



Título: *La Puerta Violeta*

Año: 2024

Técnica: *gouache sobre papel*

VALENTINA ASPRILLA ROMÁN

Estudiante de Ciencia Política, Universidad de Antioquia

Rehabitar la Cotidianidad: Las Mujeres de Pogue y la Potencia del Canto como Herramienta Política*

*Kelly Johanna López Ocampo***
Universidad de Antioquia, Medellín, Antioquia

Resumen

Los alabaos son cantos tradicionalmente utilizados en rituales funerarios al interior de las comunidades afroantioqueñas, sin embargo, estos se han transformado a lo largo del tiempo a causa de las fragmentaciones generadas por el conflicto armado interno en Colombia. A partir de esta premisa me adentro en las narrativas identitarias en las que han desembocado estas reconfiguraciones sonoras, preguntándome por las formas en las que el canto se ha transformado en una herramienta política apropiada por las mujeres para hacer habitables sus espacios cotidianos golpeados por la guerra, mediante la constitución de comunidad política. Uso como anclaje etnográfico a lo largo de este acercamiento exploratorio dos narrativas: una escrita y una cinematográfica, a través de las cuales se ha retratado la experiencia de las alabaoras de Pogue en la última década.

Palabras clave: alabaos, territorio, mujeres, identidad, conflicto armado, transformación cultural.

Abstract

The alabaos are songs traditionally used in funeral rituals within the afroantioqueñas communities, however, they have been transformed over time due to the fragmentation generated by the armed internal conflict in Colombia. From this premise, I delve into the identity narratives that have led to these sound reconfigurations, wondering about the ways in which the song has become a political tool to make

* Artículo producto de un ejercicio investigativo realizado en el marco del curso Antropología de la Música, electiva disciplinar (énfasis social) del pregrado de Antropología de la Universidad de Antioquia, a cargo del docente Darío Alberto Blanco Arboleda. Año de realización: 2023.

** Estudiante del pregrado de Antropología en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia. Correo de contacto: kelly.lopezo@udea.edu.co

these everyday spaces hit by the war rehabilitable through the constitution of political community. I use as an ethnographic anchor throughout this exploratory approach two narratives: a written and a cinematographic one, through which the experience of the alabaoras from Pogue has been portrayed in the last decade.

Keywords: alabaos, territory, women, identity, armed conflict, cultural transformation.

Introducción

Mi propuesta parte de una pregunta por las formas en las cuales las comunidades logran rehabilitar su territorio en contextos fragmentados por las dinámicas de la guerra; es así como me interesa abordar la experiencia de mujeres cuyos cuerpos han sido atravesados históricamente por la violencia en Colombia. En este ejercicio realizo un acercamiento exploratorio en torno a la construcción de cotidianidad desde la experiencia de las mujeres del corregimiento de Pogue, municipio de Bojayá en el departamento del Chocó, a partir del papel que juega la transformación de los cantos tradicionales conocidos como “alabaos” entre los años 2002 y 2022.

Con el objetivo de dar seguimiento a las nuevas configuraciones de esta musicalidad tradicional en la última década, empleo una metodología que consta del rastreo al trabajo etnográfico realizado por la doctora en antropología social Natalia Quiceno Toro, quien en su obra “Bordar, cantar y cultivar espacios de dignidad: ecologías de duelo y mujeres atrateñas”, publicada en el año 2021, indaga por el quehacer cotidiano de las comunidades afrotrateñas. El libro está compuesto por las memorias de mujeres que habitan este territorio e incluye narrativas tanto personales como colectivas hiladas desde una mirada antropológica crítica, las cuales se encuentran articuladas a una perspectiva feminista del conflicto armado que es clave para el presente análisis.

Además, abordaré la producción audiovisual *Cantos que inundan el río* en búsqueda de articular el componente visual al enfoque narrativo/descriptivo. En este documental que relata la historia de Oneida Orejuela —una de las alabaoras de Pogue— el canto tiene un papel profundamente

significativo ya que actúa como puente para el acercamiento de un equipo encabezado por dos antropólogos: el director Germán Arango y la productora Ana María Muñoz, integrantes de la casa productora Pasolini en Medellín. Detrás de su realización y montaje final, cuya duración es de una hora y diez minutos, existe un ejercicio investigativo de carácter etnográfico que transcurre entre los años 2016-2021, tiempo durante el cual crean un vínculo estrecho con la comunidad, principalmente con Oneida y otras mujeres cantadoras cuyas historias también son protagonistas.

En el filme se trasladan los alabaos no solo a escenarios públicos, sino también a los corredores de las casas en donde son entonados al unísono por múltiples voces femeninas. De esta forma, además de representar un acompañamiento a quienes han fallecido o una herramienta de denuncia, la musicalidad en sí misma encarna el fortalecimiento del sentido comunitario evidenciado en la recuperación de las materialidades y espacios de su diario vivir. Lo anterior, da paso a la reapropiación de lo doméstico como espacio de acción feminista (Hooks, 1990) y delimita un camino hacia la constitución de las mujeres de Pogue como sujetas políticas con agencia frente a la realidad que habitan.

Mediante la articulación entre el análisis de investigación etnográfica escrita y la revisión de cine documental, realizo un mayor acercamiento a las mutaciones de los alabaos en el transcurso del tiempo. Conforme a ello, hago énfasis en cómo las reconfiguraciones en el canto representan una estrategia para hacer habitables los espacios cotidianos —que son retratados tanto en la película como en las narrativas que componen el libro—, y el potencial político que adquiere la sonoridad en este contexto particular. En términos generales, esta exploración busca dar apertura a cuestionamientos respecto a las implicaciones de la transformación de esta práctica cultural y las nuevas posibilidades discursivas que impactan directamente en la vida de las mujeres de Pogue.

El desarrollo del presente artículo se encuentra dividido en tres momentos. Inicialmente me interesa abordar los alabaos como narrativa identitaria, centrándome en las transformaciones de sentido que han

experimentado en la última década, así como sus representaciones y algunas consecuencias de estos giros desde una perspectiva antropológica de la música. En un segundo momento, me adentro en la importancia de la reconfiguración del canto para hacer nuevamente habitables los espacios de la cotidianidad de las mujeres de Pogue en su territorio, retomando la violencia como cicatriz y la construcción de comunidad política alrededor de la vivencia pública del duelo.

Finalmente, abordo la potencia del canto como herramienta política a partir de lo evidenciado en el documental, además de la importancia que representan la corporeidad y la experiencia subjetiva compartida en este proceso. Cierro el apartado retomando la importancia de observar la trayectoria de las cantadoras a partir de algunas corrientes del feminismo, haciendo énfasis en su posicionamiento político desde lo público y también desde lo doméstico, además de su vínculo con el río y el territorio a partir de experiencias de cuidado reivindicatorias.

Los Alabaos como Narrativa Identitaria

Las mutaciones en estas sonoridades tradicionales han sido múltiples. A continuación, haré énfasis en tres momentos en los que se centrará el análisis: los alabaos en el espacio íntimo con relación a la muerte, su posterior uso mediático como herramienta de denuncia, y la composición de nuevos cantos a partir de narrativas personales durante el rodaje de la película *Cantos que inundan el río*. Esta clasificación tiene como objetivo permitir un análisis de las modificaciones en la configuración identitaria de las comunidades a causa de estos giros narrativos y de sus implicaciones.

El devenir de las cantadoras ha estado atravesado por numerosos sucesos acontecidos en el departamento del Chocó, un territorio históricamente afectado por la violencia, el racismo estructural y la desprotección estatal. El Atrato lleva consigo las huellas de una de las masacres más violentas documentadas en el país, la cual arrebató la vida de más de 79 habitantes de Bojayá el 2 de mayo de 2002, profundizando la fractura que venía gestándose en el territorio desde mediados de 1990

a causa de las múltiples estrategias de guerra implementadas por las guerrillas, los grupos paramilitares y el ejército colombiano; en medio de la crudeza del conflicto armado interno.

Entre las consecuencias que ha traído consigo esta realidad para las comunidades afroatrateñas se hallan los cambios abruptos en las prácticas mortuorias tradicionales, las cuales se han visto interrumpidas por la imposibilidad de dar digna sepultura a sus difuntos. El temor de regresar al territorio, sentir de nuevo la profecía asesina de un estallido o la zozobra que genera el sonido de los cartuchos, impide que los dolientes acompañen el camino de tránsito de sus muertos entre este mundo material y el espiritual, dejando en una especie de limbo a las almas arrebatadas por la violencia y también a las que quedan. Los alabaos son parte central de estos rituales funerarios y comprenden una serie de cantos habitualmente entonados por mujeres en una sola voz. Quiceno (2021) menciona que:

Fueron diversos los procesos históricos y sonoros por medio de los cuales un género poético, el romance, se transforma en el “alabao” en la cuenca del río Atrato, lo que configuró una nueva forma poética y ritual vinculada a la religiosidad, la espiritualidad y la vida cotidiana de la gente afrodescendiente. (p. 64)

Su función principal es tender un puente entre la vida y la muerte, sin embargo, el impacto generado por la masacre de Bojayá provocó una transformación en la estructura de estos cantos tradicionales, antes asociados de manera directa al proceso de duelo. Es así como los alabaos adquieren un carácter disruptivo pues ya no están presentes únicamente en el ámbito de lo privado, ahora son también una estrategia de afrontamiento frente a las violencias ejercidas por diversos actores armados y por el Estado mismo (Quiceno, 2021).

En medio de esta transformación, surgen nuevas composiciones entonadas en lugares que antes no eran aptos para los cantos tradicionales afroatrateños, permitiendo a las alabaoras llevar su voz a numerosos

espacios públicos y ocasionando que el contenido de sus cantos, en lugar de limitarse a acompañar el camino hacia el descanso eterno, exija condiciones dignas de vida en este plano terrenal. De esta forma, la sonoridad se convierte en el vehículo usado por las mujeres de Pogue para denunciar las vejaciones a las que históricamente han sido sometidas sus comunidades y para clamar por la paz.

La presencia de las cantadoras en diferentes escenarios de la vida pública nacional representaría, en un caso ideal, el reclamo justo de un espacio para ser escuchadas y poner sobre la mesa discusiones sobre las estructuras de violencia, racismo e inequidad que aquejan a las comunidades del Pacífico. Sin embargo, en este proceso reivindicatorio se hace presente la instrumentalización de su figura para la construcción de un discurso que se integre a la idea de Nación en el postconflicto (Grimson, 2000).

En el proceso de recomposición del tejido social —llevado a cabo a partir de lo pactado en el Acuerdo de paz— se busca dotar de nuevos sentidos a categorías ya delimitadas. Dentro de ellas, el arquetipo de las alabaoras como madres-víctimas frágiles y pasivas ante su realidad se convierte en una de las narrativas aceptables, la cual entra en disputa con el contenido y la fuerza de su denuncia. La tensión entre ambas perspectivas permite que no sólo se articulen al discurso oficial aquellas narrativas coherentes con el proyecto identitario del gobierno de turno, sino que se conservan entre líneas las que pueden representar una “amenaza” a lo establecido, reconociendo la complejidad de las cantadoras en su construcción como sujetas (Vila, 2000).

La búsqueda institucional por eclipsar la crítica social de las alabaoras se hizo presente en la firma del Acuerdo de paz en el año 2016. Durante la presentación inicial fueron descritas como mujeres que antes cantaban al dolor, pero que ahora lo harían a la esperanza por la paz. Sin embargo, ellas hicieron uso de aquel espacio para poner en el canto la duda frente a aquello que traería consigo la firma de un Acuerdo que era bello en el papel, pero que no garantizaría por sí solo la reparación y el renacimiento de un pueblo que ha sido dejado en el olvido durante más de quinientos años. Clamaron conjuntamente, frente a cientos de

personas expectantes, por “[...] justicia y paz que venga de corazón, pa’ que llegue a nuestros campos salud, paz y educación”.¹

En contraparte a la estrategia discursiva que reduce a las mujeres a un arquetipo inmutable o el afán mediático de convertirlas en objeto del folclorismo, la potencia en el giro narrativo identitario de los alabaos se encuentra en la capacidad que confiere a las cantadoras de posicionarse como sujetas activas frente a su realidad. Retomando a Vila (2000), resulta interesante abordar la forma en que las alabaoras usan la potencia de la música como artefacto cultural para crear nuevas tramas argumentales en medio de la reconstrucción de sus identidades sociales, además de narrarse a sí mismas desde perspectivas que resignifican la categoría de víctima.

En el marco de estas nuevas configuraciones al interior de las sonoridades tradicionales llega el documental *Cantos que inundan el río*, el cual se acerca a la realidad de la comunidad afrotrasteña de Pogue en medio de múltiples problemáticas sociales latentes. El proyecto trae consigo una nueva propuesta: retratar la historia de vida de la cantadora Oneida Orejuela a partir de alabaos que ella compone durante la grabación y que narran su trayectoria de vida en relación con el río, con su cuerpo y con la emotividad que atraviesa su quehacer. En un ejercicio audiovisual donde el relato de la violencia no es el protagonista, se da paso al uso de diferentes estrategias cinematográficas que dotan este territorio del Pacífico, concebido en el imaginario colectivo como inhabitable, de un aura emotiva y onírica donde el sueño también es posible.

Es así, como a través de estas nuevas búsquedas de resistencia desde la música, aparece una posibilidad que traslada los alabaos a los terrenos de la narrativa individual. La propuesta que hacen los realizadores Germán y Ana María a Oneida en el desarrollo del documental, representa una nueva composición que responde a la necesidad de poner el canto aún más adentro sin perder de vista la idea de colectividad, pues la historia continúa perteneciendo a cada una de

¹ Fragmento de alabao tomado de la grabación de la Firma del Acuerdo de Paz en la Habana en 2016.

las cantadoras que la entonan al unísono en los momentos de reunión retratados en la producción.

De esta forma, la experiencia musical como narrativa (Vila, 2000) se convierte en una herramienta política potente para entrar en la disputa por el sentido hegemónicamente constituido. Las alabaoras reclaman así el derecho a narrarse y a no ser absorbidas por discursos identitarios vacíos, teniendo como bandera su propia verdad. En este sentido, los cantos actúan como vehículo para habitar las contradicciones que surgen en medio de reconfiguraciones narrativas provocadas en gran medida por el conflicto armado, que ha desplazado la idea tradicional del ritual mortuario a espacios de interacción más amplios, modificando la práctica cultural y abriendo paso a cuestionar la idea de una identidad homogénea e inmutable comúnmente atribuida a las comunidades negras en el país.

Rehabitar la Cotidianidad

El giro en la composición de los alabaos permite nuevas formas de articulación al territorio, además de actuar como puente para la conformación de redes comunitarias que trascienden lo ritual y generan nichos de reunión que facilitan todo tipo de construcciones colectivas. En el documental se retrata la cotidianidad de Pogue de una forma casi poética, permitiendo al espectador recorrer cada uno de los rincones íntimos que hacen parte de la vida de las cantadoras mientras observa las múltiples tomas que abarcan el espacio doméstico, los caminos, la huerta, el río, etc. De esta forma el director nos permite acercarnos a Oneida en muchas de sus facetas, usando como estrategia un cuaderno que contiene su historia de vida y cuyas hojas son arrastradas por la corriente en una de las escenas, una metáfora de aquel dolor que el río se lleva consigo.

Este retrato se articula a las ideas de la antropóloga Veena Das (2008) acerca de la violencia como cicatriz, pues durante el transcurso del documental logra evidenciarse aquella sombra de la guerra que siempre ha estado presente en la vida de sus protagonistas. De esta manera, las huellas del conflicto armado se enlazan a las relaciones cotidianas y las

transforman en un proceso continuo que no puede leerse en términos del pasado, entendiendo la cotidianidad como “la unidad que resuelve en la práctica (es decir, en su realización) la compleja relación entre agencia y estructura, subjetividad y objetividad, enunciados y géneros discursivos.” (Das, 2008, p. 22). Oneida y su historia son entonces la muestra de que el espectro de la violencia no es estático, por el contrario, va mutando en medio de esas nuevas estrategias de resistencia individual y colectiva.

En cuanto a la experiencia musical y la vivencia dentro de los espacios de canto comunitario, la apertura de nuevos lugares donde pueden entonarse conjuntamente los alabaos significa la transición hacia nuevas disposiciones del cuerpo y de las sensaciones permitidas en medio de la sonoridad. Si consideramos los momentos de reunión en los corredores de las casas con el carácter de microfiestas, podemos hallar una reafirmación de las alabaoras dentro de su entramado social, pero más que eso “hay que destacar, en este sentido, el “doble carácter” de la fiesta como “huída” y “liberación” de la vida cotidiana y su condicionamiento, como afirmación y crítica de la realidad, reproducción y subversión del orden social” (Steingress, 2006, p. 55).

Lo que hace particular la experiencia musical alrededor de los alabaos, es que las reuniones cotidianas donde son entonados se convierten en una válvula de escape para hacer frente a las condiciones adversas que atraviesa el corregimiento de Pogue hasta la actualidad; pues la pobreza, la desigualdad y la guerra permanecen en el territorio. Cotidianidad y fiesta se fusionan para hacer rehabilitables los espacios del día a día, pues a partir del canto conjunto se generan nuevas configuraciones de la realidad que buscan subvertir el orden social y los valores hegemónicos causantes de la opresión histórica sobre las comunidades negras que habitan a lo largo del Atrato.

Finalmente, rehabilitar la cotidianidad es posible gracias a la construcción de comunidad política a partir de un duelo compartido que es puesto en el escenario público a través del canto. Esta es la idea de interdependencia de la que nos habla Butler (2006) cuando menciona “las vidas que cuentan como vidas y, finalmente, lo que hace que una vida valga la pena.” (p. 46). Poner los alabaos no solo en los espacios

domésticos, sino también en escenarios donde concurren cientos de miradas, es la reafirmación de que todas las vidas perdidas han sido valiosas y reivindica ese duelo íntimo que no había sido concretado a causa de las dinámicas de la guerra que les han impedido habitar libremente su territorio. Es en este contexto, donde la construcción conjunta y el canto de los alabaos actúan como herramienta política para reapropiarse de la vida cotidiana, hacer catarsis y drenar el veneno que se acumula por la herida de la violencia.

El Canto como Herramienta Política

El giro narrativo de los alabaos y las nuevas configuraciones identitarias, permiten la reapropiación de espacios en los que las alabaoras luchan por tener una voz que sea escuchada. De esta forma, el canto es utilizado como herramienta política para poner en la discusión nacional temas que son comúnmente relegados al terreno de lo étnico o cultural, en lugar de tratarse como problemáticas de índole estructural en las que el Estado debe asumir un papel de reconocimiento y reparación.

Es así como: “El viaje que ha propiciado el alabao reivindica un nuevo lugar para estas mujeres que con sus saberes ancestrales demuestran la eficacia política del canto” (Quiceno et al., 2017, p. 190), haciendo innegable su posicionamiento y la presencia de sus voces en espacios donde antes no tenían cabida. El canto como vehículo de agencia implica el reconocimiento de una corporalidad que es resignificada a través de lo que está inscrito en las historias particulares de las cantadoras; de esta forma generan espacios de conexión intersubjetiva al interpretar los alabaos en el espacio público, partiendo de la percepción intencional (Pelinski, 2005) de una audiencia que está presta a la escucha activa de su mensaje.

En el documental se evidencia una profunda autonomía de las alabaoras en medio de la realidad violenta que habitan: ellas son sujetas políticas que incomodan, reclaman su derecho a nombrarse, a vivir en paz en su territorio y, sobre todo, a tener una historia como mujeres y no solo como víctimas del conflicto. En esta experiencia musical la idea de ética —lo que es bueno— y estética —lo que suena bien— (Frith, 2003) se articulan a la apreciación prerracional y prelógica

de la música, que eleva a quienes logran conectar con el gesto de las mujeres que interpretan los alabaos a un estado de trance convertido en un compartir de dolor, desesperanza e indignación.

Además de lo público, las cantadoras reclaman también el espacio doméstico como eje central de construcción conjunta de cuidado y la defensa del medio ambiente, cosmovisión inmensamente valiosa para subsanar las heridas de un país que ha padecido un conflicto interno tan agudo como el colombiano. Así nos cantan su sentir frente al territorio en la producción cinematográfica:

“El río, el sol y la luna
ese es mi bien y mi mal
el río, el sol y la luna
ese es mi bien y mi mal
porque él me da fortuna
y él me la sabe quitar
porque él me da fortuna
y él me la sabe quitar.
Adiós manduco que el agua te va a llevar
Adiós manduco que el agua te va a llevar.”²

Esta acción desemboca en una apuesta feminista que tiene como base el quehacer de las alabaoras, pues sus roles se han transformado y también su participación en las dinámicas de género; haciendo de lo público un lugar que tienen derecho a habitar sin abandonar las fuertes redes comunitarias que han construido desde lo íntimo. Apuesto entonces por el análisis interseccional que propone Mara Viveros (2016) como lente esencial en esta exploración, debido a que no es posible reflexionar sobre las herramientas de resistencia que han generado sin abordar las matrices de opresión que recaen sobre su experiencia (raza,

² Alabao escrito por Ana Oneida Orejuela Barco, protagonista de la producción cinematográfica, el cual es entonado por las cantadoras al unísono.

clase y género), en medio de todo un entramado de poder y violencia frente al cual han respondido con la potencia del canto.

La apuesta cinematográfica *Cantos que inundan el río* gira en torno a un acercamiento antropológico sensible frente a las realidades que retrata. El lente que apunta hacia las mujeres negras como protagonistas es un medio para hacer énfasis en el testimonio que encarnan y que se desborda en su cuerpo, un cuerpo en el que logran leerse múltiples luchas políticas llevadas a cabo para dar paso a la construcción de subjetividades colectivas desde el espacio doméstico. La filósofa y feminista afroamericana Bell Hooks (1990) en su ensayo “Homeplace: A Site of Resistance”, habla precisamente acerca de la fuerza que representa el hogar en los procesos de resistencia de las comunidades negras:

Black women resisted by making homes where all black people could strive to be subjects, not objects, where we could be affirmed in our minds and hearts despite poverty, hardship, and deprivation, where we could restore to ourselves the dignity denied us on the outside in the public world. This task of making homeplace was not simply a matter of black women providing service; it was about the construction of a safe place where black people could affirm one another and by so doing heal many of the wounds inflicted by racist domination. (p. 384)³

Además, la dignidad que buscan prodigarse al interior de la familia se sostiene en una red de cuidados entretejida en gran parte por la

³ Las mujeres negras resistieron construyendo hogares donde todos los negros pudieran esforzarse por ser sujetos, no objetos, donde pudiéramos ser afirmados en nuestras mentes y corazones a pesar de la pobreza, las dificultades y las privaciones, donde pudiéramos devolvernos la dignidad que se nos negaba en el exterior, en el mundo público. Esta tarea de crear un hogar no era simplemente una cuestión de que las mujeres negras prestaran un servicio; se trataba de la construcción de un lugar seguro donde las personas negras pudieran afirmarse mutuamente y, al hacerlo, curar muchas de las heridas infligidas por la dominación racista...” (p. 384). Traducción realizada con la versión gratuita del traductor www.DeepL.com/Translator

labor de las mujeres. Sus casas se convierten en un espacio fundamental para concebirse a sí mismas como sujetas en medio de una sociedad profundamente racista, que les niega continuamente la posibilidad de agencia. De esta forma, los hogares de las mujeres de Pogue son fundamentales a la hora de hablar de su posicionamiento político, entendiendo que allí es donde construyen comunidad y gestan su canto.

La potencia en la iniciativa de los realizadores Germán y Ana María se encuentra precisamente en convertir esta espacialidad hogareña en el eje central visual del documental, asimismo es crucial el interés de la investigadora Natalia Quiceno en narrar la experiencia de lo cotidiano y lo doméstico al interior de las comunidades afrotratañas. Ambas esferas constituyen un imaginario que las caracteriza como lugares de segunda categoría, enlazados a lo femenino, y ahora se convierten en protagonistas de la resistencia de un colectivo de mujeres negras que buscan reconstruir la posibilidad de vivir tranquilas en su territorio.

El río y la tierra, que son a la vez su cuerpo mismo, se encuentran en el marco de un entramado de relaciones fragmentadas por la guerra. Es en este contexto donde se constituye un cuerpo-territorio que las alabaoras buscan sanar mediante estrategias de cuidado colectivo y la potencia de su canto como herramienta política. En sus voces encuentran la posibilidad de transmitir lo innombrable de la guerra —aquello frente a lo que el lenguaje aparentemente se queda corto— en unión a esos cuerpos que se permiten sentir lo incómodo del sufrimiento en otros: el dolor es tomado como propio en colectividad y su duelo, antes en pausa, es finalmente atravesado.

Conclusiones

Más que dar un cierre definitivo, pretendo encaminar lo abordado en el transcurso del artículo a una nueva pregunta por las implicaciones que tiene la transformación de los alabaos y la apropiación de nuevos lugares para entonar cantos tradicionales. Lugares que van desde esos espacios cotidianos rehábidos, hasta eventos oficiales estatales como

lo fue la firma del Acuerdo de paz en La Habana, tarimas de festivales con amplia trayectoria o asuntos aparentemente más comerciales como lo es tener una lista de reproducción en Spotify.

Considero importante cuestionar aquellos caminos posibles para las cantadoras en medio de los giros en sus narrativas musicales e identitarias. Aunque estas transformaciones traen consigo estrategias para hacer frente a la violencia al recomponer las dimensiones fragmentadas del territorio y generar colectividad, corren el riesgo de ser usadas para esencializar y encasillar a estas mujeres en categorías que no abarcan la amplitud de sus luchas. Además, las perspectivas descontextualizadas son funcionales a discursos cuyo objetivo está lejos de enfrentar las problemáticas que aquejan a las comunidades afrotrasteñas en la actualidad.

Una muestra del velo existente frente a estas realidades se encuentra en los testimonios de Oneida y La Negra durante los conversatorios de las proyecciones del documental *Cantos que inundan el río*, llevadas a cabo durante el año 2022. La incomodidad sigue siendo una reacción constante en el público al escuchar su denuncia, especialmente cuando no es realizada a través del canto, pues exponen abiertamente que sus condiciones de vida no han cambiado después de la firma del Acuerdo de paz y afirman que sus territorios continúan siendo asediados por diferentes grupos armados.

La incorporación de los alabaos a dinámicas mercantiles que terminan por absorber la mayoría de las iniciativas sociales, no representa un problema en sí mismo en cuanto da visibilidad a problemáticas sociales que de otra forma difícilmente podrían llegar al plano de lo público. De igual forma, es evidente que la presencia de las cantadoras en espectáculos o macrofiestas (Steingress, 2006) despojan de alguna manera estos cantos —antes usados en ritos funerarios de forma hermética— de una parte de su dimensión simbólica y le confieren otro tipo de significados cuyas implicaciones aún no es posible dimensionar.

Sin embargo, lo problemático del asunto no se encuentra necesariamente en el cambio inevitable de las manifestaciones culturales en múltiples dimensiones, sino más bien en el tipo de recepción de los

cantos y en si se está o no cumpliendo el objetivo del mensaje que las alabaoras buscan transmitir. Aquí me parece pertinente retomar las preguntas que plantea Castillejo (2022) en la introducción del Volumen Testimonial de la Comisión de la Verdad: “¿se tiene una voz o se adquiere? ¿Cuál es la relación entre escuchar y aprehender una voz? ¿El acto de testimoniar demuestra que se tiene una voz?” (p. 9), cuya respuesta —que da el autor de forma contundente— es aún más cruda: como sociedad no hemos aprendido a escuchar.

Los realizadores del documental llevan a cabo un ejercicio de escucha que busca escapar a esa reificación de las mujeres cantadoras, pues hay una profundidad en la narrativa y en ese uso de la imagen que navega entre la intimidad, lo onírico y las disputas identitarias de una mujer que es la representación de muchas otras mujeres con experiencias de vida marcadas por el conflicto armado. Además, el acercamiento desde el lente antropológico de los realizadores y de la profesora Natalia Quiceno, confiere a la propuesta cinematográfica una perspectiva distinta a nivel audiovisual y narrativo.

A pesar de ello, es necesario interpelar esa incomodidad que se genera en los espacios donde las alabaoras realizan su denuncia sin hacer uso del canto, hablando abiertamente de racismo, pobreza y desigualdad. Me pregunto si hay un real interés en el espectador por conocer el proceso que posibilitó la presencia de los alabaos —antes únicamente entonados en espacios funerarios— en un teatro, un escenario o una pantalla de cine; y qué tanto se ha hablado de las implicaciones que tiene esta transformación en las reconfiguraciones identitarias de las comunidades negras más allá de la esencialización cultural.

Referencias Bibliográficas

- Butler, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Paidós.
- Canal La Silla Vacía. (30 de septiembre de 2016). Las Alabaoras de Bojayá le cantaron esta canción (y la tabla) a Juan Manuel Santos y a las Farc [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=cKKch6N639g&t=7s>
- Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición (CEV). (2022). *Cuando los pájaros no cantaban: historias del conflicto armado en Colombia. Volumen Testimonial*. Comisión de la Verdad.
- Das, V. (2008). El acto de presenciar: violencia, conocimiento envenenado y subjetividad. En Ortega, F. (Ed.). *Sujetos de dolor, agentes de dignidad*. Editorial de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Frith, S. (2003). Música e identidad. En Hall, S. (Ed.). *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu.
- Grimson, A. (2000). *Interculturalidad y comunicación*. Editorial Norma.
- Hooks, B. (1990). *Yearning: race, gender and cultural politics*. Routledge.
- Muñoz, A. (productora) y Castro, G (director). (2021). *Cantos que inundan el río* [Película]. Briosa Films.
- Pelinski, R. (2005). Corporeidad y experiencia musical. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (9), 0.
- Quiceno Toro, N., Ochoa Sierra, M., & Villamizar, A. (2017). La política del canto y el poder de las alabaoras de Pogue (Bojayá, Chocó). *Estudios Políticos*, 51, 175-195.
- Quiceno Toro, N. (2021). *Bordar, cantar y cultivar espacios de dignidad: ecologías del duelo y mujeres atrateñas*. Colección Avances de Investigación CIHAC.
- Steingress, G. (2006). El caos creativo: fiesta y música como objetos de deconstrucción y hermenéutica profunda. Una propuesta sociológica. *Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, (6), 43-75.
- Vila, P. (2000). Música e identidad, La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales. En Piccini, M. (Ed.). *Recepción artística y consumo cultural*. Ediciones Casa Juan Pablos.
- Viveros, M. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate Feminista*, 52, 1-17.