

SUSANA FRIEDMANN

Profesora del Instituto de Investigaciones Estéticas  
Facultad de Artes Universidad Nacional de Colombia

**¿HIBRIDACION O RESISTENCIA?:  
EL VELORIO DE SANTO EN LA  
MUSICA DEL PACIFICO COLOMBIANO\***

---

\* Ponencia presentada en el IX Congreso de Colombianistas, realizado en la Universidad de los Andes, Santafé de Bogotá, en julio de 1995.

Tras haber presentado en el primer número de esta revista una perspectiva sobre la proyección del romancero espiritual en comunidades del Pacífico colombiano, aquí se presenta una profundización sobre el saber local visto desde los cantos religiosos de Barbacoas, Nariño. El velorio de santo, una ceremonia cantada, organizada y efectuada por mujeres en esta comunidad, representa una oportunidad singular para afianzar una actitud espiritual y lograr una proyección a nivel comunitario del poder que ésta conlleva. El repertorio que se canta en estas ocasiones presenta unas características singulares que se destacan en este artículo, porque reflejan aspectos significativos de una ideología, una concepción sobre el manejo del poder y de una cultura propia.

La presencia de la mujer en los cantos festivos de Barbacoas ha sido destacada varias veces en estudios antropológicos, lingüísticos y literarios de las tierras bajas colombianas. Ya en 1966, Nina de Friedemann habla de los contextos religiosos en la región y se refiere específicamente a los velorios de santo celebrados por mujeres de la población en sus casas, en un ritual que se desarrolla en forma independiente de las ce-

remonias oficiales del clero. Además del hecho de que estos velorios estén a cargo de un grupo de mujeres *cantadoras*, el singular protagonismo de la mujer en estas celebraciones, reflejado por la interacción de las *cantadoras* y los otros integrantes del velorio, y el hecho de que los cantos incorporen ante todo fragmentos de *romances* religiosos del ciclo mariano (el romance de ciego "Camina la Virgen pura", y otros romances: "Congoja de la Virgen" y "La Virgen se está peinando", cuyos textos transcribimos en el Anexo), son aspectos que, aunque frecuentemente señalados, no han sido objeto de un estudio detenido como el que intentaremos esbozar aquí, a manera de exploración en un campo que hasta ahora conocemos.

El estudio de la espiritualidad femenina, hoy en día tan de moda, arroja interesantes propuestas para nuestro trabajo. El discurso occidental ha enfatizado la religiosidad patriarcal, a pesar de que sea una invención relativamente reciente. Así, Abraham, el primer patriarca de la tradición judeo-cristiana, se ubica en el año 1800 antes de Cristo, y Mahoma en el año 600 después de Cristo, mientras que se han encontrado artefactos de diosas femeninas fechados aproximadamente en el año 25000 antes de Cristo. Por lo tanto, también la religiosidad occidental se ha adaptado relativamente en poco tiempo a nuevas circunstancias, en las que el papel protagónico de la mujer, la madre tierra, ha sido reemplazado básicamente por el culto a María en el catolicismo (que por cierto fue rechazado enfáticamente por el protestantismo).

Sin embargo, la religión está relacionada con los más primarios y profundos aspectos de la vida humana, tanto individual como colectivamente. Proporciona un conjunto de formas y actos simbólicos que relacionan al hombre en las fundamentales condiciones de su existencia. Según Clifford Geertz<sup>1</sup>:

La religión es un sistema de símbolos que actúan para establecer disposiciones de ánimo y motivaciones poderosas, penetrantes y duraderas en el hombre, al formular una concepción de un orden general de existencia y al revestirlas con un aura tan factual que los ánimos y las motivaciones parecen singularmente realistas.

---

<sup>1</sup> "Religion as a Cultural System", en MICHAEL BANTON, ed. *Anthropological Approaches to the Study of Religion*, A. S. A. Monographs, III, London, Tavistock Press, 1966, pág. 4.

En su papel de madre, la mujer, en quien queda encomendada la crianza de los niños, su educación y por otra parte la alimentación de la familia, desempeña un papel espiritual y político considerable, a pesar de ser en la mayoría de los casos silencioso y discreto. No en vano, las mujeres, aunque no participen activamente en la liturgia oficial de muchas culturas, tienen la creencia de que el canto acrecienta el desarrollo espiritual y por eso se han destacado desde tiempos remotos con sus canciones de cuna, de boda y con sus lamentos fúnebres, en ritos para-litúrgicos más que oficiales. En resumen, la mujer tiene cualidades innatas que repercuten significativamente en el desenvolvimiento social y cultural del individuo.

Hoy día el estudio psicológico del funcionamiento de los sexos revela que, en el área de los sentidos y la atención, del aprendizaje y habilidad cognoscitivos, el hombre se destaca como animal manipulativo que se expresa en acciones, mientras que la mujer es un animal comunicativo que prefiere recordar, compartir y transmitir signos y símbolos al otro, conectarse e integrarse a los demás. Para citar a MARCIA HERNDON en *Music, Gender and Culture* (1900), "la concepción tradicional del papel del hombre en las culturas occidentales enfatiza el poder, la fuerza, la agresividad, la competitividad y la lógica, mientras que el papel de la mujer implica el ayudar, el criar (*nurturing*), la cooperatividad y la emoción". Desde su infancia, los hombres se fascinan con los objetos y las mujeres con las caras y voces de quienes las rodean (en fin, con los sonidos, dando primacía al oído, sentido que enfatiza lo integrativo, lo social), por lo cual se desarrollan con una mayor capacidad de identificarse con el otro y ser más sensibles socialmente. En tanto que la religiosidad está íntimamente ligada al espíritu colectivo y a la unión y comunión, es la mujer la que santifica la vida, las leyes del amor sobre las leyes morales, lo inmediato y lo cotidiano.

En cuanto a nuestro repertorio afrocolombiano, nos interesa el estudio de las estrategias empleadas, al adoptar el cristianismo, para que los esclavos mantuvieran sus sensibilidades espirituales de origen africano. Así, aspiramos a desentrañar los procesos que se generaron para lograr que con su conversión al cristianismo se empezara a entretelar un tapiz de teología africana y religión tradicional, de civilización occidental y cristianismo. Este tapiz está impregnado de los rituales y las filosofías del hombre blanco, de teología cristiana y de la tradición africana que penetra todos los aspectos de vida, con una cualidad dis-

tintiva (según Sabrina Soujourner, en un escrito reciente): sin hacer distinciones entre lo secular y lo sagrado<sup>2</sup>. El canto, ese acto comunicativo por excelencia, en el caso de los cantos espirituales negros de los Estados Unidos, también refleja la presencia de la mujer afroamericana, aludiendo con frecuencia a temas religiosos.

El velorio de santo, que hemos analizado en otros escritos<sup>3</sup>, es una ceremonia cantada, organizada y efectuada por mujeres, y representa una oportunidad singular para afianzar una actitud espiritual y lograr una proyección a nivel comunitario del poder que ésta conlleva. El repertorio que se canta en estas ocasiones presenta unas características singulares que quisiéramos destacar, precisamente porque reflejan aspectos significativos de una ideología, de una concepción sobre el manejo del poder y una cultura propia. Quizás lo que más nos sorprendió es que los velorios se celebran en un contexto doméstico y familiar, en las casas de las cantadoras, sin la presencia del clero pero con un 'público' compuesto por vecinos del barrio, o sea, niños, hombres y mujeres, jóvenes y ancianos de ambos sexos; además, las oficiantes del velorio son las mismas mujeres, quienes se turnan entre sí para cantar la voz de la *prima* o solista. La *prima* canta las estrofas y el coro el estribillo, llamado *respondida*, a varias voces. Cuando la *prima* canta las estrofas (que son narrativas, o sea, cuentan un cuento), las otras cantadoras participan en ellas, entrando libremente al estilo de llamada y respuesta en la última o las últimas sílabas de cada frase, también a varias voces, una práctica diferente de la que asociamos con el canto gregoriano, pues en este último hay una clara y distintiva línea divisoria entre solista y coro, entre oficiante y congregación. Para ilustrar este aspecto incluimos aquí la transcripción de la alabanza "El trisagio santo", en que las voces del coro entran en las últimas palabras de cada frase de la *prima*:

<sup>2</sup> "From the House of Yemanjá: the Goddess Heritage of Black Women", en *The Politics of Women's Spirituality*, Charlene Spretnak, ed., Garden City, N. Y., Anchor Press / Doubleday, 1982, 56-63.

<sup>3</sup> "Anotaciones a la saga del romancero religioso en Colombia", ed. Lylia Gallo, en *Ensayos 1993-94*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Santafé de Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1995, págs. 147-160. *The Festive Song Repertory in Barbacoas, Colombia, and its Implication for Ballad Study*. Tesis inédita de doctorado del King's College, Londres, y "Proceso simbólico y transmisión musical: el romance y los cantos festivos religiosos del sur de Colombia", en *Caravelle*, 48 (1987), 9-27.

El trisagio santo

$\text{♩} = 132$

El tri - sa - gio san - to can - tan en el cie - lo,  
 1. En al - tos pe - ñas - cos se mea - pa - re - ció, \_\_\_

el tri - sa - gio san - to can - tán en el cie - lo  
 en al - tos pe - ñas - cos se mea - pa - re - ció \_\_\_

y los se - ra - fi - nes can - tan ¡San - tus De - o!  
 Na - za - re - no lin - do yel Ni - ñi - to Dios. \_\_\_

Otro aspecto que diferencia el canto de los velorios y el canto de iglesia es el acompañamiento instrumental percusivo, un componente indispensable en nuestros velorios, que queda a cargo de tres hombres que tocan respectivamente el bombo y dos conunos, mientras que las cantadoras marcan el ritmo con sus guasás, aspecto que de ninguna manera se permite en su iglesia (aunque hoy día sí es aceptado, especialmente en zonas urbanas). A continuación transcribimos el comienzo de la canción “La Virgen del Rosario”:

Que la Virgen del Rosario, que

$\text{♩} = 88$

Guasás

Conunos

Bombo

la Vir-gen del Ro - sa - rio, es u - na san - táy ben -

di - ta, es u - na san - táy ben - di - ta;

También los textos de las alabanzas contrastan radicalmente con los textos empleados en la iglesia. En primer lugar, reflejan un tono extraordinariamente personal, familiar e íntimo con el cual se trata lo sagrado, dando la sensación de que lo humano y lo sagrado están presentes, de que no hay distancia entre el cielo y la tierra, y de que los santos también tienen cualidades humanas. Las cantadoras se dirigen a su santa patrona, la Virgen de Atocha, en términos de proximidad física, de intimidad, ocasionalmente de complicidad, empleando diminutivos y tuteándola con frecuencia, en una forma que a veces parece irrespetuosa. Por ejemplo, la *respondida* de “Atocha, yo no te he visto” suena más como un ‘piropo’ que como una invocación a un santo:

Atocha, yo no te he visto  
 como te vengo a ver hoy día,  
 todita bien adornada  
 con las flores de María.

Por lo mismo, la manifestación personal de la cantadora se ilustra, en esta canción, en la cuarta estrofa, en que la cantadora dice:

Todos le llevan al Niño;  
yo no tengo qué llevarle;  
le llevo mi corazón,  
que le sirva de pañales.

En la *respondida* de “Le pregunto a l’Atochita”, es la santa patrona de Barbacoas quien responde con la mayor humildad:

Le pregunto a l’Atochita:  
“¿’Ónde está María?,  
¿’Ónde está José?”  
“¡Ay, no, señora, eso no lo sé!”

El tacto o contacto físico (ese sentido básico que activa la conciencia de nosotros mismos, capacitándonos para hacer distinciones fundamentales entre el uno y el otro), un ingrediente significativo de esa proximidad con los santos, pervade los textos, según la *respondida* de “Quisiera pasar el puente”:

Quisiera pasar el puente,  
pero me voy a caer;  
dame la mano, Atochita,  
dame la mano, José.

El hecho de que en el lenguaje que utilizan, frecuentemente aparezcan arcaísmos como “Yo lo vide . . . a San Antonio” (santo patrono de los mineros) o “a Nazareno”, o “a l’Atochita”, dependiendo de la ocasión, nos hace pensar que existe una especie de metalenguaje para sus cantos, que combinan lo real con lo deseado y lo religioso con lo profano, constituyendo un evento comunal lleno de símbolos y metáforas (BAUMAN, 10). En ocasiones, las cantadoras emplean palabras que pertenecen al estilo letrado, probablemente escuchado en boca del clero y en la iglesia, como cuando empieza una canción diciendo: “¡Oíd, oíd, oíd, oh, pues!”, que parece un llamado de atención de carácter retórico, más apropiado al ámbito de la iglesia o de una campaña política que al hogar. Asimismo, los términos que utilizan para describir sus procesos musicales suelen ser anacrónicos, como el término *tonada* para hablar de la melodía de una canción (término empleado ante

todo por los cronistas de Indias) y *versos trocados* para indicar cómo combinan fórmulas de un romance o canción en otra alabanza, o a veces hablan de una canción *acompañada* con otra, como por ejemplo “María se paseaba”, acompañada con “Agachen la rama de la pomarroza”:

**Agachen la rama**

*♩ = 60*

A - ga - chen la ra - ma de la po - ma -  
 1. Ma - ría se pa - sea - ba por el co - rre -

ro - sa dén - le a Ma - rí - a la  
 dor; — bor - dan - do pa - ña - les pa -

§

más o - lo - ro - say el Ni - ño quie - re ju -  
 ra su Se - ñor <y el Ni - ño quie - re ju -

1 D.S. 2

gar, ¿por - qué no lo ha - cen bai - lar? yel Ni - ño lar?  
 gar, ¿por - qué no lo ha - cen bai - lar? yel Ni - ño lar?>

*Agachen la rama de la pomarroza,  
 denle a María la más olorosa;  
 y el Niño quiere jugar, / ¿por qué no lo hacen bailar? (bis)*

María se paseaba por el corredor  
bordando pañales para su Señor;  
y el Niño quiere jugar, / ¿por qué no lo hacen bailar? (bis)

En esta canción, el texto de la *respondida* (transcrito en letra cursiva) se refiere a la pomarrosa, planta nativa y por lo tanto del entorno natural de Barbacoas, mientras que las estrofas repiten el romance de “La Virgen se paseaba”.

Debemos señalar que este carácter eminentemente formulaico, tanto en los textos como en la música, es acentuado en las culturas orales, en las que el paralelismo, la acentuación y otros rasgos repetitivos como la asonancia y la aliteración le imparten una fuerza de convicción muy semejante a la de la retórica de estilo letrado. Otros mecanismos estructurales reiterativos que se usan a menudo coinciden con lo que otrora solía atribuírsele exclusivamente al canto gregoriano, cuya proyección por la iglesia llegó a los lugares más recónditos del planeta. Es así como los tropos de la Edad Media — esas interpolaciones bien sea de los textos o de la música — se prestaron para ampliar sobre un aspecto u otro del canto gregoriano, respetando la tradición gregoriana para tan sólo desviarse momentáneamente, al abrir campo a la variación y proporcionando un respiro en un repertorio que se había fijado por la escritura<sup>4</sup>. Así, una de las más antiguas manifestaciones de este tipo son la del *Kyrie eleison* que se amplificó de la siguiente manera:

*Kyrie*  
*magnae Deus potentiae,*  
*liberator hominis,*  
*transgressoris mandati,*  
*eleison.*

---

<sup>4</sup> Según GUSTAV REESE, “los tropos representan el desarrollo más excepcional en la evolución del canto desde el siglo ix al xii... Parece ser que en el siglo viii o ix surgió la costumbre de añadir melodías floridas a aquellas partes de la liturgia que, según se creía, se prestaban al uso de tal tratamiento, como, por ejemplo, el aleluya... Estas añadiduras se entonaban al comienzo o al final de una melodía litúrgica o a veces se intercalaban entre sus partes”. Más adelante agrega que “su introducción en la liturgia fue la única oportunidad que el nuevo arte tuvo de sobrevivir...”. *La música en la Edad Media*, traducido al español por José María Martín Triana, Madrid, Alianza Música, 1988 (1940), 228-229.

Un ejemplo de la adopción de esta estrategia de origen letrado en el repertorio de Barbacoas es el singular trato que se le da a la *respondida*, cuya música suele ser la misma de las estrofas que narran la historia, pero cuyo texto generalmente se improvisa, confiriéndole una reflexión personal a cada canción, como lo hemos ilustrado arriba con “Agachen la rama”. En la alabanza “El Jueves Santo tembló”, la *respondida* alude al trágico terremoto del Jueves Santo de 1982 en la ciudad de Popayán y en sus cercanías, presentando una súplica a Dios por los pecados del hombre — todo esto en medio de las estrofas del conocido romance de la pasión de Cristo.

*El jueves santo tembló;  
recemos l'Ave María.  
Pidamos perdón a Dios;  
perdón por toda la vida.*

El Viernes se murió Cristo,  
mi Dios y hombre verdadero;  
no murió por sus pecados,  
sino por pecado ajeno.

María bajó de su trono,  
le preguntó a Magdalena,  
“¿Sí has visto pasar a m'Hijo,  
aprisionado en cadenas?”

¡Qué linda voz tuvo el gallo  
que dijo: Cristo nació!  
A las palabras del gallo,  
Jesucristo se perdió.

Con esto no canto más  
y hast'aquí no más diré;  
y aquí se acaban los versos  
de Jesús, María y José.

Otra aplicación del principio del tropo en nuestro repertorio es el uso de repetendos, breves frases o fórmulas que se interpolan a lo largo de la canción, frecuentemente a manera de invocaciones que interrumpen el texto<sup>5</sup>. Así, en “Agachen la rama”, que transcribimos arriba,

---

<sup>5</sup> Definido en el *Princeton Dictionary of Poetry and Poetics* como “Una palabra o frase o verso recurrente; en otras palabras, un refrán. Pero se distingue de éste de-

la última frase de la *respondida* se intercala periódicamente en la narración de la historia de “María se paseaba”. En “Dicen que las flores”, la invocación al Nazareno se intercala en forma periódica en la narración de la historia de la Virgen y el ciego. De por sí sola, la invocación “¡Ay, oíd, Nazareno, oíd!” de la *respondida* tiene sentido, pero en las estrofas su presencia es una intrusión que sistemáticamente fragmenta el relato del romance.

*Dicen que las flores,  
son verdes y son moradas.  
¡Ay oíd, ay oíd! / ¡Ay oíd, Nazareno, oíd!*

Camina la Virgen pura,  
del Valle para Belén.  
« ¡Ay oíd, ay oíd! / ¡Ay oíd, Nazareno, oíd! »

En la mitad del camino,  
pidió el Niño agua' beber.  
« ¡Ay oíd, ay oíd! / ¡Ay oíd, Nazareno, oíd! »

“No la beberés mi Niño,  
¡Ay, no la beberás mi bien!”  
« ¡Ay oíd, ay oíd! / ¡Ay oíd, Nazareno, oíd! »

“Porque las aguas'tán turbias,  
ríos y fuentes también”.  
« ¡Ay oíd, ay oíd! / ¡Ay oíd, Nazareno, oíd! »

En la canción “El que no se ha confesado”, la invocación “¡Ave María, K'ri'eleiso'!” se intercala en la narración de la historia de San José pidiendo posada. Este exordio es poco común, ya que la invocación que conocemos es “Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison” y la alusión a la Virgen es algo insólita, reflejo quizás del uso de fórmulas escuchadas en la iglesia pero adaptadas por la comunidad en forma fragmentaria y distorsionada:

---

bido a que el repetendo generalmente se refiere a una repetición que ocurre irregularmente más bien que regularmente en un poema, o bien es una repetición parcial más bien que completa... El repetendo se presenta ante todo en los romances medievales” (traducción nuestra). Alex Preminger, ed., Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1974, 699.

*El que no se ha confesado  
no le dan la comunión  
“¡Ave María, K’ri’eleiso’! / ...”  
Atochita nos bendice,  
nos llam’a la confesión  
“¡Ave María, K’ri’eleiso’! / ...”*

San José se fue pa’l monte  
a labrar cuna y artesa;  
“¡Ave María, K’ri’eleiso’! / ...”  
María quedó cosiendo  
pañales sobre la mesa.  
“¡Ave María, K’ri’eleiso’! / ...”

Esto nos lleva aún a otro mecanismo que encontramos en las alabanzas de Barbacoas: la centonización. En el canto gregoriano, se entiende por centonización una práctica en que se toman fragmentos de un texto litúrgico u otro a manera de retazos para así componer un texto nuevo<sup>6</sup>. En Barbacoas, frecuentemente se toman estrofas enteras de un romance como el de San José y la Virgen pidiendo posada, para súbitamente pasar a la narración de otro romance, por ejemplo el de la Virgen y el ciego, como ocurre en la alabanza “Le pregunto a l’Atochita” que mencionamos arriba:

*Le pregunto a l’Atochita  
“¿Ond’está María?  
¿Ond’está José?”  
“No, Señora, eso no lo sé”.*

San José se fue pa’l monte  
“¿Ond’esta María?  
¿Ond’está José?”  
“No, señora, eso no lo sé. / ...”  
pa’ labrar cuna y artesa.  
“¿Ond’esta María?  
¿Ond’está José?”  
“No, señora, eso no lo sé. / ...”

---

<sup>6</sup> REESE observa que “La palabra *centón* definía, en su origen, un traje o manta hecho con distintos pedacitos de tela; este nombre se aplicó a una composición literaria formada por fragmentos tomados de aquí y de allá, de las obras de un autor o de diferentes autores, unidos entre sí y que formaban un mosaico literario. Los textos de muchísimos cantos son, en realidad, centones... Los melodistas gregorianos siguieron el ejemplo de los escritores litúrgicos”, *op. cit.*, 212.

Camina la Virgen pura  
“¿Ond'está María?  
¿'Ond'está José?”  
“No, señora, eso no lo sé. /...”  
del valle para Belén.  
“¿Ond'está María?  
¿'Ond'está José?”  
“¡Ay! no, señora, eso no lo sé. /...”

Aquí, la aplicación del concepto de centonización se hace evidente, ya que a “Camina la Virgen pura” se le añaden versos de “San José pidió posada”.

Cambiando de enfoque para destacar aspectos singulares de los cantos festivos barbacoanos que no se asimilan a tradiciones europeas, queremos enfatizar los mecanismos de la comunicación no-verbal empleados por las cantadoras. Sus gestos tanto faciales como corporales influyen notablemente en la dramatización de los textos, como si no trataran de convencer sino de recrear los episodios que relatan. Es bien sabido que ésta es una característica muy especial de las culturas africanas, ya que su cuerpo se maneja sobre dos ejes en vez de uno solo (LOMAX, 237), lo cual se percibe ante todo en la danza, pero también en la manera en que cantan, proporcionando un elemento casi erótico al ritual del velorio.

También en la música de los velorios aparecen los mecanismos de reiteración. Las melodías de las alabanzas generalmente consisten en frases breves, de seis a ocho notas, en que cada nota corresponde a una sílaba. La melodía se repite sin cesar, con poca variación, creando un efecto casi hipnótico y parecido a la letanía del rito gregoriano, una estructura que, según Merriam y Lomax, predomina en la música africana, ante todo en la región occidental (MERRIAM, 168). En cuanto a los patrones rítmicos que se imbrican entre sí formando un elaborado tejido que se desarrolla independientemente —casi a pesar de la melodía—, éstos también representan una forma de repetición que imparte una vitalidad singular al proceso generativo de cada alabanza. Como es de suponerse, frecuentemente las melodías de una canción sirven para otra de texto diferente, a manera de *contrafactum*, como es el caso de la *tambarria*, un molde melódico-rítmico que se usa para varias canciones. Otros aspectos repetitivos son los repetendos que mencionamos arriba. Musicalmente, estos repetendos simplemente prolongan la conclusión de la cadencia, bien sea repitiendo la última nota,

o bien reiterando la frase. La alabanza “Yo la vide a l’Atochita” proporciona un buen ejemplo:

**Yo la vide a l’Atochita**  
♩ = 130



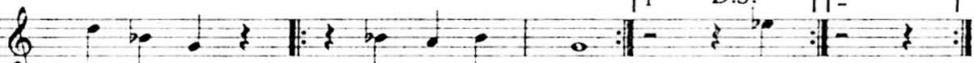
Yo la vi - dea l’A - to - chi - ta  
A - ca - da pa - so que da - ba,  
1. Vue - la con li - ge - ras a - las,  
Ba - jo de su man - ta lle - va

§



¡San - to Dios! pi - san - doen u - na co -  
¡San - to Dios! i - en - do bri - lla la  
<¡San - to Dios!> a - quel án - gel San Ga -  
<¡San - to Dios!> al so - ber - bio Lu - ci -

1 D.S. 2



lum - na. ¡K’ri’ - e - lei - so! pi -  
lu - na. ¡K’ri’ - e - lei so! i -  
briel. <¡K’ri’ - e - lei so!> a -  
fer. <¡K’ri’ - e - lei - so!> al

Yo la vide a l’Atochita / ¡Santo Dios, Santo Dios!  
pisando en una columna./ ¡K’rie’leiso’, k’rie’leiso!’ (bis)  
A cada paso que daba,/ ¡Santo Dios, Santo Dios!  
iendo brilla la luna/ ¡K’rie’leiso’, k’rie’leiso!’ (bis)

Vuela con ligeras alas,/ « ¡Santo Dios, Santo Dios! »  
aquel ángel San Gabriel;/ « ¡K’rie’leiso’, k’rie’leiso!’ » (bis)

¿Hibridación o resistencia?

bajo de su manta lleva/ « ¡Santo Dios, Santo Dios! »  
al soberbio Lucifer./ « ¡K'rie'leiso', k'rie'leiso'! » (bis)

Con una mano el Arcángel,/ « ¡Santo Dios, Santo Dios! »  
con otra mano el papel;/ « ¡K'rie'leiso', k'rie'leiso'! » (bis)  
con l'otra mano el Arcángel,/ « ¡Santo Dios, Santo Dios! »  
amenaza' Lucifer./ « ¡K'rie'leiso', k'rie'leiso'! » (bis)

Finalmente la superposición de voces constituye otro aspecto repetitivo musical, tanto en la práctica de llamada y respuesta, y también en la *respondida*, en que se canta con frecuencia a intervalos fijos sobre la melodía de la *prima*, otro aspecto característico de la música africana negra que se conoce como polifonía o heterofonía, según el grado de sofisticación, aspecto adicional que se ha relacionado con el *organum* medieval. La canción “Yo estoy que me paro” ilustra este aspecto, reflejando la melodía de la *prima* en la voz grave, mientras que el coro canta las notas agudas:

Yo estoy que me paro



♩ = 132

Yoes - toy que me pa - ro; yoes - toy que me voy;  
1. ¿Cuál es e - se Ñi - ño qu'en el co - ro llo - ra?

yoes - toy que me lle - vo la luz del Se - ñor.  
Es el mis - mo Dios, Se - ñor de la Gloria.

Prueba de la facilidad para improvisar, en esta canción que fue grabada durante un velorio al que asistimos, es que ¡la *prima* intimidó a un borracho que insistía en cantar como solista y logró que el ruido de las demás cantadoras y de los percusionistas borrara la voz del hombre embriagado!

Para concluir, Alan Lomax (1968) propone una teoría sobre el estilo vocal y la cultura en que los rasgos musicales reflejan el comportamiento social y cultural. Basándose en los estudios previos del antropólogo George P. Murdock, Lomax establece unos parámetros musicales para comparar el estilo vocal en la música tradicional con la complejidad de los sistemas de producción y con la estructura política de sus respectivas sociedades. Uno de los aspectos que señala se refiere a la configuración escalística de la música tradicional, en la que hay una relación directa entre la extensión de saltos melódicos y el espacio físico en que se desempeña una persona, o sea que en las sociedades que viven constreñidas en su hábitat, el movimiento melódico es restringido y viceversa en zonas extensas. Entre los parámetros que más nos interesan está el de la integración de los grupos musicales y la compenetración entre sus integrantes, debido a la relación estrecha también anotada por Lomax entre el fenómeno de la polifonía y la integración musical, no sólo con sociedades de producción primitiva y con poca organización social, sino ante todo con el sexo femenino. Lomax explica <sup>7</sup>:

Anteriormente se creía que el contrapunto era la invención de la cultura letrada europea. En nuestro sistema cantométrico resulta que aparece con la mayor frecuencia en sociedades de productores primitivos, ante todo entre recolectores, en las que la mujer abastece la mayor parte del alimento. El contrapunto y quizás también la polifonía pueden ser invenciones antiguas de la mujer. Esto se confirma también en el sistema cantométrico entre cazadores y pescadores, en los que las prácticas musicales están dominadas por los hombres en unísono vocal y la polifonía es casi inexistente (1968, 166).

Lomax precisa que la complementariedad en el abastecimiento de la alimentación se observa ante todo entre colectores y horticulturistas primitivos. Cuanto más se involucra la mujer en las labores de abastecimiento alimenticio, más aumenta la polifonía en general y también la polifonía en coros femeninos (1968, 167). De tal manera, Lomax considera que la polifonía vocal se concibe como una comunicación que refleja el reconocimiento del papel femenino en la cultura (1968, 168). Finalmente, encuentra una relación entre el hecho de que el

---

<sup>7</sup> *Folk Song Style and Culture*, New Brunswick, New Jersey, Transaction Books, 1968, 166.

cultivo de tubérculos tiende a ser trabajo de mujeres y la polifonía, y asimismo sugiere que la práctica de la polifonía se observa con mayor frecuencia en África y Afroamérica que en Europa, y dentro del continente viejo, más en Europa oriental que en Europa occidental.

Por otra parte, Lomax también establece una relación íntima entre las relaciones grupales y la organización social con la complementariedad del grupo de cantantes y de su acompañamiento. En una escala de cinco niveles de desarrollo político que él propone, muestra una correlación entre éste y el grado de complejidad de la comunidad. En agrupaciones musicales en donde cada persona canta tan independientemente en el sentido melódico, rítmico, etc., es imposible atribuirle a un individuo un rol de protagonismo. Aunque el efecto pueda ser el de una agrupación integrada, el estilo cultural que le corresponde es el de las culturas dependientes de la recolección del alimento. Estas culturas no tienen líderes autoritarios; de hecho, frecuentemente no tienen liderazgo a nivel local. En la escala de Lomax figura el canto imbricado expuesto anteriormente, el canto al unísono social, el de la llamada y respuesta, la simple alternación y la diferenciación entre solista y coro. Es más, la relación líder-coro varía decisivamente, continuamente y hasta lógicamente de acuerdo con la complejidad política, y ambas se aumentan en forma evolucionaria (LOMAX, 1968, 161). Por último, Lomax advierte que la redundancia verbal, el uso de palabras sin sentido (en este caso, las frecuentes expresiones originarias del África, cuyo sentido aún está por conocerse), en resumen, el grado de verbosidad, tiene una relación directa con el grado de producción de la sociedad que se estudia. Hay una proporción directa entre la densidad del mensaje del texto y la complejidad de la cultura, reflejo del caso de Barbacoas, en que la repetición es un elemento trascendental.

En una época como la nuestra, en que la violencia prima y los avances científicos no logran solucionar los problemas básicos de la convivencia, una comunidad de cantadoras, alejadas por un abismo geográfico, socioeconómico y cultural de nuestro vertiginoso 'progreso', incorpora ingredientes de espiritualidad en los velorios que hemos descrito atrás, en que el humor y lo lúdico, la convivencia y la solidaridad reemplazan nuestro afán de protagonismo y de establecer jerarquías entre nosotros y los demás, que, en vez de ser rezagos de culturas arcaicas y obsoletas, bien podrían tomarse como una propuesta de interacción social y cultural.

Concluyo con una alabanza a San Antonio escuchada en Candelillas, Nariño, cuya extraordinaria melodía de enormes saltos descendentes de séptima sugiere ese panorama vasto, despejado e inexplorado del Pacífico colombiano, en otro ejemplo de esa relación lúdica, de esa espiritualidad en que lo cotidiano y el más allá se compenetran y se nutren.

¡Antonio, tirate al agua!

$\text{♩} = 112$

An - to - no, ti - ra - teal a - gua, ti - ra - teal a - gua, te ti - ra -  
ré: \_\_\_\_\_ ha - cien - do tu re - mo - li no; si no lo  
sa - bes; si no lo sa - bes yo sí lo sé.

Antonio, tiráte al agua,  
tiráte al agua, te tiraré;  
haciendo tu remolino;  
si no lo sabes, yo sí lo sé.

BIBLIOGRAFÍA

- AROCHA, JAIME y ADRIANA MAYA, *Los baudoseños: convivencia y polifonía ecológica*. Propuesta de investigación, Bogotá, 1994 (mimeógrafo).
- BAUMAN, RICHARD, "Verbal Art as Performance", en *American Anthropologist*, lxxvii (1971), 3-19.

- DHU SHAPIRO, "A Critique of Current Research on Music and Gender", en *The World of Music*, vol. 33 (2) (1991), 5-13. (Número especial dedicado a la mujer en la música y en la investigación musical.)
- ESPINOSA, MÓNICA y NINA DE FRIEDEMANN, "Colombia: la mujer negra en la familia y en su conceptualización", en *Contribución africana a la cultura de las Américas*, Astrid Ulloa, edición-compilación, Bogotá, ICAN, Proyecto Bio-pacífico, 1993, 95-114.
- FRIEDEMANN, NINA S. DE, "Contextos religiosos en un área negra en Barbacoas, Nariño, Colombia", en *Revista colombiana de folclor*, vol. IV, núm. 10 (1966-1969), 61-84.
- HERNDON, MARCIA, "Biology and Culture: Gender, Power and Ambiguity", en *Music, Gender and Culture*, Marcia Herndon and Susanne Ziegler, eds., Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, 1990, 11-26 (*Intercultural Music Studies*, 1).
- LOMAX, ALAN, *Folk Song Style and Culture*, New Brunswick, New Jersey, Transaction Books, 1968.
- MERRIAM, ALAN, *African Music on LP*, Evanston, Northwestern University Press, 1970.
- SHEPHERD, JOHN, "Music and Male Hegemony", en *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*, Richard Leppert y Susan McClary, eds., Cambridge, Cambridge University Press, 1987, 151-173.
- SOUJOURNER, SABRINA, "From the House of Yemanjá: the Goddess Heritage of Black Women", en *The Politics of Women's Spirituality*, Caroline Spretnak, ed., Garden City, New York, Anchor Press / Doubleday, 1982, 57-63.

## ANEXO

Textos de los romances religiosos de ciclo mariano y citación de las primeras fuentes españolas de los mismos:

### CAMINA LA VIRGEN PURA

Camina la Virgen pura, – camina para Belén,  
en el medio del camino – el niño pidió de beber;  
–No pidas agua, mi niño, – no pidas agua, mi bien,  
que los ríos bajan turbios – y las fuentes también.

Allí arriba en aquel alto – hay un verde naranjel,  
y el pobre que la cuidaba – era ciego que no ve.  
–Déme usted una naranja – para el niño entretener.  
–Entre usted, Señora, y coja – las que le sean menester.  
La Virgen como era tan pura – no cogía más que tres;  
una era para el niño – y otra para San José,  
y otra le queda en la mano – para el niño entretener.  
–Tome usted este pañuelo, – limpie los ojos con él.  
Así que se marchó la Virgen – el ciego ha empezado a ver.  
–¿Quién sería aquella Señora, – quién sería aquella mujer;  
sí será la Virgen pura – y el glorioso San José?

MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, ed., *Primavera y flor de romances, antología de poetas castellanos*, Madrid, Aldus, 1900, tomo X, 216.

### LA VIRGEN SE ESTÁ PEINANDO

La Virgen se está peinando – debajo de una palmera;  
los peines eran de plata, – la cinta de primavera.  
Por allí pasó José; – le dice de esta manera:  
–¿Cómo no canta la Virgen, – cómo no canta la bella?  
–¿Cómo quieres que yo cante, – solita y en tierra ajena,  
sí a un hijo que yo tenía, – más blanco que una azucena,  
me lo están crucificando – en una cruz de madera?  
Si me lo queréis bajar, – bajádmelo en hora buena;  
os ayudará San Juan – y también la Magdalena,  
y también Santa Isabel – que es muy buena medianera.

Publicado por D. AMÓS DE ESCALANTE, en *La mujer de Santander, la montañesa*, en *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas* (tomo II), Madrid, 1872, 339.