

El canto

como práctica pedagógica al interior de
las comunidades afrodescendientes
en la zona Pacífico de Colombia*

John Alexis Rengifo-Carpintero
Carmen Helena Díaz-Caicedo

* Este artículo es un avance del proyecto de investigación para el doctorado en educación de la Universidad del Valle titulado *El canto: una práctica pedagógica de resistencia y liberación en las comunidades afrodescendientes del pacífico colombiano*, llevado a cabo con el apoyo de la Universidad Santiago de Cali y la mediación social de la Asociación Eslabón Cultural y la Fundación Investigación Creativos en acuerdo con el grupo de cantoras Integración Pacífico.

Resumen

Este artículo es el resultado de un proceso de investigación que inicio en el año 2010 en la comuna trece de Cali, en el barrio Los Lagos I, con el grupo folclórico Integración Pacífico. En este se reivindica el papel social transformador del canto, en tanto práctica pedagógica, en las comunidades ancestrales del Pacífico colombiano. Para ello, los constructos conceptuales que lo sustentan son: la noción de práctica pedagógica, de maestro y de enseñanza, tomados prestados del grupo de investigación de historia de la pedagogía en Colombia. La metodología que sirvió de derrotero ha sido la decolonial, a través de la cual se pudo rescatar el valor histórico, político, y ante todo, pedagógico del canto. Finalmente, esta empresa mostrará los siguientes resultados: primero, que las comunidades negras del Pacífico colombiano han sido capaces de metamorfosear el dolor, del destierro y el desarraigo, a través del valor pedagógico y reparador del canto. Segundo, mostrará que el canto es una práctica pedagógica, esto es, que se enseña y aprende. Tercero, que las mujeres cantaoras son maestras que transmiten, conservan y dinamizan el saber ancestral. Por último, que el acto educativo se da, en la zona del Pacífico colombiano, por fuera de las limitaciones nacionalmente instituidas.

Palabras clave: práctica pedagógica; maestro; enseñanza; resistencia; liberación

Singing as a Pedagogical Practice in Communities of African Descent in the Pacific Region of Colombia

Abstract

This paper is the result of a research process that started in 2010 in Comuna Trece, at the Los Lagos I neighborhood in Cali, with folk group Integración Pacífico. It defends the transforming social role of singing as a pedagogical practice in the ancestral communities of the Colombian Pacific. Thus, it is supported by the conceptual constructs of: the notion of pedagogical practice, teacher and teaching, borrowed from the research group on the history of pedagogy in Colombia. The methodology used was the decolonial one, through which it was possible to rescue the historical, political, and above all, the pedagogical value of singing. Finally, this endeavor will reveal the following results: first, that black communities from the Colombian

Pacific have been able to metamorphose the pain, the exile and the uprooting, through the pedagogical and restorative value of song; second, that singing is a pedagogical practice, that is, that it can be taught and learned; third, that female singers are teachers who transmit, preserve and invigorate ancestral knowledge; and, finally, that, in the Colombian Pacific area, the educational act occurs outside the nationally-instituted limitations.

Keywords: teaching practice; teacher; teaching; resistance; liberation

O canto como prática pedagógica no interior das comunidades afrodescendentes na região Pacífico da Colômbia

Resumo

Este artigo é o resultado de uma pesquisa que iniciou no ano 2010 na comuna treze de Cali, no bairro Los Lagos I, com o grupo folclórico Integração Pacífico. Neste, reivindica-se o papel social transformador do canto, como prática pedagógica, nas comunidades ancestrais do Pacífico colombiano. Para isso, as construções conceituais que o sustentam são: a noção de prática pedagógica, de mestre e de ensino, tomados do grupo de pesquisa em história da pedagogia na Colômbia. A metodologia que serviu de orientação foi a decolonial, através dela foi possível recuperar o valor histórico, político e, especialmente, pedagógico do canto. Finalmente, esta empresa apresentará os seguintes resultados: primeiro, que as comunidades negras do Pacífico colombiano foram capazes de metamorfosear a dor, o desterro e o desarraigo, a través do valor pedagógico e reparador do canto. Segundo, evidencia que o canto é uma prática pedagógica, ou seja, que é ensinado e aprendido. Terceiro, que as mulheres cantoras são mestras que transmitem, conservam e dinamizam o saber ancestral. Por último, que o ato educativo aparece, na zona do Pacífico colombiano, fora das limitações nacionalmente instruídas.

Palavras-chave: prática pedagógica; mestre; ensino; resistência; liberação

El binomio lector-analfabeto constituye un renglón muy lucrativo para las editoriales transnacionales: unos hacen parte de la población consumidora; los otros enriquecen el idioma sin retribución alguna; y muy frecuentemente el dolor y la miseria de los últimos aportan el tema de los best sellers de la literatura universal.

ZAPATA, 1997, p. 19

En este documento no se trata de hacer un repositorio de canciones realizadas por el grupo Integración Pacífico, sino de poner en evidencia el lugar marginal que en Colombia les han correspondido a las comunidades negras, obviando sus procesos educativos, políticos y culturales. De ahí que en esta empresa se mostrará como ejemplo formativo de la acción del *cantá*, dos expresiones, el primero un poema, el segundo un canto, a través de los cuales, doña Elena Hinestroza, la matrona del grupo, expresa todo el sentir que implica el haber sido desplazada por la violencia paramilitar.

En este ejercicio se rescata, entonces, el valor pedagógico del saber oral. De otro lado, quienes aquí hablan, aunque trataron simplemente de dar cuenta de un proceso observado, no pudieron desligarse del sentir, de la pasión, de la energía que emana de un grupo que hace de la música del Pacífico un horizonte de sentido común, y un universo de significación festejo. Por ello, pedimos excusas, de ante mano, si en este ejercicio de caligrafía experimental, se nota un tanto la pasión que sentimos con este encuentro. Eso sí, tratamos de poner en evidencia las lógicas de poder que se presenta en Colombia, y que arrojan como resultado situaciones de marginación y olvido.

¿Por qué en Colombia el conocimiento ancestral de las comunidades afrodescendientes es considerado solo folklore, y este último entendido desde su aspecto más popular, comercial, como mero entretenimiento? ¿Por qué en Colombia la historia de la educación y la pedagogía se ha hecho desde un centro y no desde una periferia?, ¿hasta cuándo el saber de las comunidades afrodescendientes en Colombia dejara de ser exclusivamente comercio para transmutar en procesos de formación sostenibles en el espacio y el tiempo?, ¿hasta cuándo las comunidades ancestrales han de ser utilizadas, manoseadas, prostituidas por los “intelectuales” “investigadores” o por mejor decir, mercachifles del conocimiento?, ¿en qué momento los investigadores podrán visualizar, pensar y hacer emerger de las comunidades mismas los modos, los procedimientos, las pautas y los aparatos conceptuales a través de los cuales la investigación nazca de estas y no al contrario, a modo de el recetario?

Quiero advertir a quienes puedan sorprenderse por la inclusión de los no letrados en la familia nacional y universal de la literatura, que el carácter fundamental del discurso poético o narrativo no lo constituye el alfabeto, sino el pensamiento y el lenguaje articulado. En consecuencia, el fenómeno llamado “literatura” es el resultado de la creación



colectiva de analfabetos y letrados; de adultos y niños; de varones y mujeres; de sabios y profanos. (Zapata, 1997, pp. 18-19).

Este trabajo es una apuesta antropológico-pedagógica por tratar de reivindicar la dimensión educativa de las comunidades ancestrales afrodescendientes, de la zona del Pacífico colombiano, a través de un ejercicio de investigación en el que se evidencia el papel pedagógico del canto como práctica pedagógica en la transmisión y reivindicación de un saber ancestral. Las protagonistas de esta dimensión formativa son las mujeres: las cantaoras de arrullos, abosaos y alabaos que transmiten el caudal de saber etnocultural y que lo vuelven siempre vivo, siempre dinámico y siempre presente para las nuevas generaciones inundadas de ilusiones y fantasías.

El trabajo surgió de un proceso de investigación emprendido, en un primer momento, por el trabajo artístico y cultural de la Asociación Eslabón Cultural en el barrio los Lagos I de la comuna trece de Cali, desde el año 2008 con niños, niñas, jóvenes y comunidad desplazada, afrodescendiente, por causas de la violencia. En un segundo momento, por el trabajo de investigación conjunto, desde el año 2013, entre la Asociación, la Fundación Investigación Creativos y el grupo musical Integración Pacífico, este último constituido por mujeres cantaoras de los pueblos de Timbiquí Tumaco y El Bordo entre otros. En un tercer momento por el interés, la necesidad, y la visión de hacer, realmente, investigación en la Universidad Santiago de Cali.

La metodología para esta empresa es la decolonial¹. Modo de proceder que nos permitió el ejercicio de hacer del *tiempo pasado* un *presente de sentido vivo* gracias al valor pedagógico del canto. Método que ofrece un triple movimiento epistémico-pedagógico: a) hace que lo *histórico oral* posea un gran valor contextual en la medida en que transmuta en *memoria viva* una pléthora de *saber ancestral* como objeto de conocimiento a ser estudiado; b) evidencia un fuerte componente etnológico gracias al ejercicio de observación riguroso sobre los rituales, instrumentos y mobiliarios que utilizan las cantaoras en su papel de *maestras*, y que posibilitan un enfoque diferente sobre el ejercicio del cantá; c) permite que *emerja* en su forma pura y completa la dinámica del saber etnocultural a través del *canto como práctica pedagógica* (de enseñanza) que transmiten las cantaoras a la comunidad (currículo narrativo sobre lo vivo, proceso de memoria de autorreparación), con lo que se dignifica el papel pedagógico del canto (acción de canta), la función social de la mujer cantaora como maestra, y la enseñanza como acción ritual de juego, encuentro y unión.

Ahora bien, para la comprensión de este trabajo es menester realizar una serie de aclaraciones conceptuales que le permitan al lector entender a plenitud lo que aquí hemos denominado *el canto como práctica pedagógica de resistencia y liberación*, y que lleva aparejado las categorías conceptuales de: *práctica pedagógica, maestro y enseñanza*.

Denominamos *práctica pedagógica* al acervo de saber ancestral, cultural y social que es enseñable, por una cantaora (maestra), al conjunto de actores sociales educables (educandos) dentro de la comunidad, de un modo lúdico, dinámico y didáctico, para su perpetuación en un sentido pleno y positivo para la vida, en cuanto plenitud de sentido cultural para los miembros de la comunidad. Este acervo de conocimiento se denomina práctico porque legitima *acciones formativas* repetidas de un modo constante, por una comunidad o individuo, que tienden a manifestar, conservar, transmitir y dinamizar un saber, en cuanto memoria viva de un conocimiento que se re-organiza, se re-construye y se re-define en el mundo de la vida cotidiano, en plexos de vida

1 Pedimos excusas por no haber logrado encontrar aún una categoría conceptual que hubiese servido mejor en términos metodológicos, pero en el concepto de *genealogía* se haya una buena herramienta para dar cuenta del quehacer educativo del *Cantá*, ya que nos permite un fluir del sentir en el que se ha tratado de expresar el ejercicio de las cantaoras de un modo no tan academicista.

específicos, o entornos situacionales afectivos donde los individuos determinan la constitución de su mundo real e imaginario de un modo colectivo. Para ello, la palabra transmutada en narración oral cantada, declamada, vuelta poesía, es la mejor de las manifestaciones de un saber hecho resistencia, liberación y protesta.

Denominamos *maestro*, al hombre y a la mujer singular, libre, auténtico y genuino (Nietzsche, 2000b) llamados por la cultura actores sociales ciudadanos, han de llevar a cabo su misión sagrada: educar, formar, liberar. Educar al hombre, formar al niño y liberar al alma joven. Educa sobre una vida social justa, forma sobre la virtud de una vida plena y libera aquello que ha sido acallado por el verdugo de las instituciones sociales: la familia burguesa o disfuncional actual, la escuela informativa y la empresa capitalista, al interior del gran hipersistema tecnocientífico cultural: el *sedentarismo-nómada*², en pos de reivindicar al hombre y la mujer plenos.

Por *enseñanza* entendemos un proceso de *sensibilización, experimentación y creación*. La enseñanza es un proceso de sensibilización constante sobre el sentido de una vida plena. La experimentación dentro del acto educativo es un proceso de *agenciamiento*³ y re-significación con lo otro, lo diferente, en su *devenir*⁴ auténtico para un *fluir*⁵ constante con la naturaleza, el sí mismo y el otro. Finalmente, la creación es una actitud ante la vida. Es un principio de positividad dinámico constante sobre el advenimiento del acontecer humano. Crear es sacar de sí el potencial de sensibilidad que se lleva por dentro. Es hacer emerger del alma joven las mejores cualidades de su propia existencia: su demonio.

En este esfuerzo por mostrar otra historia de la educación en Colombia, las categorías fundantes de esta empresa son tomadas a préstamo del trabajo de investigación del grupo de Historia de la Educación y la Pedagogía en Colombia, abanderado desde los años setenta por la profesora Olga Lucía Zuluaga, en textos como *Pedagogía e*

2 El concepto de *sedentarismo-nómada* hace referencia al modo en que los jóvenes de hoy se han vuelto nómadas del mundo tan solo haciendo un clic desde su dispositivo móvil. Trasmutando su ser en singularidades narrativas digitales, autistas tecnológicos, zombis sociales.

3 Denominamos *agenciamiento* a un encuentro fluido, libre y espontáneo sobre la base de producir sentidos de vida por el conjunto de los miembros de una comunidad.

4 Denominamos *devenir* a la emergencia, acción de sacar de adentro la motivación natural de una singularidad narrativa, de un ser auténtico en sus múltiples manifestaciones naturales, no estereotipadas.

5 Denominamos *fluir* al movimiento constante de la energía vital en actitud de creación, conservación y transcendencia, en la emergencia de un nuevo ser.

historia (1999), y que sigue siendo dinamizado por profesores como Humberto Quiceno y Rafael Ríos, entre otros. De ahí que las referencias bibliográficas que más han nutrido esta empresa han sido *Pedagogía del oprimido* (1971) de Paulo Freire; *Pedagogía crítica, resistencia cultural y la producción del deseo* (1991) del filósofo y pedagogo canadiense Peter McLaren; el texto *La pedagogía del aburrido* (1995) de los profesores argentinos María Cristina Corea e Ignacio Lewkowicz; *La rebelión de los genes* (1997) del maestro Manuel Zapata Olivella; y el texto de la profesora Olga Lucía Zuluaga ya mencionado. No obstante, nuestro trabajo sale de los márgenes de lo formal-institucional y en esa medida las categorías fundantes de esta empresa beben del saber cultural de sus verdaderos protagonistas, *las cantaoras*, y su práctica pedagógica de *cantá*. De ahí que en este trabajo toda referencia teórico-conceptual parte de la práctica, acudiendo al conocimiento de estas como fuente legitimadora de tal saber ancestral, para terminar en las teorías sobre la historia de la educación en Colombia, con lo cual se haría posible una reformulación de los presupuestos de legitimación de lo institucional formal, para adentrarnos en un quehacer desde los márgenes.

Los personajes

Con la palabra el hombre se hace hombre. Al decir su palabra, el hombre asume conscientemente su esencial condición humana. [...] Todo fue resumido por una simple mujer del pueblo en un círculo de cultura, delante de una situación presentada en un cuadro: "me gusta discutir sobre esto porque vivo así. Mientras vivo no veo. Ahora sí, observo cómo vivo".

FREIRE, 1971, p. 10

Esta historia tiene personajes que luchan en contra del olvido y el anonimato: las cantaoras, maestras de un saber ancestral. Aún en el presente lleno de afanes se conservan intactas estas matronas. La Matrona del grupo, doña Elena Hinestroza. Una mujer portentosa, de voz fuerte, mirada cálida y alegre reír, reparte su tiempo entre la creación de sus letras, el aseo de su casa, el ensayo del domingo, sus nueve hijos y tantos nietos. Ser víctima del desplazamiento forzado no la vuelve vulnerable. Los asentamientos en los que vivió solo son leña que enciende la llama de la creación y así cada momento vivido se transforma en poesía y sanación. La violencia la ha hecho poeta y la vida le ha



hecho maestra. Su afán: no dejar que el saber ancestral muera, pues ha hecho del canto un acto de reparación autobiográfico (Cyrulnik, 2004) una práctica pedagógica de denuncia y protesta. El virtuoso: José Domingo Hinestroza, uno de los tantos hijos de doña Elena, marimbero de 16 años, músico por vocación, ha hecho de la marimba su compañera de juegos, y de los juegos el toque de la marimba por excelencia. Su corta edad, el haber aprendido de oído, como la gran mayoría de ellos, lo pondría al nivel de los grandes nombres de la música clásica, si en el país de nadie se respetase la voluntad de vivir de los creadores de sentido, los genios (Nietzsche, 2000a). Si nuestra historia fuese contada desde las periferias, y no tan solo desde un centro. Si el centro no hubiese cercenado de un solo tajo todas las demás historias. Si de la historia se hubiese hecho un co-relato, y del co-relato con el otro una práctica de vida. Si la práctica de vida se hace creación continua. Y de la creación continua un modo de vida. Es esta la acción formadora de jóvenes genios como Domingo Hinestroza, que han hecho de la marimba, no solo un instrumento musical de toque, sino una compañera sentimental de vida: el éxtasis de unión del que salen sus más lindas melodías.

El coro: Miladi, su cuerpo grande y grueso es la fuente de una voz dulce y melodiosa. Las más jóvenes, Karen e Irma, de cuerpos delgados, apariencia fresca y alegre vivir, son el perfecto contraste musical con la portentosa voz de la matrona. El equilibrio se armoniza cuando las voces de estas tres jóvenes se sincronizan en un juego de entradas y salidas cantadas en versos, coplas y rimas, al sobrepeso de las voces de las otras dos matronas doña Alicia y doña Ana, la primera serena, la segunda histriónica. La nobleza de aquella se conjuga en una unión perfecta con el fuerte carácter de esta. Las voces de todas se armonizan en un coro musical, en un prudential balance entre lo fuerte y lo suave que ha dejado como resultado una obra de arte: una pieza musical de un valor incalculable.

CANTAORA: “Por qué me voy, por qué me voy, por qué me voy, adiós pues [bis]”.

“Como late el reloj acelerando el tiempo latió mi corazón una mañana, la cual tuve que abandonar mi tierra, la que nunca pensé que abandonaría”. “Yo veía las nubes pasajeras y escuchaba las aves en las montañas, pero el temor, y el miedo me vencían”. “Sentí que ya mi vida fracasaba”. “Emprendí un largo viaje, sin saber a dónde ir y donde estaba”. “El vaivén de las olas me dormía, la angustia y el dolor me despertaban”. Me da dolor, me da dolor, meda dolor, adiós pues [bis] “Es muy triste vivir lo que he vivido”. “Es muy triste llorar lo que he llorado”. “Es muy triste sentir lo que he sentido”. “Es muy triste dejar lo que he dejado”. “Atraco el barco en la bahía de Buenaventura, cogí mi malefica bajo el brazo, y empecé a caminar sin rumbo fijo, sentía el corazón hecho pedazos. Cansada de caminar sin rumbo fijo, sin saber a dónde ir y en donde estaba, me pare a descansar en una esquina recordando ese ambiente que extrañaba; de repente mire una casa grande, donde muchas personas se asomaban, y de ahí, y de ahí escuche un sonido, un sonido agradable que a mi corazón llegaba. Era la Marimba y el Bombo que escuchaba, el Cununo, el Guasa y las voces cantaoras, borraron la tristeza de mi alma, y dije así: me libere, me libere, me libere, a dios pues [bis].

CORO: Adios comai, adiós pues, a dios comae, a dios pues, yo ya me voy, a dios pues, comae a dios, yo ya me voy, a dios pues, a dios pues, a dios pues [bis]. (Hinestroza, 2014).

Pese al estigma que ronda sobre la vida de los desplazados, en el imaginario colectivo de ser víctimas, siempre víctimas y revictimizadas por la mirada infame de algunos miembros de la sociedad, de sus rostros emerge una sonrisa de esperanza que se vuelve euforia en el momento extático de la práctica del cantá. Sus miradas entretejen una red de significados contextuales en una continuidad temporal en donde el ayer, el ahora y el mañana se diluyen, desaparecen,

se perpetúan en un *momentum* eterno al que solo llegan a través de la magia mística (orgiástica) del cantá. Sus *cuerpos* robustos y tallados por el sol dibujan un sinfin armónico de olas de movimientos cadenciosos, coquetos y sensuales que narran la historia trágica del vivir en..., el marchar por..., y el llegar a... La vida se hace vida y el canto acción formativa. El desarraigo es vencido una y otra y otra vez.

Canto

CANTAORA: “Cuando me siento solita y me pongo a recordar, cuando me siento solita y me pongo a recordar, esa tierra tan querida como la voy a olvidar, esa tierra tan querida como la voy a olvidar.

Canto y lloro, cuando me acuerdo de mi tierra, canto y lloro cuando me acuerdo de mi tierra.

Jamás se olvida lo bueno te lo digo de verdad, jamás se olvida lo bueno te lo digo de verdad, porque lo que tanto quieres como lo vas a olvidar, porque lo que tanto quiero como lo voy a olvidar.

Canto y lloro cuando me acuerdo de mi tierra, canto y lloro cuando me acuerdo de mi tierra.

En noches de luna llena ya después de merendar, en noches de luna llena ya después de merendar, mi abuelita se sentaba a sus historias contar, mi abuelita se sentaba a sus historias contar.

Canto y lloro cuando me acuerdo de mi tierra, canto y lloro cuando me acuerdo de mi tierra.

Sembrábamos papachina, chontaduro y pepépán, sembrábamos papachina, chontaduro y pepépán, nos íbamos pa la mina con mi familia a playar, nos íbamos pa la mina con mi familia a playar.

Canto y lloro cuando me acuerdo de mi tierra, canto y lloro cuando me acuerdo de mi tierra.

Canto y lloro cuando me acuerdo de mi tierra, canto y lloro cuando me acuerdo de mi tierra.

Cuando me acuerdo de mi tierra me dan ganas de llorar.

(Canto y lloro)

Cuando me acuerdo de mi tierra me dan ganas de llorar.

(Canto y lloro)

Este conflicto este conflicto ya se tiene que acabar.

(Canto y lloro)

Para que así vivamos libres como las olas del mar.

(Canto y lloro)

Canto y lloro cuando me acuerdo de mi tierra, canto y lloro cuando me acuerdo de mi tierra.

Cuando me acuerdo de mi tierra me dan ganas de llorar, canto y lloro, cuando me acuerdo de mi tierra me dan ganas de llorar, canto y lloro”. (Hinestroza, 2014).

Así cantan las cantaoras la remembranza de su tierra, la nostalgia de sus ancestros, la historia de su huida en un país de nadie; pero, ante todo, la metamorfosis de su dolor vuelto arte, vuelto cantá, vuelto juga, vuelto poesía, en un país que condena a los económicamente pobres y que trabaja por los económicamente ricos. En un país que desconoce el triple dolor de los desplazados: la pérdida de su tierra, amigos y familiares por la fuerza armada de los incapaces y cobardes; la discriminación social de las metrópolis que los estigmatizan y condenan a

la exclusión como diferentes, como víctimas al infinito, como parias; la idea de tener que pasar de representarse el fenómeno del desplazamiento forzado, para ahora tener que representarse el dolor de un desplazamiento socioafectivo en la urbe.

El canto como práctica pedagógica

Entiendo por Pedagogía la disciplina que conceptualiza, aplica y experimenta los conocimientos referentes a la enseñanza de los saberes específicos, en las diferentes culturas [...] Se ha formulado con base en la historicidad de la pedagogía: en la permanente presencia práctica o conceptual de la enseñanza en las diferencias opciones de Pedagogía o Educación. [...] Reconoce la adecuación social de los saberes en las diferentes culturas.

ZULUAGA, 1999, p. 11

Los arrullos, el abosao, el currulao, los alabaos, la rumba son todos expresión de un acervo de saber cultural que expresa el papel protagónico de la mujer y reivindica la acción formadora del *cantá*⁶ (canto) como haz de unión⁷, configuración de sentido⁸ y constitución de realidad para los pueblos afrodescendientes de la zona Pacífico de Colombia. El canto se instituye en el elemento oral portador de una narrativa que, paradójicamente, perpetua la historia (la fosiliza) del pueblo, de la etnia, al mismo tiempo que la dinamiza, la renueva, la hace siempre presente en una memoria que se hace *ancestral* y siempre *viva*. El canto canta la historia pasada, presente y futura del pueblo. El canto vincula, resiste, exorciza y libera. Vincula porque sirve de pretexto festejo bajo un horizonte siempre educativo; resiste porque actúa como fuerza política que se niega a morir ante las políticas hegemónicas y excluyentes que pretenden homogenizar el saber tradicional de las comunidades ancestrales; exorciza porque limpia el alma poseída por el dolor, la burla, la injuria y la dominación del demonio blanco y semita; libera porque permite decir la palabra (Freire, 1971) del hombre negro en un acto de autoreconocimiento, autoreparación e historización que reivindica la diferencia, acción ético-política de concienciación (1971) de hacerse negro. Este es ante todo su acción pedagógica: a través de él, las *cantaoras*⁹, matronas y comadres del pueblo, educan al conjunto de los niños, las niñas y los jóvenes, *escuela no formal*, mediante una *no-institución*: carencia consciente de un espacio arquitectónico específico, disciplinatorio e institucionalizado. Institución que es rebasada por la situación histórico-social, económica y política del pueblo: es necesario saber en dónde se ha nacido, a qué familia se pertenece y cuál es el lugar de la persona con respecto al conjunto de los miembros del pueblo. Tal acción configura un proceso de identidad histórico: la larga historia de las guerras tribales o entre familias da cuenta de ello. No obstante, solo el valor de la palabra oral vuelta poema, canción y encuentro hace del dolor propio y extranjero acción psicopedagógica de reparación: el dolor se hace arte.

El canto como práctica pedagógica de vida es una práctica de denuncia, liberación y protesta por medio de la cual se da un acto de enseñanza-aprendizaje sobre unas destrezas, habilidades y competencias propias del diario vivir de una comunidad de pescadores y sembradores. Acción pedagógica que enseña sobre el currículo ancestral del qué, el porqué, el cómo y el para qué se canta.

6 La expresión *cantá* es una enunciación lingüística propia de las cantaoras afrodescendientes de la zona pacífica colombiana, que utilizamos en este escrito en toda su dimensión etnocultural.

7 Espacio pedagógico de encuentro espontáneo sin la imposición de un espacio arquitectónico específico.

8 Narrativa emotiva y afectivamente construida sobre la base de un horizonte de vida común.

9 La expresión *cantaoras* es una aserción lingüística que designa el papel de las señoras que cantan dentro de la comunidad, pero tal acción no es solo de enunciación fonética de un ritmo musical, antes bien, es una acción atravesada por la oralidad narrativa, de ahí la designación lingüística *canta-oras*, que significa mujeres que de un lado cantan, pero de otro lado oran, declaman, hacen una poesía vivida sobre distintos temas de la realidad.

El canto no es solo una acción de reivindicación sociopolítica, aunque esta dimensión de denuncia y protesta está siempre presente, es ante todo un proceso de enseñanza que se circunscribe en el ámbito de lo espiritual y terapéutico. El sonido que sale de la boca de las cantaoras preñado de significación sociocultural y espiritual, y que nace del proceso del acto fonatorio en el que intervienen los pulmones, la faringe, la laringe, las cuerdas bucales las fosas nasales, la dentición, los alveolos y la lengua, no es tal acto fisiológico; antes bien, es el ejercicio de emergencia espiritual de la voz de los ancestros, a través de una portadora que ha sido elegida por el destino de una voz potente, alegre, festiva y melodiosa, pues ha nacido para ello, cantá. Más aún, tal ejercicio actúa como catalizador psicosomático que disminuye los niveles de cortisol¹⁰ en el cerebro, propio de un día de trabajo extenuante. Por lo que la terapia de cantá al son del cununo, el guasa y la marimba, al ritmo de arrullos, abosaos y alabaos disminuye los niveles de ansiedad, ira, fatiga, malestar emocional y otras dolencias o afecciones psicosomáticas en los miembros partícipes del encuentro. Lo que indica que la práctica pedagógica del cantá, no solo educa, sino que también sana. Es terapia de vida. Ejemplo de ello ocurrió en uno de los ensayos donde el marimbero¹¹, joven de 16 años, con diabetes, se encontraba por fuera de un encuentro académico, entre estudiantes de la Universidad Antonio José Camacho, la Universidad Santiago de Cali, la Asociación Eslabón Cultural y la agrupación Integración Pacífico, debido a esta afección. El objetivo del encuentro era reconocer, por parte del grupo de estudiantes, el valor del saber ancestral que poseen las comunidades afrodescendientes del Pacífico colombiano y que se manifiesta a través del canto como práctica formativa. Sin embargo, cuando las cantaoras inician el cantá, sin el piano de la selva (la marimba), en los estudiantes se dibujaba en el rostro un cierto aire de pesar, por no poder escuchar la melodiosa armonía de este gran instrumento. Doña Elena, pese a ello, con su potente voz animaba a las jóvenes del grupo a que entrasen en el coro a son de bombo, Cununo y Guasa. Pero ocurrió un milagro, el marimbero de pie, con la cara pálida pero su rostro sonriente, y baquetas en mano, emprendió una victoriosa lucha contra el *pathos* de la enfermedad, apoderado de una embriaguez orgiástica: pasión por interpretar la alegría de la vida a través de su marimba, en medio de su convalecencia, empieza a desplegar una serie de melodías a ritmo de currulao. Las voces de las cantaoras se sincronizan con las melodías de los instrumentos musicales en un compás matemático de simple armonía musical. Entonces, emergió la práctica de cantá: acción formativa de transmitir, al público, no solo un cúmulo de información, sino, ante todo, un sentir, un recordar, un añorar, el tejer un vínculo afectivo entre las vivencias de las cantaoras y los plexos de vida de los oyentes. La jovialidad de la rumba emana. La acción pedagógica deviene. Los otros entienden el sentir de los unos en un acto de celebración, encuentro y unión. Los estudiantes celebran.

La enseñanza del canto: la no-institución instituyente de acciones grupales de reivindicación del saber ancestral

El saber es el espacio más amplio y abierto de un conocimiento, es un espacio donde se pueden localizar discursos de muy diferentes niveles: desde los que apenas empiezan a tener objetos de discurso y prácticas para diferenciarse de otros discursos y especificarse, hasta aquellos que logran una sistematicidad que todavía no obedece a criterios formales.

ZULUAGA, 1999, p. 26

10 Cortisol: Hormona del estrés.

11 Domingo Hinestroza, uno de los hijos menores de doña Elena Hinestroza, directora de la agrupación Integración Pacífico, poetisa, cantaora, compositora y madre.

Pese a que en estas comunidades no existen las escuelas formales, en donde se enseña y aprende lo etnocultural, en términos del uso pedagógico del canto, este acto acontece como un proceso social no-institucional, no formal, de enseñanza de habilidades, destrezas y competencias sociales en torno a la pesca, la siembra y la cosecha. El canto recoge todas y cada una de estas prácticas en términos del currículo a ser enseñado a las nuevas generaciones. La institución oficial de tal actividad no existe, no hay un espacio arquitectónico diseñado para rescatar el saber ancestral de las cantaoras a través de sus prácticas pedagógicas de canto; pero lo que sí existe es la disposición de estas en un espacio no-convencional, a través del cual instituyen una acción de aprendizaje en torno a lo ético, lo político, lo estético o lo cultural, el canto actúa de agenciador motivacional pedagógico de encuentro.

La enseñanza sobre una vida de vínculo con lo natural acontece en medio de lo que estas comunidades denominan la *juga*. Cuya genealogía se remonta a la época de la esclavitud (s. xv-xix), en una doble aserción lingüística: *a)* era una acción grupal de las comunidades negras en torno al canto y la danza que servía ante todo de mecanismo psíquico de *liberación* que se daba de un modo alegre y festivo en medio del juego, el encuentro, la rumba; *b)* era una acción puntual de *fuga* ante los hombres blancos, señores, para la búsqueda y construcción de sus propios lugares de territorialización, los palenques: zonas pantanosas o costeras en las que el alma negra hallaba *paz*¹² en medio del bullicio de la naturaleza.

La juga constituye la enseñanza de un currículo flexible sobre un contenido socio-cultural-ancestral, que se da mediante el uso de una didáctica específica: el juego dancístico. La práctica pedagógica de cantá motiva la acción *didáctica-demoniaca*¹³ de jugar a danzar. En este jugar dancístico o *juga*, el cuerpo, el movimiento, el vestuario y el tejido relacional (padres, hijos, abuelos) en torno a una historia sagrada, festiva o amorosa son todos elementos dinámicos de una didáctica específica sobre un contenido puntual: una formación para la vida. La acción psicopedagógica de aprender acontece en niños y jóvenes sin turbaciones, restricciones, apocamientos o desánimos, todo lo contrario. La enseñanza que se da mediante el juego

12 De ahí el nombre: zona pacífica colombiana.

13 "Demoniaca" era la única expresión que sabían utilizar los conquistadores blancos ante la incompreensión desmedida del acto sensual, erótico y alegre de danzar.

de cantar-danzar es tan eficaz que el saber cultural del *quiebra-quiebra*¹⁴ del cuerpo que se contonea, se mueve, se quiebra, se dobla, se desacopla y la práctica del canto en la entonación natural de la voz, las entradas y salidas de las acompañantes en el coro, son aprehendidos con total exactitud de un modo oral y vivencial, como acción educativa que transmite de generación en generación un acervo de saber cultural preñado de sentido contextual, convertido en memoria viva y sentida. Lo que generalmente da lugar a la improvisación en el cantá: la palabra vuelta verso se dice de todo, por todo y para todo con el ánimo de hacer de la realidad un panorama de sentido-festejo, una acción pedagógica siempre actual, pero siempre grata; mientras que en el juego dancístico, el saber ancestral sirve para la creación de nuevas formas corporales en la construcción de andamios rítmicos de movimientos para la puesta en escena del contar una historia: narrar con la carne un suceso.

La enseñanza a través del cantá es pues una acción pedagógica de mostrar la vida en su devenir actual preñada de memoria, para mostrar el tejido de relaciones posibles para el pueblo, situaciones sociales concretas. El contenido curricular versa siempre sobre el contexto sociocultural en sus múltiples facetas: las pasiones, los deseos y los anhelos.

Las cantaoras: maestras de un saber ancestral de resistencia, denuncia y protesta

En el centro del proceso de enseñanza es necesario colocar al maestro y su saber para reconocer todos los elementos que componen este proceso, de por sí complejo, y para devolver a la enseñanza el estatuto de práctica de saber entre prácticas. [...] Los conocimientos, cuyo modo de existencia cultural pasa por la práctica de la enseñanza, encuentran en el maestro su primer depositario.

ZULUAGA, 1999, p. 14

Las maestras, cantaoras, no solo develan en su narración oral y poética cantada, la situación sociocultural en que se encuentran, sino que también establecen los modos, las formas y los procedimientos a través de los cuales se hacen los cantos: las notas musicales se aprehenden de oído, la voz se educa con la práctica del cantá mismo, los coros se

14 Expresión afro para referirse a una serie de movimientos corporales opuestos: los movimientos suaves y sutiles de repente son remplazados por un desacoplamiento de una parte del cuerpo de modo fuerte y veloz, pero de un modo totalmente coreográfico, estilístico, bello, estético, sensual.

incorporan al ritmo de las entradas y salidas de los instrumentos musicales. Los instrumentos actúan como acción cataléptica del espíritu en una manifestación de la divinidad que la naturaleza esconde en sí misma.

El arrullo, el currulao, el alabao son la vida misma de un pueblo. Estas grandes compositoras de la vida no solo utilizan su oído como el punto de equilibrio para agudizar el tono con el cual deben interpretar el cantá, también cuentan con el pentagrama vivencial de su pasado, sus recuerdos, los platos típicos, las coplas, los cuentos y mitos contados por sus abuelos y vecinos, envuelven las historias, que escogen, para convertirlas en sentir poético y estético. La edad, los vestidos, los turbantes, la energía festiva, la palabra sabia, el saludo y las conversaciones se vuelven melodías de un latir puro de los ancestros, son el ejemplo a seguir de los más pequeños. Se eternizan con sus voces cuando transmiten su pasión y dejan una herencia indestructible en la vida de los que apenas empiezan a recorrer el mundo de la percusión y el canto, la oralidad y la improvisación. El misterio mágico del tambor las envuelve en las raíces de sus ancestros. Todos se encuentran en el cantá, como cuando se reunían en el pueblo de Timbiquí, Tumaco, o el bordo. Todos coinciden con el sentimiento de aquellas niñez llena de tanta alegría, naturaleza y amor. Sus familias son quienes depositaron en ellos la semilla de la tradición, y estas mujeres de la madre tierra hoy germinan como el samán para cantarle a la vida, el amor al que vive y al que murió. Como quien dice: “El vivo al baile y el muerto al hoyo”.

El cantá de las matronas curanderas tiene la virtud de sanar porque en su memoria genética germina la luz del sanador. Al emitir sonidos, frases, estrofas melódicas estas transmiten una fuerza curativa a través del sonido de las semillas del guasa, su sonido es de tranquilidad, de frescura natural, de equilibrio de vida.

El cuta cuta del cununo se armoniza con los latidos del corazón de las cantaoras y de quienes lo escuchan, genera un diálogo de dar y recibir por medio de vibraciones emocionales. El bombo en su esplendor, retumba e impone a los demás instrumentos su presencia, él toma la iniciativa, cambia en giros de libertad, vibra con las cantaoras y transmite alegría y seguridad. La marimba en su delicada y agradable sonoridad, intercambia con los demás instrumentos, porque ella no es rígida, ni mecánica, tiene vida propia, la marimba toma las riendas y luego la evade. Salta, corre, ríe, es sensual y juguetona, pero también es monumento y memoria ancestral de la magia heredada. Esta receta curativa aprendida de los viejos sabios y de las matronas curanderas, levantaba muertos, sanaba al moribundo, entusiasmaba al aguafiestas, y así, durante épocas, el cantá y sus instrumentos se convirtieron en la mejor cura para liberar al espíritu y el cuerpo de las enfermedades y agravios del destino. El recién nacido es bien recibido, y el que muere es despedido de igual forma. Se canta y se llora, se baila y se reza. Son estos contrastes que alimentan sus letras y entre el aroma de las flores y el sollozo de las comadronas se trasciende en un solo coro, en un solo cantá. Es el cantá de la vida eterna el que permite la comunicación de los vivos con los muertos, no existen barreras, solo hay una línea de tiempo que se vive en el presente. En cada acontecimiento hay devoción, entrega, religiosidad y misticismo.

Conclusión

En síntesis, el canto, en las comunidades afrodescendientes del Pacífico colombiano es una práctica pedagógica de enseñanza de un saber ancestral llevado a cabo por un grupo de cantaoras que ofician culturalmente como maestras en el ejercicio social de transmisión, memoria y reivindicación de tal saber. Más aún, el canto como práctica pedagógica, que tales mujeres enseñan, sale de los rígidos modos de hacer educación en Colombia (institución formal) y se ubica más allá, en las periferias de eso que la historia oficial ha llamado simplemente folklore; sin embargo,



ante el paradigma del pensamiento hegemónico racional, propio de una razón pura formal, el canto emerge como acción de choque que reivindica el valor del hacer con el otro día a día y momento a momento en comunidad, por encima de la especulación academicista. La escuela oficial formal ha de ser rebasada, en estas comunidades, por el valor práctico de un saber que se ha de aprender siempre en modo de juego (juga), gracias al fervor con que las maestras (cantaoras) cuentan y cantan, cantan y cuentan el valor de lo siempre vivo, aun estando por la cultura oficial siempre muerto, como un recuerdo siempre festivo: la muerte se celebra como la vida, el llanto muta en alegría y el dolor se hace poesía.

Referencias

- Cyrulnik, B. (2004). *Los patitos feos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Corea, C., y Lewkowicz, I. (2004). *La pedagogía del aburrido*. Buenos Aires: Paidós.
- Freire, P. (1971). *La pedagogía del oprimido*. Montevideo: Tierra Nueva.
- Hinestroza, E. (2014). *Despojos violentos*. Texto inédito.
- Mclaren, P. (1991). *Pedagogía crítica, resistencia cultural y producción del deseo*. Buenos Aires: Aique.
- Nietzsche, F. (2000a). *Sobre el porvenir de nuestras instituciones educativas*. Barcelona: Tusquets.
- Nietzsche, F. (2000b). *Schopenhauer como educador*. Barcelona: Tusquets.
- Zapata, M. (1997). *La rebelión de los genes*. Bogotá: Altamir.
- Zuluaga, O. (1999). *Pedagogía e historia*. Medellín: Antropos.

John Alexis Rengifo-Carpintero

Orcid: org/0000-0001-7527-1241

Licenciado y magíster en Filosofía de la Universidad del Valle. Profesor e investigador de la Universidad Santiago de Cali. Director de la Fundación Investigación Creativos. Director de investigación crítica de la asociación Eslabón Cultural. Líneas de investigación: filosofía crítica, pedagogía crítica, antropología cultural e historia comparativa de las religiones, Cali, Colombia.

jalexrecar@yahoo.es

Carmen Helena Díaz-Caicedo

Profesional en Teatro y Danza del Instituto Popular de Cultura. Profesora de la institución educativa Liceo Los Alpes. Directora de la Asociación Eslabón Cultural. Investigadora de la Fundación Investigación Creativos. Líneas de investigación: teatro del oprimido, antropología teatral y pedagogía crítica. Cali, Colombia.

dirtriarte@hotmail.com

Artículo de investigación recibido en mayo de 2017 y aceptado en junio de 2017.