivio* (DUBATTI, 2007, 2010, 2014) y resaltar la importancia de estar aislado y conectados virtualmente. Sin embargo, vale la pena cuestionar ¿qué implicaciones tiene la clausura de las expresiones artísticas durante la emergencia sanitaria a nivel patrimonial?, ¿Cuáles fueron los costos simbólicos y económicos de este hecho?, indica que ¿son más importantes que las expresiones religiosas? ¿Para quién (s)? No se pretende responder los anteriores cuestionamientos, pero se incita a abrir el debate en cuanto a los cambios (o no) que están por venir en la escena cultural, patrimonial, de las artes y de la propia Geografía, pues justamente cuando pensábamos que habíamos conquistado el mundo, nos deparamos con nuestra propia humanidad.

Por otra parte, aquí se recogen informaciones de cuatro festividades que como foco de esta investigación mediaron un dialogo para pensar la diversidad paisajística cultural de la cual se compone el Pacífico en Colombia, consciente de la existencia de un sin número de manifestaciones genuinas, que incitan a seguir pensando el Pacífico, siendo esta una buena representación de la tierra incógnita (WRIGHT, 2014) o de un Pacífico incognito, tanto en el sentido literal, de ser un territorio basto y exuberante aún poco explorado, de esos territorios que Serje (2011) llama del revés de la nación, ajenos al Estado; como en su “sentido figurado de todo lo que permanece escondido, más allá de las fronteras del conocimiento geográfico” (WRIGHT, 2014, p. 7), que se visa como una fuente rica de conocimientos a ser explorada.

De este modo, estudios relacionados al afrofemenino del Pacífico, con temáticas que aborden la música, la poesía, la estética de toda la simbología presente en los trajes tradicionales, artesanías, religiosidad, entre otros; destacando la importancia del rol de las mujeres afrodescendientes en la constitución de espacio, lugares y paisajes, demarcan posibles

caminos a ser explorados para estudios sobre el Pacífico. Ya unos primeros pasos fueron dados, en las publicaciones de las obras: *'Sacralidade e simbolismo feminino no espaço Latino-americano'* (2021) y en la obra *'Geografia cultural do feminino: enfoques e perspectivas'* (2021), perspectivas que visibilizan otras miradas y formas de construir la realidad del mundo, venideras desde el punto de vista de lo femenino, inspiradas en los apuntes del último capítulo del libro de Oliveira (2012): *Caminhos da Festa ao Patrimônio Geoeducacional em seu último capítulo*, en el cual, el autor realiza una relectura de la obra de Dardel: *El hombre y la tierra*, para remodelarlo por 'las mujeres y las aguas' como base patrimonial para una aproximación geográfica.

Pensar en Geografía cultural de lo femenino como una propuesta que engloba una diversidad de temáticas de cómo lo femenino se relaciona con el mundo, abraza las miradas afrofemeninas para la comprensión, cuestionamiento y reflexión sobre el Pacífico. La figura 54 condensa los desafíos de investigación propuestos, a ser abordados desde la Geografía Cultural, indicando una continuidad desde diferentes frentes, que se pueden articular con redes de investigación como el Observatorio Paisajes Patrimoniales y Arte en Latino América -OPPALA, grupos de investigación, participación en eventos nacionales e internacionales, publicación de artículos, e-books y libros.

Finalmente, este documento, más allá de pretender ser una mera fuente de consulta, pretende ser un soporte para las comunidades de artistas que participaron de esta investigación, sea como un documento que ayude a legitimar sus procesos de patrimonialización, como en el caso de Guapi y Tumaco, que buscan en esta condición patrimonial más que un reconocimiento, establecer puentes que permitan nuevos vínculos con Estado Nación, a través del turismo festivos principalmente; o sea como un soporte para los procesos de salvaguardia de las 'Fiestas de San Pacho' en Quibdó, para continuar fortaleciendo esos vínculos entre las instituciones de Estado y la comunidad Quibdoseña.

Así mismo, se pretende que este documento pueda ser relevante para la construcción de políticas culturales, proyectos artísticos comunitarios o personales, y una fuente de comparación y aprendizaje para los diferentes artistas de la escena cultural afropacífica, ya que este documento reúne algunos procesos de educación patrimonial que se evidenciaron en cada municipio y las formas de organización y gestión de los patrimonios inmateriales que cada comunidad lidera, tal vez esto, permita que los artistas puedan establecer puentes o canales por medio de los cuales puedan compartir de cierto modo sus experiencias, articulándose en forma de red festiva y patrimonial del afropacífico.

REFERENCIAS

- Alcaldía de Santiago de Cali. Cali, 2020. Disponible en: <https://www.cali.gov.co/>. Acceso en: 18 de septiembre de 2020.
- ALZATE, Natalia. Las fiestas populares de San Pacho en Quibdó (Chocó, Colombia) como herramienta de organización comunitaria. **Trabajo Social**, No. 12, Bogotá. p. 167-180. 2010.
- ARANGO, Ana. Cuerpos endurecidos y cuerpos protegidos. Prácticas y rituales en el orden corporal de los niños afrodescendientes del Pacífico colombiano. **Revista Espacios Transnacionales**, No. 3, p. 26-38, 2014.
- ARCE, Margot Córdoba. Conversatorio Fiestas de San Pacho: el arte franciscano y la religiosidad popular, Facebook, realizado 12 de agosto de 2020.
- ARIZA, V. E; CHAVARRO, P. M; VARGAS, P. **Paisajes vividos, paisajes observados: la percepción territorial en la zonificación ecológica del Pacífico Colombiano**. Bogotá: Editora Gente Nueva, 1999.
- AROCHA, Jaime. **Ombliados de Ananse: hilos ancestrales y modernos en el Pacífico Colombiano**. Bogotá: Universidad Nacional, 1999.
- AYALA, Ana. **Amuletos y santos en el Atrato**. Medellín: editorial mundo libro, 2010.
- AYALA, Ana. **La fiesta de San Pacho: un patrimonio vivo con vigencia de salvaguardia**. Quibdó-Chocó: editorial mundo libro, 2014.
- BACHELARD. Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. [L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière.] Tradução de Antônio de Pádua Danesi, São Paulo: Martins Fontes Ed, 1989.
- BAJHTIN, Mijail. **La cultura popular en la edad media y en el renacimiento**. Versión de Julio Forcat y César Conroy. Universidad de Buenos Aries: Alianza Editorial, 2003.
- BELTRÁN, Chasqui Jesica Wendy. **Etnocartografía na Costa Pacifica da Colômbia, Re-Mapeando a Ruralidade no Município de Lopez de Micay Cauca**. 2015, Disertación (maestría en Geografía). Centro de Ciencias Naturales y Exactas, Universidad Federal de Santa María. Santa María, 2015.
- BELTRÁN, Ch. Jesica W.; ROCHA, Marcos. Múltiplas dimensões do alterpatrimônio: entre o patrimônio imaterial e a memória material na América Latina. *In*: ANGELO; Elis. (org.) Textos completos do III Congresso Internacional e Interdisciplinar em Patrimônio Cultural. Porto, Portugal: Editora Cravo, p. 1-17, 2021.
- BERDOULAY, Vincent; ENTRIKIN, Nicholas. Lugar e Sujeito: perspectivas teóricas. Traduzido por Oswaldo Bueno. *In*: Marandola, Eduardo; Holzer, Werther; Oliveira, Livia. (orgs) **Qual o espaço do lugar?: geografia, epistemologia, fenomenologia**. São Paulo: Ed Perspectiva, 2014.
- BERTRAND, Clara. **Patrimônio cultural imaterial**. Convenção da Unesco e seus contextos. Lisboa: Ediciones 70- Almedia, 2011.

BERQUE, A. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma Geografia Cultural. *In*: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. (orgs) **Geografia cultural: uma antologia, Vol. 1**. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2012.

BESSE, Jean, M. **Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**; tradução Vlasdimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2014.

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

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

BONNEMAISON, J. Viagem em torno do território. *In*: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.). **Geografia cultural: uma antologia, Vol. 1**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012. p. 279–304.

BONILLA, Víctor, D. **Siervos de Dios y amos de indios**: el Estado y la misión capuchina en el Putumayo. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1969.

BOHÓRQUEZ, Luis A. Concepción sagrada de la naturaleza en la mítica muisca. **Franciscanum: revista de las ciencias del espíritu**. Universidad de San Buenaventura. Bogotá, Colombia, vol. L, núm. 149, p. 151-176 2008.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular. História e imagem**. Traducción Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.

CABRAL, Magaly. Educação Patrimonial x Educação Museal? *In*: TOLENTINO, Bezerra Átila (Org.) **Educação patrimonial: reflexões e práticas**. João Pessoa: Superintendência do Iphan na Paraíba, 2012.

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

CANDAU, JOEL. **Memória e identidade**, tradução Maria Leticia Ferreira, 1 ed. São Paulo: contextos, 2012.

CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México, DF: Editorial Grijalbo, 1990.

CAMARGO, Haroldo. Patrimônio e Turismo, uma longa relação: história, discurso e práticas. **Revista eletrônica: Patrimônio: lazer e turismo**, 2005. Disponível em: <https://www.unisantos.br/pos/revistapatrimonio/artigosdc19.html?cod=33>, Acesso em: 26/08/2021.

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

CLAVAL, Paul. A Geografia Cultural: o estado da arte. *In*: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. (orgs). **Manifestações da Cultura no espaço**. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 1999.

CLAVAL, Paul. A paisagem dos geógrafos. *In*: Corrêa, Roberto Lobato; Rosendahl, Zeny. (orgs) **Geografia cultural: uma antologia, Vol. 1**. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2012.

COLOMBIA. [Constitución (1991)]. Constitución Política de Colombia, publicada en la Gaceta Constitucional No. 116 de 20 de julio de 1991. Artículo 68. Disponible en: <http://www.secretariasenado.gov.co/constitucion-politica>. Acceso en 20 de febrero de 2022.

COLOMBIA. LEY 70 de 1993, agosto 27. Colombia Diario Oficial No. 41.013, de 31 de agosto de 1993. Por la cual se desarrolla el artículo transitorio 55 de la Constitución Política. Disponible en: <https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2006/4404.pdf>. Acceso en: 10 de abril de 2019.

COLOMBIA. Ley 115 de febrero de 1994, por la cual se expide la Ley General de Educación. Disponible en: <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=292>. Acceso en: 4 de agosto de 2021.

CONTRERA, Malena. Imagens endógenas e imaginação simbólica. **Revista Famecos, mídia, cultura e tecnologia**. Porto Alegre, v.23, n.1. p. 1-13, 2016.

COSGROVE, D. Place, landscape, and the dialectics of cultural geography. *Canadian Geographer*, XXII, V1, p. 66-73, 1978.

COSGROVE, D. Prospect, perspective and the evolution of the landscape idea. *Trans. Inst. Br. Geogr. N.S.* 10: 45-62, 1984.

COSGROVE, D. Cultural cartography: maps and mapping in cultural geography, *Annales de géographie* 2008/2 - n° 660-661, pages 159 à 178, 2008.

COSGROVE, D. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. *In*: Corrêa, Roberto Lobato; Rosendahl, Zeny. (orgs) **Geografia cultural: uma antologia, Vol. 1**. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2012.

COSGROVE, D. Mundos de significados: geografia cultural e imaginação. *In*: Corrêa, Roberto Lobato; Rosendahl, Zeny. (orgs) **Geografia cultural: uma antologia, Vol. 1**. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2012.

CUNIN, Elisabeth. De la esclavitud al multiculturalismo: el antropólogo entre identidad rechazada e identidad instrumentalizada. *In*: RESTREPO, E; ROJAS, A. (Eds). **Conflictos e (in) visibilidad. Retos en los estudios de gente negra en Colombia**. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, pgs. 141-156, 2004.

CHOAY, Françoise. **Alegoría del patrimonio**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2007.

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

DA SILVA, Sergio; PIRES, Maria. Identidades visuales: video y fotografía en las formas de representación de la identidad de río de janeiro. *In*: ARDEVOL, Elisenda; ESTALELLA,

Adolfo; DOMINGUEZ, Daniel (Orgs.). **La mediación tecnológica en la práctica etnográfica**. España: Ankulegi, p. 39-47, 2008.

Departamento Administrativo Nacional de Estadística- DANE. Censo DANE 2005. Disponible en: <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/demografia-y-poblacion/censo-general-2005-1/censo-general-2005>. Acceso en: 22 octubre de 2020.

DIAZ, Juan; GAST, Fernando. **El Chocó biogeográfico de Colombia**. Cali-Colombia: Editorial Banco de Occidente, 2009. Acceso en: 13/05/2019, disponible en: <https://www.imeditores.com/banocc/choco/anexos.htm>

DI MÉO, Guy. La Géographie en fêtes. (Tradução de D'ABADIA, Elisa Bárbara Vieira; D'ABADIA, Maria Idelma Vieira). **Revista Plurais - Virtual**, Anápolis, v. 1, n. 2, p.24-55, 2014. Acceso en: 24/05/2020. Disponible en: <http://www.revista.ueg.br/index.php/revistapluraisvirtual/article/view/2765/1779>.

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

DOZENA, A. Horizontes geográfico-artísticos entre o passado e o futuro. *In*: DOZENA, A. (Org.). **Geografia e Arte**. Natal: Caule de Papiro, p. 375- 396, 2020.

DUBATTI, Jorge. **Filosofía del teatro I: convivo, experiencia, subjetividad**. 1ra. Ed. Buenos Aires: Atuel, 2007.

DUBATTI, Jorge. **Filosofía del teatro II: cuerpo poético y función ontológica**. 1ra. Ed. Buenos Aires: Atuel, 2010.

DUBATTI, Jorge. **Filosofía del teatro III: el teatro de los muertos**. 1ra. Ed. Buenos Aires: Atuel, 2014.

DUNCAN, James S. A paisagem como sistema de criação de signos. *In*: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). **Paisagens, textos e identidade**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004. p. 91-132.

ESCOBAR, A. Desplazamientos, desarrollo y modernidad en el Pacífico colombiano. *In*: RESTREPO, E; ROJAS, A. (Eds.). 2004. **Conflicto e (in) visibilidad: Retos en los estudios de la gente negra en Colombia**. Popayán: Editorial Universidad del Cauca. Pg. 53-72, 2004.

ESCOBAR, A. **Territorios de diferencia: Lugar, movimientos, vida, redes**. Primera edición en español: Envió editores, octubre de 2010 Traducción: Eduardo Restrepo, Popayán: Samava Impresiones, 2010.

EXPEDICIÓN Marimba: un viaje al Pacífico sur colombiano. Dirección de Luis Eduardo Martínez. Bogotá: Vicerrectoría de investigación un televisión; oficina de producción y realización audiovisual unidad de medios de comunicación-UNIMEDIOS; Universidad Nacional de Colombia, 2018. 1 video (52 min.), Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DQtetNlfDrA>

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

FALS, Orlando B. **Historia doble de la costa. Resistencia en el San Jorge. Tomo III.** Bogota: Univesidad Nacional de Colombia, 2002.

FERREIRA, Luiz. O lugar festivo: a festa como essência espaço-temporal do lugar. **Revista: Espaço e cultura**, Rio de Janeiro, n.15, p. 1-31, enero-junio, 2003.

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

FLORÊNCIO, R. Sônia. Educação Patrimonial: um processo de mediação. *In*: TOLENTINO, Bezerra Átila (Org.) **Educação patrimonial: reflexões e práticas**. João Pessoa: Superintendência do Iphan na Paraíba, 2012.

FRIEDEMANN, Nina; AROCHA, Jaime. **De sol a sol. Génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia**. Bogotá: Ed. Planeta, 1986.

FRIEDEMANN, Nina; AROCHA, Jaime. **La saga del negro**. Bogota: Instituto de genética humana, Pontificia Universidad Javeriana, 1993.

FRIEDEMANN, Nina. San Basilio en el Universo, Kilombo-África y Palenque-América. *In*: RESTREPO, Luz. (Org.). **Geografía Humana de Colombia. Los Afrocolombianos tomo VI**. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispanica. pgs. 80-101, 1998.

GNISSET, Jacque A. Apuntes sobre el proceso de poblamiento del Pacífico. *In*: PARDO, Mauricio, R; MOSQUERA, Claudia; RAMIREZ, María (Eds.). **Panorámica afrocolombiana, estudios sociales en el Pacifico**. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e História –Icanh. P. 269-291, 2004.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. O conceito de Região e sua discussão *In*: CASTRO, Iná Elias de; GOMES, Paulo Cesar da Costa; CORREA, Roberto Lobato (orgs) **Geografia: conceitos e temas**. 13ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

GONZÁLES, Z.C. Música, identidad y muerte entre los grupos negros del pacífico sur colombiano. **Revista de la Universidad de Guadalajara**, series: La colección de Babel, N° 27. p. 1-48, 2003.

GONZALES, Hugo C. Instrumento musicales, Bombo (litoral Pacifico). Acceso en: 13/05/2019, disponible en: <https://www.fundacionbat.com.co/instrumentos.php?IDDepartamento=27>.

GONZALES, Aura Helena. Conversatorio Red de manifestaciones patrimoniales de Colombia: PES Riosucio, Músicas de marimba y cantos Pacifico sur, carnaval de pasto, Zoom, realizado 21 de julio de 2020.

GREEN, David; LOWRY, Joana. De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica *In*: GREEN, David (coord.) **¿Que ha sido de la fotografía?** Barcelona: Gustavo Gil editora, 2007.

GRUESO, Mary. **El mar y tú. Poesía afrocolombiana**. Buenaventura: Impresora Feriva S.A. 2003.

GUTIÉRREZ, C. **Marimba de chonta: um instrumento de matriz africana Considerações sobre a sua representação no projeto de identidade nacional da Colômbia**. 2015. Trabalho de conclusão de curso, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2015.

GUHL, Ernesto. **Colombia: bosquejo de su geografía tropical vol. I**. 2ª ed. Bogotá: Universidad de los Andes, Universidad Nacional de Colombia, Jardín Botánico de Bogotá: José Celestino Mutis. 2016.

GUHL, Ernesto. **Colombia: bosquejo de su geografía tropical vol. II**. 2ª ed. Bogotá: Universidad de los Andes, Universidad Nacional de Colombia, Jardín Botánico de Bogotá: José Celestino Mutis. 2016-2017.

GRUESO, Mary. **El mar y tú**. Buenaventura: Impresora Feriva, S.A. 2003.

HALBWASCHS, Maurice. **La memoria colectiva**. Tradução de Inés Sancho Arroyo. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. 2004.

HAESBAERT, R. **O mito da desterritorialização: do fim dos territórios a multiterritorialidade**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand 2014.

HALL, Stuart. **Sin garantías, trayectorias y problemáticas en estudios culturales**. Eduardo Restrepo; Catherine Walsh; Víctor Vich (compiladores), Ecuador: Corporación editora nacional, 2013.

HERNÁNDEZ, Oscar. **Músicos blancos, sonidos negros. Trayectorias y redes de la música del sur del Pacífico colombiano en Bogotá**. 2009. Disertación (maestría en estudios culturales). Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, 2009.

HOFFMANN, Odile. **Comunidades negras en el Pacífico colombiano, innovaciones y dinámicas étnicas**. Traducción: Camila Pascal. Quito: Abya-Yala, 2007.

HOLZER, W. Mundo e lugar: ensaio de geografia fenomenológica. *In*: MARANDOLA, E; HOLZER, W; OLIVEIRA, L. (orgs). **Qual o espaço do lugar?: geografia, epistemologia, fenomenologia**. São Paulo: perspectiva 2012.

IDARRAGA, Jorge Heriberto. Retratos de Petronio, 2015. Seis fotografías digitales 1575 x2362 pixeles, formato JPG. Colección particular del artista.

IDARRAGA, Jorge Heriberto. Retratos de Petronio, 2016. Una fotografía digital 1575 x2362 pixeles, formato JPG. Colección particular del artista.

IDARRAGA, Jorge Heriberto. Retratos de Petronio, 2017. Cuatro fotografías digitales 1575 x2362 pixeles, formato JPG. Colección particular del artista.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Traducción: Ruy Oliveira. Lisboa: Ed.70 Lda., 1994.

JONES, Owain. Philosophy: Nature- Culture. **Countryside and community research institute CCRI**, Cheltenham, UK, p. 309- 323, 2009.

KLEIN, Herbert, S. A experiência Afro-Americana numa perspectiva comparativa: a situação atual do debate sobre a escravidão nas Américas. **Revista Afro-Ásia**, Salvador , n. 45, p. 95-121, 2012.

LEAL, Claudia; AUSDAL, Van Shawn. Paisjes de libertad y desigualdad: historias ambientales de las Costas Pacífica y Caribe de Colombia. *In: GOBEL, B; GORGONA, M; ULLOA, A. (Eds.). Desigualdades socio ambientales en América Latina*. Berlin: Amerikanisches Institut, 2014.

LEAL, Claudia. Libertad en la selva. La formación de un campesinado negro en el Pacífico Colombiano, 1850-1930. *Revista CS*, Cali: facultad de derecho y ciencias sociales, Universidad ICESI, n. 20, p. 15-36, 2016.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LONDOÑO, Alberto. El Currulao. *Revista: Educación física y deporte*, vol. 7, n 1-2, p. 78-90, 1985. Acceso en: 15/04/2020, Disponible en: <file:///C:/Users/ACER%20ASPIRE3/Downloads/Dialnet-ElCurrulao-3642318.pdf>

LONDRES, Cecilia. O patrimônio cultural na formação das novas gerações: algumas considerações. *In: TOLENTINO, Bezerra Átila (Org.). Educação patrimonial: reflexões e práticas*. João Pessoa: Superintendência do Iphan na Paraíba, 2012.

LOSONCZY, Anne. Memorias e identidad: los negro-colombianos del Chocó. *In: CAMACHO, J; RESTREPO, E. (Eds.) De montes ríos y ciudades: territorios e identidades de la gente negra en Colombia*. Santa Fe de Bogotá: Giro editores, pg. 13-24, 1999.

LOTHIAN, Andrew. Landscape and the philosophy of aesthetics: is landscape quality inherent in the landscape or in the eye of the beholder?. *Journal Landscape and Urban Planning*, n. 44, p. 177-198, 1999.

MAIA, S. EDUARDO. Ensaio interpretativo da dimensão espacial das festas populares. Proposições sobre festas brasileiras. 1999. *In: ROSENDAHL, Zeny; CORREA, R. L. (Org.) Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999. p. 191 – 218.

Ministerio de Educación Nacional: Save the Children Colombia. *Visiones y seres maravillosos del Pacífico / Comunidad Educativa del Charco y La Tola (Nariño)*; ilustraciones, Nelly Zoraida Cuero. 1a. ed. Bogotá, 2016.

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

MOLANO, Alejandra; MURCIA, Diana. Animales y naturaleza como nuevos sujetos de derechos. Un estudio de las decisiones judiciales más relevantes en Colombia. *Revista Bioética*, v. 13, n.1, p. 82-103, 2018.

MOSQUERA, Sergio A. *Afrochocoanos: Orígenes y troncos familiares*. Quibdó: Fundación social afrocolombiana unida en la diversidad-Muntú Bantú; Ministerio de Cultura. 2014.

MENEZES, Luzia, N. O real e o imaginário no espaços turísticos. *In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. (orgs). Paisagem, imaginário e espaço*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

MURTON, Brian. Being in the place world: toward a Māori “geographical self”. **Journal of Cultural Geography**, n. 29, v. 1, p. 87-104, 2012.

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

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Traducción: Yara Aun Khovry. **Revista proj história**, São Paulo, n.10, 1993.

OCAMPO, P. M; CHENUT, C. P; FÉRGUSON, L. M; MARTÍNEZ, C. M. **EL río: ritmo y fuente de la vida**. De las riberas del Atrato a la construcción de lugares de encuentro en Bogota: Caso afrocolombiano desplazados reubicados en la UPZ Tibabuyes, Suba, Bogota, D.C. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación (COLCIENCIAS), 2013.

OCAMPO, Alfredo; CUESTA, Guiomar. **Antología de mujeres poetas afrocolombianas**. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010.

OGOT, Belhwell A. **Historia Geral da Africa tomo V: África do século XVI ao XVIII**. Traducción MEC- Centro de estudios afrobrasileiros da Universidade Federal de São Carlos, 2da ed. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011.

OLIVEIRA, Christian. **ABC do turismo religioso**. São Paulo: Editora Aleph, 2004.

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

OLIVEIRA, Christian. Linguagens e ritmos da questão patrimonial dos “selos” às “salas”: um patrimônio geográfico em construção. **Geograficidade**, v.3, n.2, p.19-32, 2013.

OLIVEIRA, Christian. Espírito nômade em espaços de educação ambipatrimonial. *In*: FURTADO, Nelson et al (Orgs). Coletânea VII “**Planejamento urbano de bacias hidrográficas**”. Mossoró, RN: EDUERN, 2018.

OLIVEIRA, Christian. Matergrafia e patrimônio: Santuários Marianos como espaço simbólico e vetorial da Latinidade. **Ateliê Geográfico - Goiânia-GO**, v. 13, n. 3, p. 170 – 194, 2018.

OLIVEIRA, Christian; ARAÚJO, João; TAVARES, Kelly. Patrimônio geoeeducacional na formação simbólica de municípios santuários na América do sul. **Geosaberes**, v.6, n. 3, p. 54-71, 2016.

OLIVEIRA, Livia. O sentido do lugar. *In*: MARANDOLA, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia (orgs.). **Qual o espaço do lugar? Geografia, Epistemologia, Fenomenologia**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

OSORIO. C. **Representaciones y epistemes locales sobre la naturaleza en el Pacifico sur de Colombia**, Popayán: Editora universidad el Cauca, 2018.

OSLENDER, U. Espacio e identidad en el Pacífico Colombiano: perspectivas desde la costa caucana. **Revista Cuadernos de Geografia**, Vol. VII, No. 1-2, p. 251-290,1998.

OSLENDER, U. Espacio e identidad en el Pacífico colombiano. *In:* CAMACHO, J; RESTREPO, E. (Eds.) **De montes ríos y ciudades: territorios e identidades de la gente negra en Colombia**. Santa Fe de Bogotá: Giro editores, pg. 25-48, 1999.

OSLENDER, U. **Comunidades negras y espacio en el Pacífico Colombiano: hacia un giro geográfico en el estudio de los movimientos sociales**. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH, 2008.

PAES, Silvia. **Espaço da vida, espaço da morte na trajetória caiçara**. 1998. Disertación (maestría en sociología). Programa de posgrado en UNSP/F.C. Universidad Estadual Paulista. Araraquara, 1998.

PAIVA, S. Rita. **Gaston Bachelard: a imaginação na ciência, na poética e na sociologia**. São Paulo: Annablome, Fapesp, 2005.

PAZOS, Mateo. Música(s) e identidad(es): tradición y modernidad en el festival de músicas del pacífico “Petronio Álvarez”. **Revista A contra tiempo**, n. 24, p. 1-33, 2014.

PERALTA, A.J.A. De lo “doméstico/manso” a lo “lejano/arisco”. Un recorrido por la cartografía simbólica del territorio negro del Chocó. **Revista ANTIPODA**, Bogota, n. 14, p.113-137, 2012.

PEREIRA, Edison. **O Teatro da Religião: a Semana Santa em Ouro Preto vista através de seus personagens**. 2014. Tesis (Doctorado en antropología). Universidad Federal de Rio de Janeiro; Museo Nacional. Rio de Janeiro, 2014.

PERÉZ, Martín A. ¿A quién y que representa la lista representativa del patrimonio cultural inmaterial de la nación en Colombia? **Boletín de Antropología**. Universidad de Antioquia, Medellín, vol. 28 n°46, p. 53-78, 2013.

Periódico el País de Cali. Disponible en: <https://youtu.be/nkWhQKgQHJA>. Acceso en: 20/08/2020.

Periódico el Espectador. Disponible en: <https://www.elespectador.com/colombia/mas-regiones/muntu-bantu-un-espacio-para-recoger-la-memoria-afro-article/>. Acceso en: 29/04/2022.

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

PRIMERA, G. **Territorio y territorialidad: el caso de las comunidades negras en Colombia a en investigaciones en construcción**. Bogotá: Unibiblos, 2005.

POLLAK, M. Memoria, esquecimiento, silencio. **Estudios históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, p. 3-15, 1989.

Radio Nacional de Colombia. Disponible en: <https://www.radionacional.co/noticia/cultura/riqueza-afro-prende-carnaval-del-fuego-tumaco-narino>. Acceso en: 13/05/2019.

Radio Nacional de Colombia. Disponible en: <https://www.radionacional.co/noticia/la-marimba-de-chonta-piano-de-la-selva-sentir-del-pacifico>. Acceso en: 08/09/2020.

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

RAUTENBERG, Michel. Patrimônio, continuidade ou ruptura no uso e nas representações dos lugares. **Geosaberes**, Fortaleza, v. 5, n. 1, p. 58-66, dez. 2014.

REID, George. **América Afro-Latina 1800-2000**. Traducción Magda Lopes. São Carlos: Ed.UFSCar, 2007.

RELPH, Edwar. **Place and Placelessness**. London: Pion Limited, 1976.

RELPH, Edwar. Reflexões sobre a emergência, aspetos e essências de lugar. Traduzido por Eduardo Marandola Jr. *In*: Marandola, Eduardo; Holzer, Werther; Oliveira, Livia. (orgs) **Qual o espaço do lugar?: geografia, epistemologia, fenomenologia**. São Paulo: Ed Perspectiva, 2014.

RESTREPO, E. Biopolítica y alteridad:dilemas de la etnización de las colombianas negras. En: RESTREPO, E; ROJAS, A. (Eds). **Conflictos e (in) visibilidad. Retos en los estudios de gente negra en Colombia**. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2004.

RESTREPO, E. **Etnización de la negritud: La invención de las comunidades negras como grupo étnico en Colombia**. Popayán: Universidad del Cauca, 2013.

RESTREPO, E. Espacialidades afrodescendientes en el Pacífico Colombiano. *In*: ROJAS, A; PIRES, A. L; GOMES, F. (Orgs.). **Territorios de la gente negra, processos, transformações e adaptações: ensaios sobre Colômbia e Brasil**. Cruz das almas/Bahia: EDITORA DA UFRB. 2016.

RIVERA, Camila. Nuevas encrucijadas, nuevos retos para la construcción de la nación pluriétnica: el Caso de providencia y Santa Catalina. *In*: RESTREPO, E; ROJAS, A. (Eds). **Conflictos e (in) visibilidad. Retos en los estudios de gente negra en Colombia**. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, pgs. 302-329, 2004.

ROCHA, Marcos. **A paisagem religiosa dos totens católicos: dinâmicas turístico-devocionais, simbólicas e virtuais (CE, PB, RN)**. 2018. Disertación (maestría en Geografía). Centro de Ciencias, Universidad Federal de Ceará, 2018.

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

ROJAS, A. Subalternos entre los subalternos: presencia e invisibilidad de la población negra en los imaginarios teóricos y sociales. *In*: RESTREPO, E; ROJAS, A. (Eds). **Conflictos e (in) visibilidad. Retos en los estudios de gente negra en Colombia**. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2004.

RUIZ, B. C. **Os paradoxos do imaginário**. Ensaios de filosofia. São Leopoldo, RS: Editora UNISINOS, 2004.

SANTAELLA, L; NOTH, W. **Imagem, Cognição Semiótica Mídia**. São Paulo, Editora: ILUMINURAS, 2008.

SAUER, C. Introducción a la geografía histórica. Polis, **Revista de la Universidad Bolivariana**, Chile, vol. 3, núm. 8, 2004.

SAUER, C. A morfologia da paisagem. *In*: Corrêa, Roberto Lobato; Rosendahl, Zeny. (orgs) **Geografia cultural: uma antologia, Vol. 1**. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2012.

SAYAD, A. El país al que nunca se llega. *In*: Periódico el correo de la UNESCO. **Los mundos del exilio**. UNESCO, p. 10-13, 1996. Acceso: 13/09/2020, disponible en: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000104412_spa.nameddest=104371

SERJE. M. **El Revés de la Nación. Territorios Salvajes, Fronteras y Tierras de nadie**. Bogotá: Universidad de los Andes, 2011.

SONIDOS del Agua, músicas de marimba y cantos tradicionales del Pacífico sur. Dirección de Leo Rua. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia y Asociación El Colectivo, 2013, 1 video (13:30 min), Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=1_Qf2InYk-8

SONIDOS invisibles. Música, adoctrinamiento y resistencia en el Chocó. Dirección de Ana Maria Arango y Gregor Vanerian. Chocó: Filmaklasse, Akademie der Bildenden Künste y Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó (ASINCH), 2007, 1 video (37 min), Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2jLtNlKs-Hg>

SCIFONI, Simone. Educação e Patrimônio Cultural: reflexões sobre o tema. *In*: TOLENTINO, Bezerra Átila (Org.) **Educação patrimonial: reflexões e práticas**. João Pessoa: Superintendência do Iphan na Paraíba, 2012.

STEPHEN, Daniel. Landscape and Art. *In*: DUNCAN, James; JOHNSON, Nuala; SCHEIN, Richard (Eds.). **A Companion to Cultural Geography**: UK: Blackwell Publishing, 2004.

SUSA, Diana. **Rebulú, movimiento más allá de lo subalterno, proceso decolonizador e impregnado de identidad afroquibdoseña**. 2015. Disertación (maestría en educación). Facultad de educación, Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá D.C, 2015. Acceso en: 22/08/2020, Disponible en: <http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/908/TO-18091.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Todo lo que hay que saber sobre la marimba de chonta. Revista Shock. 21/07/2017. Disponible en: <https://www.shock.co/pac-fico/todo-lo-que-hay-que-saber-sobre-la-marimba-de-chonta>. Acceso en: 06/10/2020.

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

TOURGEON, Laurier. Do material ao imaterial. novos desafios, novas questões. Geosaberes, Fortaleza, v. 5, n. 1, p. 67-79, dez. 2014.

TUAN, Yi Fu. 1983. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. (Trad. Livia de Oliveira) São Paulo: Difel, 1983.

TUAN, Yi Fu. **Topofilia: um estudo de percepção, atitudes e valores do meio ambiente.** Tradução Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

USECHE, Eduardo. **The complex use of tonal consonance in music: microscopic and macroscopic rules in harmony and melody.** 2019. Tesis (Doctorado en física). Facultad de Ciencias. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2019.

VESCHAMBRE, V. Introdução: em torno do patrimônio e da memória: questões de apropriação e de marcação do espaço. **Geosaberes**, Fortaleza, v. 5, número especial (1), p. 50 - 58, dez, 2014.

VILLA, William. **San Pacho en Quibdó, fiesta y religiosidad.** Quibdó: Alto vuelo comunicaciones. 2015.

WEST, R. **Las tierras bajas del pacifico colombiano.** Tradução Claudia Leal Bogotá, DC. Julio del 2000.

WRIGHT, John. Terrae incognitae: o lugar da imaginação na geografia. **Revista Geograficidade**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 4-18, inverno 2014.

ZARKANCHENKO, Luz. Allá van...Allá van. *In*: OCAMPO, Alfredo; CUESTA, Guiomar; (Org). **Antología de mujeres poetas afrocolombianas.** Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010.

**ANEXO A – ETNIAS AFRICANAS QUE LLEGARON AL PACIFICO
COLOMBIANO.**

| Etnia | Familia Lingüística | Lengua | País | Región | Religión |
|---------------------------------------------|----------------------------|---------------|---------------------------------------------------------------------------|-------------------|--------------------------------------------|
| Akán | Niger-congo | Akán | Sur de Ghana, Costa de Marfil | África Occidental | S.I. |
| Ashanti | Akán | Twi, Ashante | Gana | África Occidental | Axante |
| Ayobi | Ioruba | Ioruba Yoruba | Golfo de Benin | África Occidental | S.I. |
| Bambara | Niger-congo | Bambara | Mali, Guiné, Burkina Faso e Senegal. | África Occidental | Islamismo |
| Bamba | Bantu | Mbamba | S.I. | África Central | S.I. |
| Ba-congo | Bantu | S.I. | República del Congo Angola (Luanda) República Democrática del Congo | África Central | S.I. |
| Biafara-Biafada | S.I. | S.I. | Guinea Bisau | África Occidental | Islam |
| Canga o Cangá | S.I. | S.I. | Sierra Leona y Costa de Marfil | África Occidental | S.I. |
| Casaca (mestizos de Mandinga y Fula) | Niger-congo | S.I. | S.I. | S.I. | S.I. |
| Carabali | Bantu | S.I. | Golfo de Biafra | África Occidental | S.I. |
| Chalá | S.I. | S.I. | Togo – Dahomey (Benín) | África Occidental | S.I. |
| Efik-(subgrupo dos Ibibios) | S.I. | Ibibio | Sureste de Nigeria | África Occidental | S.I. |
| Ewe-fun | Niger-congo | Ewég be | Sudeste de Gana, Benin, Togo | África Occidental | S.I. |
| Fandi | Akán | Fante | Sur de Gana, Costa de Marfil, Costa de Mina-Golfo de Guinea | África Occidental | S.I. |
| Fang | Bantú | S.I. | Guinea ecuatorial, sur de Camerún, norte de Gabón | África Central | Bwity |
| Ibibios | S.I. | Ibibio | Sureste de Nigeria | África Occidental | Ekpe tradicional |
| Ijo-ljaw | S.I. | ljaw | Nigeria | S.I. | Religiones tradicionales ljaw |
| Igbo | S.I. | Igbo | Nigeria, Camerun, Guinea Ecuatorial, Golfo de Biafra | África Occidental | Cristianismo, tradicional, Islán, Judaísmo |

| | | | | | |
|-------------------------------------|-------------|----------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|------------------------------------------------------------------|
| Luango (Estado precolonial) | Bantu | Kikongo | Gabón República del Congo Angola República Democrática del Congo | África Central | S.I. |
| Mandinga | Niger-Congo | S.I | Gambia, Guinea, Mali, Sierra Leona, Costa de Marfil, Senegal, Burquina Faso, Liberia, Guinea Bissau, Niger, Mauritania | África Occidental | S.I. |
| Matamba (Estado precolonial) | Bantu | Matambae | Angola | África Central | S.I. |
| Manyoma | Bantu | S.I. | S.I | África Centra | S.I |
| Modongo | Bantu | Ndongo | S.I. | África Central | S.I. |
| Mina | Twi | S.I | Ghana | África Occidental | S.I. |
| Nago -yoruba | Niger-congo | Ioruba, Yoruba | Sudoeste de Nigeria, | África Occidental | Cristianismo, Islamismo, religiões tradicionais, Religião Iorubá |
| Pango | Bantu | Mpango | S.I. | África Central | S.I. |
| Popó | S.I | S.I | Gana | África Occidental | S.I. |
| Wolof -Yolof | S.I. | Wólof | Senegal, Gambia , Mauritania | África Occidental | Islam sunnita |
| Zapes | S.I. | S.I. | Sierra Leona | África Occidental | S.I |

ANEXO B – BALSADA EN CONSTRUCCIÓN



Fuente: autor, 7 de diciembre de 2019.

ANEXO C – HOJAS DE PALMA, PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA Balsa.

Fuente: autor, 7 de diciembre 2019.

ANEXO D – CUEROS DE TATABRO PARA LA FABRICACIÓN DE BOMBOS EN QUIBDÓ



Fuente: autor, febrero de 2020.