

# Alabaos y Chigualos-gualíes del Chocó traídos al escenario recitalístico del cantante lírico<sup>1</sup>

Nelly Valencia Cáizamo<sup>2</sup>

## Resumen-Introducción

Este artículo es uno de los productos de un trabajo investigativo que emprendimos con el objeto de dar a conocer un poco de la tradición cultural ancestral chocoana, representada en este caso por diez ejemplos de alabaos y chigualos-gualíes, que tendrá como anexos: a) un CD con los diez ejemplos seleccionados, cantados por los cantaores y cantaoras de la región, por la autora de este trabajo y, en forma responsorial, por solistas y coro con interludios pianísticos; b) transcripciones de las líneas melódicas con aproximación escritural rítmica de la forma como se ejecutan los seis alabaos escogidos, y especialmente, una comparación melódica y textual de tres diferentes versiones de uno de los alabaos más importantes del ritual, el “Hermanito Devoto del Santo Rosario”, junto con una transcripción ritmo-melódica de cuatro chigualos-gualíes; y c) un díptico compositivo sobre dos alabaos, encomendado al compositor Jhonier Ochoa para la recreación libre y en manera artística erudita, a partir de los originales folclóricos escogidos. Dentro del corpus de este artículo, presentaremos una somera contextualización etnomusicológica-geográfica de los cantos de alabaos y chigualos-gualíes, donde cantaores y cantaoras serán las fuentes primarias, escogidas de tres regiones del departamento, que son Sanjuán (Andagoya), Atrato (Quibdó) y Pacífico (Nuquí) y, secundarias, escritos varios autorizados sobre el mismo asunto. Se incluirá también el análisis del díptico compositivo antes referido, ciclo cuya ejecución interpretativa será incluido en el recital de grado de la autora de este trabajo.

---

<sup>1</sup> Trabajo de grado presentado para optar al título de Magister en Música con énfasis en Canto, de la Universidad Eafit, el cual tuvo la asesoría del maestro Gustavo Yepes.

<sup>2</sup> Nacida en Panguí, Nuquí, Chocó. Licenciada en Música de la Universidad de Caldas; Especialista en Dirección de Coros Infantiles y Juveniles de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá; estudiante de Maestría en Música énfasis Canto en la Universidad EAFIT de Medellín, bajo la dirección del maestro Detlef Scholz; docente de la Institución Educativa Normal Superior Manuel Cañizales de Quibdó; catedrática de la Universidad Tecnológica del Chocó, en la Licenciatura en Música y Danza; catedrática de la Universidad de Antioquia, en el programa de regionalización; directora y propietaria de la Academia de Artes Integral Estrellitas; fundadora y directora coral de la Orquesta Sinfónica Libre de Quibdó; directora del Coro de la UTCH; investigadora de Alabaos y Chigualos-Gualíes del Chocó.

**Palabras Claves:** Cantos de alabaos, chigualos, gualíes, cantaoras, cantaores, tonadas, factores estilísticos, afrodescendientes, tradición oral, religión, Chocó.

### **Abstract-Introduction**

This article is one of the products of a research project that we undertook in order to provide a bit of Choco ancestral cultural tradition, represented here by ten examples of alabaos and chigualos-gualíes. Those items will be annexed: a) a CD with ten examples selected, sung by the “cantaoras and cantaores of the region, by the author of this work and in a responsorial form, by soloists and a chorus with pianistic interludes; b) transcripts of the melodic lines with rhythmic scriptural approximation of how the six chosen alabaos are carried out, and especially, a melodic and textual comparison of three different versions of one of the most important alabaos ritual, the “Hermanito Devoto del Santo Rosario”, along with a rhythm-melodic transcription of four chigualos -gualíes; c) a compositional diptych about two alabaos, commissioned to the composer Jhonier Ochoa for free recreation in an erudite artistic way, from the original folk chosen. Within the corpus of this article, we present a brief historical-geographical ethnomusicology-contextualization of the chants of alabaos and chigualos-gualíes where cantaores and cantaoras are the primary sources, chosen from three regions of the department, which are Sanjuán (Andagoya), Atrato (Quibdo) and Pacific (Nuqui). The aforementioned compositional analysis will be included also, on the dyptich that will also be included in the degree recital of the author of this work.

**Key Words:** Alabaos, chigualos-gualíes, singers (cantaoras and cantaores), ethnic songs or tunes, stylistic factors, African origin descendants, oral tradition, religion, Choco

# 1. FUENTES

## 1.1 Fuentes Primarias

Las fuentes primarias para la recolección de información para este trabajo son: *cantaoras* y *cantaores* de los municipios de Andagoya, Nuquí y Quibdó; historiadores, investigadores, antropólogos, musicólogos, compositor de la obra sobre lo investigado.

## 1.2 Fuentes Secundarias

Libros de composiciones sobre ejemplos folclóricos de Colombia y de otras naciones; fuentes bibliográficas y hemerográficas de referencia para los aspectos etnomusicológicos involucrados, bibliotecas virtuales, páginas en internet.

# 2. REVISIÓN CRÍTICA - ANTECEDENTES

Como antecedentes etnomusicológicos de los cantos de alabaos y chigualos-gualíes del Chocó, me permito citar algunos escritores y compositores que han investigado y escrito sobre este tema.

Andrés Pardo Tovar (Bogotá 1911-1972), sociólogo, musicólogo y folclorista Colombiano quien, en 1959, fue nombrado director del Centro de Estudios Folclóricos y Musicales (CEDEFIM) en la Universidad Nacional de Colombia. Publicó *Los cantares tradicionales del Baudó*, Bogotá, 1960.

El repertorio vocal de los velorios.

Está constituido por "romances", "alabados" y "salves" que se entonan por los asistentes, en estilo antifonal. Una mujer de edad proveya inicia el canto, y las demás le responden a coro. El carácter de estas oraciones cantadas, de un acusado arcaísmo, recuerda a la vez las inflexiones modales del canto llano y los melismas ornamentales del Cantejondo. Las respuestas corales, además, se realizan polífonamente, en intervalos paralelos de cuartas y quintas, a la manera del organum medioeval. Cabría anotar que estos repertorios varían de acuerdo con el tipo de "velorio" que se esté celebrando: velorio "de muerto", velorio "de niño" (gualí) o velorio "de santo" (alumbramiento) (Tovar, 1960).

Para los habitantes del Chocó, hacer parte de un grupo de alabaos es contar una historia con música. Decía el fallecido musicólogo y compositor colombiano Luis Antonio Escobar que este ritual, similar a los cantos gregorianos y sin instrumentos, proviene de la época medieval. Por diferentes motivos estuvo en peligro de extinción, por lo menos en las tierras del Chocó (Toro, 2015).

El Alabao:

Es un canto de exaltación religiosa o alabanza, dedicado a los santos y que con el correr del tiempo se aplicó a asuntos profanos, aunque conserva en buena parte su condición de "canto a capella" es decir sin música instrumental, aunque a veces en el Chocó tenga un acompañamiento de percusión, solo rítmico, típico o no.

Un modelo bastante conocido en todo el litoral es el llamado "Tío Guachupecito" en que se nombran los santos del ciclo católico y el tío Guachupecito, nombre que corresponde a un pez negro y largo que se usa como mote o apodo para los negros flacos y altos, la estructura de este alabao se debe al músico Antero Agualimpia. Muy popular es uno dedicado a San Antonio, el santo más socorrido en la temática del litoral, conocido como "bunde San Antonio" o como, "velo, qué bonito".

La Salve: No es otra cosa que otro alabao dedicado a la Virgen María (Cifuentes, 2002).

El Bunde o Chigualo:

Etimológicamente se deriva de la voz wunde, que designa una tonada, canto y danza propios de Sierra Leona, África Occidental Inglesa.

En el litoral del Pacífico se acerca al currulao y conserva el nombre de bunde solo como forma de canto utilizado en los velorios de niños negros y que tiene el carácter de canción lúdica. La denominación de bunde se extiende también al festejo fúnebre, al rito completo que lo informa.

El bunde es un rito fúnebre, una forma de culto a los muertos, en el cual el dolor por la pérdida del ser querido se va transformando en motivo de regocijo, en alegría a causa de la entrada del alma del niño muerto en el reino de los espíritus (Cifuentes, 2002).

Quizás uno de los trabajos que ha ahondado sobre este tema, mejor relacionado con el presente, ha sido el libro “*El río que baja cantando*”, un ‘estudio etnomusicológico sobre romances de tradición oral del Atrato medio’ (Tobón et al., 2015). En éste, encontramos una recopilación de 18 canciones, todas cantadas a *capella* por los y las cantaoras chocoanas, una transcripción del texto y las partituras de las canciones, además de un análisis musical de estos cantos y, por último, la grabación de un CD.

El propósito fundamental de la música tradicional instrumental es acompañar la danza y los rituales que bajo sus condiciones lo ameriten, ya sean *chigualos* o *gualles*, y otras actividades sociales que generalmente se desenvuelven en contextos rurales (matrimonios, primeras comuniones, bautismos y alumbramientos) (Valencia, 2010, p. 28).

El interés por conservar, salvaguardar y sistematizar estas músicas populares, tradicionales o folclóricas de los pueblos, ha sido el objetivo de muchos compositores, tales como:

- Béla Bartók, Op. 20: Improvisaciones sobre canciones campesinas húngaras, Seis Danzas Folklóricas Rumanas y 15 Canciones Campesinas Húngaras, Cuatro Canciones Eslovacas.
- Zoltán Kodály: Tchérémisses, 5 Melodías Populares para Voz y Orquesta (1960), 10 cuadernos de Música Popular Húngara, “Magyar Népzé” (1924- 1932).
- Enrique Granados, 12 Danzas españolas Andaluzas, op.37.
- Manuel de Falla, 7 Canciones Populares Españolas.
- Alberto Ginastera, Cinco Canciones Populares Argentinas.
- Xavier Montsalvatge, Cinco Canciones Negras para voz y piano.

- Ernesto Lecuona, Canciones y Danzas para piano.
- Ignacio Cervantes, Danzas cubanas para piano.
- Guillermo Uribe Holguín, 600 Trozos en el sentimiento popular.
- Luis Antonio Escobar, Bambuquerías.

Bela Bartók y Zoltán Kodály son los que prestaron mayor interés a la música folclórica húngara para hacer arreglos, recopilaciones, procedimientos didácticos, metodologías de enseñanza musical de niños, que contienen audiciones, cantos y solfeos, esta metodología ha sido difundida y replicada en Colombia por el maestro Alejandro Zuleta, en su *Método Kodály en Colombia*.

Los *Negro spirituals* (cfr., por ejemplo, Frey, 1924), un tipo de canto religioso de los esclavos en Estados Unidos y sus descendientes, que surgió a finales del siglo XVIII y se desarrolló a comienzos del siglo XIX, fuente principal del posterior *Jazz*, tienen una notable similitud con los cantos de *alabaos*, al igual que el *Gospel* con los chigualos, cantos más alegres, de júbilo. Ambos cantos tienen un contenido religioso y hacen parte del acervo de una cultura que fue esclavizada, proveniente de África. Tienen una forma parecida de interpretación responsorial y, aunque su ritmo es alegre, reflejan cierta tristeza y melancolía; sus textos están relacionados con la liberación a través de la muerte y el sufrimiento de Jesucristo y son cantos colectivos con cantantes solistas para las entonaciones, que inicialmente eran a *capella*.

### 3 ALABAOS Y CHIGUALOS-GUALÍES DEL CHOCÓ

*Una tradición viva que canta a la muerte*



Cada vez la nación se hace más consciente de la necesidad de educar desde las culturas y cosmovisiones propias de los Comunidades, teniendo en cuenta que:

La etno-educación ha sido consagrada en la Constitución Política de 1991, en la Ley 70 de 1993, en la Ley 115 de 1994 y en los Decretos Reglamentarios 804 de 1995 y 1122 de 1998. Así el estado reconoce el carácter multiétnico y pluricultural del país superando el viejo esquema educativo integracionista, homogeneizador en relación con los grupos étnicos y la diversidad cultural.

La Ley 70 de 1993 reglamenta el artículo 55 transitorio de la Constitución Política, que protege la identidad cultural y derechos de las comunidades Negras y crea la Cátedra de Estudios Afrocolombianos. (Cátedra Estudios Afrocolombianos).

Dicha ley ha logrado el reconocimiento de la comunidad de Afrodescendientes, para reconocer y valorar su legado cultural; tanto así que:

(...) En el XVIII Encuentro de Alabaos, Gualíes y Levantamientos de Tumbas del Medio San Juan, el Ministerio de Cultura entregó la resolución oficial por la cual se incluye esta manifestación en la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial del ámbito nacional y se aprueba su Plan Especial de Salvaguarda, PES. El reconocimiento se realizó en el Teatro Primero de Mayo, de Andagoya, cabecera municipal del Medio San Juan.

El gualí, también conocido como chigualo, es el ritual que se realiza cuando muere un niño. Es una ceremonia alegre que incluye arrullos, romances, rondas, bailes, juegos, rimas, chistes y cuentos para despedirlo de este mundo.

El alabao es un canto triste que se interpreta generalmente a capella y cuyas letras se refieren a la vida y la muerte (Periódico Chocó 7 días, 2015).

Nuestra contemplación estética adquiere así el valor de una re-creación. Toda interpretación auténtica supone una nueva creación de la obra, no una mera repetición es un recuerdo, en el sentido original de dar nueva vida.

Recordar es pasar por el corazón, tener la corazonada de traer algo nuevamente a la existencia (López, 2013, p. 49).

Como cantante, lírica en mi caso, este trabajo me permitió hacer una recreación de los cantos de alabaos y chigualos-gualíes, con el fin de traerlos a la atención del público en recitales académicos. En la prosecución de ese objetivo, pude alternar con las y los cantaores tradicionales y adquirir nuevas experiencias que me permitieran realizar su re-creación y plasmar en ella todas mis percepciones, emociones y conocimientos; además, surgió la idea posterior de convertir algunos de ellos en nuevas obras para el público más cultivado en la audición del repertorio académico mediante la intervención de un compositor de carrera.



Los rituales fúnebres son el escenario donde se da vida a los alabaos y chigualos-gualíes. Este último género es una despedida alegre y divertida para ese angelito que va sin pecado al cielo. Es en el velorio, el alumbrado, la última novena y el levantamiento de tumba, donde se cantan los alabaos; adaptados éstos a una cultura religiosa católica, se canta al *Dios todo poderoso* y a los santos, por la liberación del alma perdida y el descanso eterno. Los cantos de Alabaos y Chigualos-Gualíes del Chocó son entonces una manifestación de Alabanza en torno al ritual de la muerte, en el que se canta al alma del ser querido que ha fallecido y se la acompaña en su paso hacia el camino de la eternidad. Se realiza normalmente en la casa donde vivía la persona que falleció.

Se tiene por tradición, conservada y transmitida de generación en generación por medio de la oralidad, cuando muere un adulto, entonar cantos de alabaos durante toda la noche; cuando es un niño o un angelito, se hace un Chigualo-Gualí, en un canto más alegre y divertido, como ya advertimos.

El origen del alabao.... el conocimiento que yo tengo en estos 64 años, es que vienen de nuestros ancestros. Pero fue de la esclavitud que cuando los tenían a ellos allá de esclavos, ellos en su dolor, cuando se moría una persona, empezaban a trabajar fuerte y a cantar porque sabían que esa persona ya no iba a ser más esclavo; entonces ése era el dolor que ellos sentían... como la rabia... y empezaban sus cantos.... era una forma de liberación que ellos hacían; cantaba la gente así porque ya sabían que ése ya no iba a ser más esclavo de ellos (Ruiz, 2015).

### 3.1 Los Alabaos

Tienen entonces un contenido de origen primordialmente religioso y se clasifican en alabaos mayores, que son los “Santo, santo, santo”; los alabaos menores, dedicados a la virgen y los santos patronos; los alabaos sociales, que son cantos dedicados a la naturaleza, al trabajo, a la tierra, a la etnia, a la violencia, a la minería, a la historia, etcétera.

Es un canto *a capella* colectivo, derivado del sincretismo cultural de una trilogía fundadora africana, americano-aborigen y europea cristiana, cuyo origen se encuentra en los cantos ancestrales africanos de varias etnias de ese continente, en el canto llano o Gregoriano, en el *Cante Jondo* andaluz, emparentado con los cantos árabes –que también pudieron haber influido en los de los mismos inmigrantes forzados provenientes de África- y en algunas probables pero no demostradas influencias de los aborígenes americanos. Es de forma responsorial y su estructura rítmica y melódica se corresponde con alguna libertad de expresión rítmica del texto, definible como ritmo *prosódico*.

Un cantaor o cantaora entona la melodía y el resto de concurrentes responde con la última frase en que termina la entonación del o de la cantaora principal. Ejemplo “Dios te Salve, María” (Audio # 216).

El Alabao es un canto típicamente religioso que, como su nombre lo indica, expresa una alabanza a Dios, a Jesucristo, a María, a los santos, a los misterios y a la enseñanza religiosa en general. Esto no impide que, por evolución cultural, el Alabao pueda ser aplicado también a los temas no religiosos. Los Alabaos pertenecen al folclor musical de las comunidades negras del litoral pacífico chocoano, que lo han mantenido vivo a través del tiempo (De la Torre, 2005).

### 3.1.1 La gestualidad, nostalgia, tristeza y melancolía de los cantos de alabaos

Cuando se ejecuta un alabao, los solistas tienen cierto tono nostálgico, ciertas inflexiones en la voz y cierta expresión melancólica, que lo mismo nos podría acercar al “cante jondo” de Andalucía y Extremadura (España), tierra de origen de los conquistadores, marcadamente influenciados por los Árabes, procedentes a su vez del Norte de África, como también nos podría llevar al mismo corazón del África, origen de nuestros antepasados negros (De la Torre, 2005).

Según opina Descartes acerca de las pasiones del alma y la música, las armonías mayores son las más placenteras, aunque no sea ello tan determinante ya que los sentidos pueden omitir las influencias de las relaciones matemáticas más naturales en el placer musical. Podría esperarse, entonces, que el *alabao*, por ser un ritual fúnebre, sería en tonalidades menores; pero nó, los encontramos en tonalidades mayores, aunque de todas maneras, expresan la nostalgia, melancolía y tristeza con que se refleja en ellos el sometimiento de una cultura esclavizada.

El Folleto de la portada CD, ALABAOS, escrito por el Sacerdote Gonzalo de la Torre, habla de los detalles y situaciones que están inmersas en la interpretación del *alabao*, tal como afirma bajo el subtítulo de *El Ropaje Gestual del Alabao*:

(...) el calor humano del grupo, el ambiente, el estado de ánimo del cantante y el de la comunidad, los gestos, la posición, el movimiento rítmico del cuerpo, los ojos entornados, la concentración del espíritu y tantas cosas más que hacen entrar en “trance” o situación de Alabao. Por eso, el ser “alabador” o “alabadora” es una vocación especial en la comunidad y es valorada por el pueblo como tal, muchas veces con alabanza pública y espontánea (De la Torre, 2005).

Manifiesta la *cantaora* Amanda Martínez Palacios, oriunda de Quibdó que, cuando ella va a cantar, entra en ese estado de trance y que, mientras el doliente más llora, ella más se emociona, alcanzando a través del dolor ajeno su propio placer.

Aunque se ha dicho que esta cultura se ha venido conservando de generación en generación a través de la oralidad, de padre a hijo y de abuelos a sus nietos, hay quienes creen en las ánimas y se dice que, al entrar en momento de trance, algunos cantaores y cantaoras invocan a las ánimas para que sean ellas quienes les proporcionen las melodías. Según cuenta Neila Saavedra, su mamá, en toda la noche, no repetía canto, porque eran las ánimas quienes le proporcionaban las tonadas. Se observa que las y los cantaores, con su cuerpo, describen el fraseo y ritmo de la canción. Nunca están quietos; el movimiento de sus brazos y la gestualidad de su cuerpo en general, juegan un papel muy importante en el acto de interpretar un alabao.

En el Alabao todo manifiesta origen y funcionalidad comunitaria, por lo tanto, aunque tenga un revestimiento occidental (su música, su lenguaje, su forma poética...), su funcionalidad es típicamente africana: desempeña el papel comunitario de convocar, de aunar, de adoctrinar a la comunidad, de trasmitirle contenidos éticos y de hacerle vivir formas espirituales exclusivamente africanas como las del Muntú (o unidad entre vivos y muertos), Ikú (u orishá o santo que viene a buscar el difunto), o la del Ará Onú (o espacio cósmico de paz eterna), la del Lumbalú (o ayuda de paz para el difunto), la de Bugingo (o duración de la vida), la de Busimú (o muerte biológica), la del Musimu (o ser humano difunto), la de kulonda (o ancestro), la de Mágara (o capacidad espiritual)...Es decir, sobran realidades hondas africanas presentes en nuestras noches afroatrateñas de velorios y novenarios. Sic. Folleto de la portada (De la Torre, 2005).

### 3.1.2 Rituales o escenarios donde se interpretan los alabaos, chigualos-gualíes

Motivada por conocer y ahondar sobre los alabaos y el vínculo con la religión, decidí realizar una entrevista al sacerdote y antropólogo José Oscar Córdoba Lizcano, porque no encuentro coherente que, si los alabaos tienen un contenido religioso sean excluidos de los templos católicos. Fueron tres preguntas orales y sus respuestas a las mismas fueron realizadas por escrito, tal como aparece enseguida:

1. ¿Por qué, si los alabaos están ligados a un contexto religioso católico, se excluyeron de los templos durante tantos años, en sitios geográficos donde la presencia afrodescendiente y, particularmente, los cantos de alabaos, eran tan importantes?
2. ¿Desde cuándo los alabaos empiezan a hacer presencia en los templos y ceremonias de la oficialidad católica?
3. ¿Cómo se ha dado el cambio?

Respuesta 1.

Antes de dar respuesta a la pregunta es importante decir una palabra sobre el por qué y cómo el Alabao está ligado a un contexto religioso católico.

Digamos que dentro de la abundante musicalidad utilizada en la ritualidad católica aparece lo que se llamó “Escalas eclesiásticas”, llamadas también modales, y que están en cierta forma emparentadas con las melodías Gregorianas. Lo más característico de esta expresión musical era que no utilizaban instrumentos musicales, su armonía y su sonoridad.

Justo, la gente de venida de África también gozaba de una musicalidad en cierto modo parecida, toda vez que en ella se mantiene la armonía de las voces y las melodías a pesar de las modulaciones y tampoco utilizaban instrumentos musicales en estos cantos. Así, los Afro conocieron estas melodías en los templos y prácticas religiosas de la oficialidad católica y les fue fácil descubrir cierto emparentamiento con su musicalidad, por tanto la pudieron adaptar fácil y meterla en su propio formato manteniendo los contenidos de la teología católica, los cuales predominan en los Alabaos tradicionales, sin dejar de lado el decir que en cada uno de

los santos y santas católicos, los Afro también encontraron la forma de recrear y actualizar sus creencias en sus deidades y/o dioses Africanos. De igual forma decir, que no todos los Alabaos tienen contenidos religiosos; hoy existe en la comunidad de Tagachí (Chocó), por ejemplo, los llamados “Alabaos corrompidos”, con contenidos totalmente diferentes, que ya los podemos suponer; los cuales se cantan en lugares muy privados y alejados del común de la gente y donde no hayan niños; evidencian que existieron y existen varias clases de Alabaos y que todos los contenidos no son tan religiosos ni moralistas como lo es la teología católica; solo esto para no ahondar.

Sobre el tema de los contenidos de la religiosidad católica: Basta decir que para los venidos de África no era opcional aprender los contenidos de la teología católica, era una obligación so pena de castigo y hasta de pena de muerte, ya que podrían ser catalogados como herejes.

Sobre la exclusión: ¿Por qué se excluyen? Porque no estaban aprobados por la oficialidad católica ya que eran una expresión de la religiosidad o piedad popular, la misma que para la oficialidad católica era sospechosa, casi satánica, plagada de errores en cuanto a la fe; era vulgar y poco moral. Según este concepto, al pueblo corresponde el pecado y sólo a la oficialidad lo justo, lo santo, lo correcto y lo sabio; por eso ella tiene la potestad de aprobar o desaprobado.

Otro elemento para desaprobado el Alabao es que fuera patrimonio de un pueblo estigmatizado, considerado inculto y con una “cultura” estigmatizada.

Respuesta 2.

¿Cuándo comienza el cambio?

Entre 1959 y 1965, se da el Concilio Vaticano II, un concilio Ecuménico; se considera que fue éste el que abrió las puertas de la Iglesia católica pues, entre los temas abordados, está el de “Adaptar la disciplina eclesial a las necesidades y métodos de nuestros tiempos”. Se puede decir que inició una revolución eclesial donde, además comienza a tenerse otra mirada del tema religioso. Así mismo, para el caso de América Latina, hay acontecimientos muy importantes que inciden en este cambio, entre ellos tenemos las Conferencias Episcopales como son:

Conferencia de Medellín, realizada en el año 1968.

Conferencia de Puebla (1979)

Conferencia de Santo Domingo (1992)

Conferencia de Aparecida (2007).

Todas estas abordan el tema de las culturas y por ende de la religiosidad o piedad popular.

Puebla, No. 444, por ejemplo, va a decir que, “la religiosidad o piedad popular es el conjunto de hondas creencias selladas por Dios...”

Santo Domingo en su numeral 36 dice: “La religiosidad popular es una expresión privilegiada de la inculturación de la fe”. Solo por citar dos ejemplos del cambio de mentalidad frente a la religiosidad o piedad popular.

Con esto, muchas expresiones de la religiosidad popular fueron y siguen entrando poco a poco a ciertos lugares y espacios que antes eran prohibidos. Uno de estos casos es el del Alabao.

Respuesta 3.

¿Cómo se ha logrado? Primero corresponde decir que históricamente la fuerza de lo popular es irresistible, al final se impone; en segundo lugar, se trata de que muchos obispos y sacerdotes fueron formados con otras miradas frente a lo popular y también siempre pensaron diferente; otros se convirtieron y en cierto modo entendieron que en lo popular también había semillas del Reino de Dios; un tercer elemento que se puede destacar es la formación y cualificación de los laicos en estos temas y su compromiso por enriquecer la cultura eclesial tradicional con aquella riqueza que tiene lo popular.

También es importante el surgimiento de las pastorales étnicas y todo el devenir de la pastoral de la inculturación de la fe; es decir anunciar el evangelio desde las propias culturas en un diálogo entre fe y cultura.

Hay que decir que el Chocó ha sido un espacio bastante privilegiado, donde tanto la pastoral étnica como el trabajo de inculturación de la fe han hecho parte de las opciones pastorales de las Diócesis en los últimos años y de las Congregaciones religiosas que realizan su trabajo evangelizador en la región. Por ello hoy se canta el Alabao en las Catedrales, en las posesiones de los obispos de las regiones Afro, así como en muchas solemnidades litúrgicas.

Valga decir finalmente, que también se ha enriquecido el Alabao con temáticas que corresponden a las necesidades y momentos históricos que ha ido viviendo el pueblo Afrocolombiano, tales como defensa del territorio, defensa de la vida, la organización comunitaria, la paz, Ley 70, entre otros. (Córdoba, 2015).

La Antropóloga Ana María Arango, investigadora de la cultura ancestral chocoana, en su libro titulado ‘Velo que Bonito’, dice:

(...)La Iglesia Católica, fue sistemática en su labor de adoctrinamiento y persecución de las manifestaciones propias tanto de las comunidades nativas, como de los recién llegados al nuevo continente en calidad de esclavizados. Pero estas comunidades mantuvieron muchos de sus elementos culturales en medio de diversos ejercicios de resistencia, tanto individuales como colectivos, tanto “públicos” como “privados”. Por otra parte, un conjunto de conocimientos, basados en una cosmovisión católica y occidental puede a la vez convertirse en saberes locales, en los que se fundamentan unos modos de ser y unos valores propios y auténticos (Arango, 2014. p. 40).

He aquí los alabaos y chigualos-gualíes, una de las manifestaciones tradicionales, que ha demostrado la resistencia de una cultura, que se rehúsa a desaparecer; por el contrario, cada vez se hace más fuerte y visible, tanto así que ha sido el foco de atención de muchos investigadores del interior del país a través del tiempo.

### **3.1.3 Velorio, novena, última novena, levantamiento de tumba, chigualos, gualíes, alumbrados**

EL VELORIO. Es el tiempo de acompañamiento del cuerpo sin vida del ser querido durante toda la noche. Se entona el alabao “Hermanito devoto del santo rosario”, dando apertura al ritual; terminado el canto, se entona uno de los alabaos mayores, el Santo-santo, para luego dar la entrada al rezandero o rezandera; comienza el primer rosario a las 8 am. En total, son 5 rosarios que se realizan durante toda la noche y, entre uno y otro, todo el tiempo se entonan los cantos de alabaos. El primero, a las 8 pm; el segundo, a las 10 pm; el tercero, a las 00 am; el cuarto, a las 3 y 30 o 4 am y el 5, a las 5 am. Se reparten bebidas y alimento liviano durante toda la noche (Torres, 2015).

LA NOVENA. La novena es un rezo que se realiza por 9 días después del entierro o sepelio del difunto y se reza un rosario cada noche. En el altar, quedan las coronas, un crucifijo, una mariposa de tela negra, el rosario y un vaso con agua y, dentro de él, una rama de *escubilla* o albahaca blanca para que el ánima llegue todas las noches a tomar agua.

ÚLTIMA NOVENA Y LEVANTAMIENTO DE TUMBA. Se entona el Alabao “Hermanito devoto del santo rosario”, como apertura al ritual de final del novenario; luego de terminado, se canta uno de los alabaos mayores, como el Santo-santo-santo, terminado el cual, el o la rezandera



inicia el primer rosario; como ya quedó dicho, en total son 5 los que se rezan durante toda la noche, con canto de alabaos intercalados. Viene luego el levantamiento de la tumba; se cree que el alma recoge sus pasos y se despide de la familia, la casa, las amistades y el mundo terrenal; se apagan las luces y se retiran todos los elementos que en el ritual había y se canta el alabao “Levanten la tumba”.

Este momento es el más doloroso para los familiares, aún más que el día del entierro, ya que es el desprendimiento y alejamiento definitivo del alma del ser querido.

ALUMBRADO. Es un ritual que se realiza en las festividades del santo patrono del pueblo; en tal ocasión, se cantan los alabaos menores, todos ellos relacionados con la Virgen o el santo devoto. Es el espacio donde libremente, según su gusto y estilo, se une lo religioso con lo profano, siempre teniendo como referente la adoración de un ser supremo, Dios, a través de una imagen; no hay prohibiciones ni exigencia católica en cuanto al repertorio que se interpreta. Se inicia con los alabaos hasta la media noche y luego se continúa con los cantos más alegres como los chigualos-gualís, acompañados de baile, palmas y percusión típica. Se realiza este ritual en la casa elegida por tradición, en el parque o en la iglesia, pero sin la presencia de un sacerdote; es el ritual del pueblo y para el pueblo, donde dejan aflorar todas sus costumbres y manifestaciones ancestrales. (Ejemplo: video chigualo “Mi Zapallera”).



### 3.2 Chigualos

Cuenta la cantaora Ruiz Ibargüen (1949), que existe una diferencia entre el Chigualo y el Gualí, aunque sólo en el ritual porque, en la parte cantada, todo es igual.

El Chigualo se hace a los niños que nacen muertos y los que mueren hasta la edad aproximada de tres o 4 años, porque se dice que esa alma no tiene pecado y va directo al cielo, por lo que son llamados *angelitos*.

Permanecen todo el tiempo dentro de la cuna, con una flor en la boca.



### 3.3 Gualíes

De los 5 hasta los 10 años aproximadamente, el niño se convierten en un *angelón*; en este caso, el infante no es bailado por los padres y padrinos, dado su tamaño, por lo que permanece todo el tiempo en el altar adornado con flores y coronas.

La cantaora Martínez Saavedra dice que, en el ritual del Chigualo – Gualí, participan los niños y que se realiza en el día o en la noche, según la hora en que haya muerto el niño. Cuenta además que, si el angelito es una niña, la que debe iniciar el baile o pastoreo es la madrina y luego se la pasa al padrino, éste a la madre, luego al padre y, por último, a los acompañantes del ritual. Pero, si es un niño, se inicia con el padrino, la madrina, el padre, la madre y, por último, los acompañantes. En un semicírculo, el que recibe el cuerpo del niño en sus brazos baila con él ofreciéndolo al público, a la tierra y al cielo (Dios).

Según Tobón *et al.* (2014):

Ella decía que el gualí tiene tres momentos fundamentales: el niño en la cuna, el pastoreo y el angelito en el altar. En el primer momento, el niño muerto está en la cunita, nadie lo ha tocado y, mientras lo contemplan, le cantan romances. El segundo momento corresponde al ‘pastoreo’, que consiste en arrullar al angelito, en mecerlo bailando; inician los padrinos cantando el romance propio para este momento: “Pastores, pastores...”. El niño pasa de mano en mano, se arrulla, se pastorea. Los padres del niño no deben participar de este momento, por lo fuerte que puede ser para ellos.

Después de que el niño ha pasado por las manos de las personas más importantes de su entorno familiar y vecinal, comienza el tercero y último momento del ritual: el niño es puesto nuevamente en el altar y se le cantan romances, rondas romanceras y juegos de gualí hasta el amanecer, punto en el cual el angelito es llevado al cementerio (Tobón *et al.*, 2014).

La misma señora Ayala dice que los padres no deben participar en el momento del pastoreo del niño, por lo duro que debe ser para ellos, pero la cantaora Dolores Martínez afirma lo contrario; que en el ritual deben participar los padres pues se supone que es un momento de diversión y alegría porque, aunque se perdió un hijo, se ganó un ángel en el cielo que los va a proteger y, por tanto, no debe haber lugar para el llanto, la tristeza y el dolor.

A diferencia de los alabaos, el ritmo o métrica de las canciones de los Chigualos–Gualíes son definidas; pertenecen a un aire musical típico de la región, son canciones alegres y divertidas, casi todas en tonalidad mayor.

Se cantan arrullos, romances y juegos de rondas, se hacen chistes y rimas y se baila; el canto es acompañado por palmas y percusión típica, todo con el fin de despedir al *angelito* de este mundo.

#### 4. CARACTERÍSTICAS DE LOS ALABAOS Y CHIGUALOS-GUALÍES SELECCIONADOS

La manera en que se interpretan los cantos de alabaos es muy libre y no está enmarcada en un *tempo* definido, depende de la pasión e inspiración del intérprete. La forma de escritura del alabao está ligada con cierta libertad a la expresión del texto y sólo se puede hacer una guía melódica para sugerir una métrica para el ritmo. Aristóteles emancipó la música del lenguaje y Platón la subordinaba e insistía en que ritmo y melodía dependieran obedientemente del texto. Como en el pensamiento platónico, en los cantos de alabaos todo está subordinado al texto y, cuando se cuenta o se narra una historia cantando, el ritmo, el fraseo y las dinámicas están implícitas en el texto, en el modo de un *recitativo*.

En algunas melodías, se encuentran todos los grados de la escala diatónica, tanto en mayor como en menor; en otras, los de la escala pentáfona y, en otras, hay ausencia del sexto grado (una escala mayor o menor natural o armónica defectivas). El lenguaje es, tanto tonal como modal, según el ejemplo que se tome.

Estos cantos, tradicionalmente, se oyen en un registro medio-grave, tal que hombres y mujeres cantan en un mismo registro, las mujeres en el suyo grave y los hombres, en el agudo. En lo armónico, encontramos que se canta, no siempre en unísono, sino también en dos y en tres voces y en textura homófona.

La estructura formal de los alabaos es responsorial: una cantaora o cantaor solista entona la melodía y el coro responde repitiendo la última frase con la que termina éste o ésta, imitándolo lo

más parecido posible. En los chigualos-gualíes, el solista pregona y el coro responde con el estribillo.

Para su fiel interpretación, es importante tener en cuenta las ornamentaciones o *dejes*, propias o heredadas en este canto; por ejemplo, los *glissandi*, *apoyaturas*, *acciacature*, *grupetti*, *tremoli*, trinos, portamentos, bordaduras, etc.

En los cantos, tanto de alabaos como de chigualos-gualíes, encontramos una rica variedad tímbrica en las diversas voces, no sólo masculinas y femeninas, sino infantiles, juveniles, adultas y seniles que, al mezclarse intuitivamente, hacen que aflore ese momento místico y sonoridad especial del género al que nos estamos refiriendo.

Volviendo a los chigualos-gualíes, los versos son improvisados y sin límite definido. La percusión juega un papel importante en el acompañamiento, bien sea con el formato de la *chirimía*, con tambora, platillos, redoblante, clarinete y bombardino; o, en el caso de Nuquí, la *Cumbancha*, un formato instrumental integrado por Timba, Bongóes macho y hembra, dos pares de maracas, un cantante solista y el coro.

El ritmo de los ejemplos elegidos para este trabajo tiene una métrica definida: *Torbellino* y *Mi Zapallera* con ritmo de Tamborito, en métrica de 2/4; el *Mirringuirringui*, con ritmo de Abosao en métrica de 6/8; y *El Armadillo*, en ritmo de Bunde y métrica de 2/4; la armonía es tonal y se basa en los grados I y V, o I, IV y V. Algunas melodías utilizan los grados de la escala diatónica mayor y otras, los de la pentáfona mayor.

Si analizamos las músicas del Chocó, encontramos que existen unos principios que sostienen su organización formal y vemos ciertas características esenciales: presenta un predominio de secuencias repetitivas y de manera responsorial, tanto en la música vocal como instrumental.

La música vocal de ritos como los alabaos en su mayoría modal polifónica con imbricamientos, inflexiones vocales con algunas asimetrías relevantes y polimetrías.

La repetición y la variación son principios esenciales propios que reflejan la supervivencia africana en América.

Aprovechamiento de los recursos estilísticos producto de la hibridación y mezcla con el europeo y además las formas abstraídas y apropiadas, ya que gran parte del repertorio y géneros musicales son influenciados por las músicas populares de Europa.

La improvisación funciona como motor de las variaciones melódicas o rítmicas, ocupando (sic) un lugar importante en toda la región (Valencia, 2010, p. 31-32).

Para este trabajo de recopilación se tomaron, como ya se advirtió desde el principio, fuentes primarias, como las cantaoras y cantaores de tres municipios de diferentes regiones del Chocó - Nuquí, Andagoya y Quibdó- y se pudo evidenciar así cómo varían la melodía y el texto de las canciones de una región a otra. Así ocurre, por ejemplo, en el alabao, ‘Hermanito Devoto del Santo Rosario’, que se cantaba anteriormente al principio de la noche, para dar apertura al rosario e invitar a la gente a rezar; pero con el tiempo, las cosas han cambiado y, en algunas partes como el municipio de Nuquí, las cantaoras lo entonan después de la medianoche, especialmente tras el último rezo, al despertar la aurora. Consta de 11 estrofas y un coro; dicen las cantaoras que son pocos y privilegiados los que saben este canto completo, dada la extensión del texto.

## 4.1 Análisis de las obras que sirvieron de base para dos composiciones

### DIOS TE SALVE MARÍA

El compositor Jhonnier Ochoa toma, como material germinal en esta obra, el canto de alabao Dios te Salve Maria (ver en los anexos la transcripción original) así como el himno Gregoriano Sub tuum praesidium, creando una dualidad conceptual entre la naturaleza de ambos cantos.

Para representar esta dualidad, armónicamente se utilizó el bitonalismo. La estructura de las escalas utilizadas responden a las de cada melodía: El alabao "Dios te salve María" está sobre una escala mayor (en el caso de la obra, en si mayor), mientras el Himno gregoriano está sobre el modo mixolidio (fa se toma como tónica del modo en la obra). Otra forma de representar esta dualidad se da por el uso de las notas axiales de cada escala (B-F), éstas representan una polaridad armónica ya establecida por Bela Bartok. Las construcciones armónicas, aunque no corresponden con estructuras interválicas preestablecidas, se basan en las escalas mencionadas anteriormente. Por ejemplo, hasta el compás 28, la parte escrita para la mano derecha responde a las notas diatónicas del modo fa mixolidio, mientras que la mano izquierda utiliza pandiatónicamente las notas de la escala de si mayor y, en el compás 29, se invierten.

En los cc 36-39 y 50-54, se superponen ambos cantos, esta vez bajo el mismo centro axial. El himno gregoriano está a cargo del piano, mientras la voz canta el alabao.



## **HERMANITO DEVOTO DEL SANTO ROSARIO**

Para esta obra, se tomó la transcripción original de tres versiones, unificadas en un solo centro axial; la estructura formal de la pieza corresponde a las versiones tomadas, no hubo variación en las alturas y aunque este tipo de cánticos se hacen libremente, sin ritmo preestablecido, se sugieren las duraciones sin pretender afectar su naturaleza.

El papel del piano funciona como fondo armónico que apoya, con acordes por quintas, segundas y terceras, la línea melódica principal. Estos acordes son derivados del modo eólico con centro en D y aportan diversos colores desde su estructuración pan-diatónica.

## **5. REPERTORIO Y FUENTES**

### **5.1 Alabaos**

- Hermanito Devoto del Santo Rosario: Mosquera Valencia, Torres y Murillo González.
- Embarroten la Canoa: García Perea.
- Dios te Salve María: Ruiz Ibargüen y Mendoza
- Un San Antonio de Padua: Martínez Saavedra.
- Santo Dios Divino y Trino: Torres de Moreno y Valencia Saavedra.
- Por el Alto Sacrosanto: Martínez Saavedra, Valencia Saavedra y Torres de Moreno.

## 5.2 Chigualos - Gualíes

- Torbellino: Cáizamo Moreno, madre de la autora de este trabajo.
- El Mirringuirringui: Ruiz Ibargüen
- El Armadillo: Murillo González y Valencia Cáizamo.
- Mi Zapallera: Cantaoras Nuquiseñas, fiesta de la virgen del Carmen, 2015

## 5.3 Hermanito Devoto del Santo Rosario

La primera versión es interpretada por la Nuquiseña cantaora y rezandera Carmen Dilia Murillo González, nacida el 5 de Febrero de 1947, hija de los señores José Hermógenes Murillo Valencia y María Patricia González Ibargüen de Belén de Docampadó, quienes fueron sus maestros de canto (Audio 182).

La segunda versión es interpretada por el cantaor y rezandero Luis Alberto Mosquera Valencia, nacido en Condoto el 3 de Febrero de 1963 (Audio 219).

La tercera versión es interpretada por la cantaora, bailarina y rezandera Fabiola Torres de Moreno, nacida en el hogar formado por el artesano Vicente Torres y la modista y amasadora Cresencia Moreno, en el corregimiento de Pacurita, Quibdó, el 1 de septiembre de 1940.

## 5.4 Letras de Alabaos

### Hermanito Devoto del Santo Rosario (Murillo González)

Hermanito del santo rosario,  
levántense todos, vamos a rezá,  
que el que tiene enemigo no duerme  
y tú que lo tiene, levante a rezá, ay levante a rezá

#### **CORO**

##### **Versión número I**

Devoto, vení; ay, devoto, llegá  
a gozar de olor y fragancia  
de las cinco casas del santo rosario  
ay, del santo rosario

##### **Versión número II**

Ay pecados vení  
Ay pecador llegá  
A gozá de olor y fragancia  
De las cinco casas del santo rosario  
Ay vamos a rezá

##### **Versión número III**

Llegá llegá  
A gozá, de olor y fragancia  
De las cinco rosas del santo rosario  
Del santo rosario  
II  
El demonio metió por empeño  
que el santo rosario no se ha de rezar  
y Muiría como capitana  
llamó a sus devotos: vamos a rezá, vamos a rezá  
III  
Un devoto del santo rosario  
por altas ventanas se quiso arrojar  
y, al decir ‘Dios te salve, María’  
Cayó de rodillas sin hacerse nada  
Ay sin hacerse nada.

IV

Es María de la bella aurora  
vení que ya es hora del campo placer  
porque la Virgen se levanta a la aurora  
repartiendo flores al amanecer, ay al amanecer

V

Es María la nave de gracia  
San José la vela y el niño el timón  
donde se embarcan todos sus devotos  
que van de carrera a la salvación, a la salvación

VI

Es María la nave de gracia  
san José la vela y el niño Manuel  
nueve meses anduvo navegando  
hasta que llegaron al portal de Belén, al portal de Belén

VII

El día diecinueve del mes de marzo  
extendió Dios la vara contra el pecador  
y su madre postrada de rodilla  
le dice hijo mío suspende el rigor, suspende el rigor

VIII

Jesucristo se había perdido  
su preciosa madre lo andaba buscando  
y lo hallaron en el paraíso  
contando las casas del santo rosario, del santo rosario

IX

Ya mi pecho no rasga palabra  
ni mi lengua relata más explicación  
en el cielo no hay santa más linda  
y más bella que la pura y limpia concepción, limpia concepción

X

Al portal de Belén fugitivo  
la mula golosa la quiso embestir  
por comer de lo verde del niño  
mordió con sus ansias de su perejil, de su perejil

XI

Si los fieles cristianos supieran  
lo que es que se gana con ir a rezá  
y los ángeles entonan su canto  
pa' que nuestras voces se oigan allá, se oigan allá.

## **Embarroten la Canoa**

### I

Embarroten la canoa  
donde es que me van a echar  
ay que es el último regalo (bis)  
que yo me voy a llevar

### II

Ya me sacan a la sala  
le dan vuelta al corredor  
ay que es el último regalo (bis)  
que yo me voy a llevar

### III

Ya me sacan a la sala  
me prenden las cuatro velas  
me cantan toda la noche (bis)  
hasta llevarme a la tierra

### IV

Alístense mis cargueros  
los que me van a cargar  
llévenme para la iglesia  
y me ponen los sacramentos  
me ponen los sacramentos  
los que necesita el alma

### V

Alístense mis cargueros  
los que me van a cargar  
llévenme al cementerio (bis)  
que allá es que voy a quedar

### VI

Ya me covan la rotura  
ya me empiezan a tapar  
adiós todos mis amigos  
que ya no los veo más  
adiós todos mis hijitos  
que ya no los veo más

## **Dios Te Salve María**

I

Dios te salve María  
blanca azucena  
peregrina del alma (bis)  
hoy se va, nos deja

II

No seas ingrato vosotros  
de pagarme con ausencia  
es preciso en ausentarme  
pa cumplir con la obediencia

III

Adiós mi queridos hijos  
que de su madre se ausentan  
es preciso en ausentarme  
pa cumplir con la obediencia

IV

Golpecitos a la puerta  
oídos a la ventana  
guárdeme la puerta abierta  
que esto es para mí mañana

## **Un San Antonio de Padua**

I

Un San Antonia de Padua  
un sermón predicó en Roma  
que por sus santas religiones  
por su bendita corona

II

La virgen cogió el camino  
vestida de corpurino  
y a cada paso que daba  
se le ilumina el camino

III

En su compañía llevaba  
un par de palomas blancas  
y el devoto que llevaba  
estaba limpio y sin mancha

IV

La virgen busca su hijo  
porque era el rey de los cielos  
y en el templo lo encontró  
predicando el evangelio

V

Con esto y no digo más  
con esto hoy ya digo amén  
tres veces cantan los gallos  
en el portal de Belén

VI

Con esto hoy no digo más  
porque tal vez se me olvida  
aquí se acaban los versos  
del hijo de Dios María.

**Santo Dios Divino y Trino (Martínez Saavedra)**

(Se repite tres veces)

I

Santo dios divino y trino  
santo dios divino y santo

II

Los ángeles van cantando  
van diciendo santo santo

III

Gloria al padre y gloria al hijo  
gloria al Espíritu santo

.....

(Torres de Moreno versión II)

Santo dios divino y trino  
santo dios divino y santo

II

Los ángeles van en coro  
van cantando santo santo

III

Gloria al padre y gloria al hijo  
gloria al Espíritu santo

### **Por el Alto Sacrosanto**

(Se repite tres veces)

Por el alto sacrosanto  
y por el orden de Dios  
vamos levantando el Cristo  
y hoy diciendo santo Dios.  
Santo Dios, santo fuerte  
santo Dios fuerte e inmortal (bis)  
perdón señor,  
que por tu piedad, que por tu piedad  
misericordia señor.

## **5.5 Letras de Chigualos-Gualíes**

### **Torbellino**

Torbellino se ha perdido  
su mamá lo anda buscando  
donde lo vino a encontrar  
allá en el cielo bailando (bis)

### **Coro**

Y upa pa'riba,  
y upa pa'bajo  
nadie me come  
de mi trabajo  
ero ero é  
ero ero á ( bis)

### **II**

Torbellino, torbellino  
tu mamá te anda buscando  
donde te vino a encontrar  
con los ángeles bailando (bis)

### **Coro**



### III

Torbellino, torbellino  
azucena del señor  
por qué no le das alivio  
a este pobre corazón  
por qué no le das alivio  
a mi pobre corazón

### **El Mirringuirringui**

#### I

Con este Mirringuirringui  
con este Mirringuirrá (bis)  
ay! con este Mirringuirrá

#### II

Y en el cielo hay una fiesta  
que hoy la vamos a celebrar (bis)  
ay que hoy la vamos a celebra

#### III

Dale con el as de bastos  
dale con el as de espada  
y para seguir jugando  
dale con el as de oro  
ay dale con el as de oro

#### IV

Me mandastes a decir  
que yo ya no te quería (bis)  
cómo quieres que te quiera  
si estás en la lejanía

¡e!

si estás en la lejanía

#### V

Dale con el as de espada  
dale con el as de copas (bis)  
y para seguir jugando  
ay juega,  
ay juega Cristo en el altar

## **El Armadillo**

### **I**

Esto dijo el Armadillo  
cue cué (bis)  
Subiendo una loma arriba  
cue cué (bis)  
que si los perros me alcanzan  
cue cué (bis)  
es porque voy de pata arriba  
cue cué (bis)

### **II**

Esto dijo el Armadillo  
cue cué (bis)  
bajando una loma abajo  
cue cué (bis)  
que si los perros me alcanzan  
cue cué (bis)  
porque voy de boca abajo  
cue cué (bis)

### **III**

Esto dijo el Armadillo  
cue cué (bis)  
subiendo por un bejuco  
cue cué (bis)  
que si los perros me alcanzan  
cue cué (bis)  
será porque voy maluco  
cue cué (bis)  
cue cué, cue cué, cue cué, cue cué (bis)

### **IV**

En la cueva el Armadillo  
cue cué  
entran muchos animales  
cue cué  
con el con que son malucos  
cue cué  
unos entran y otros salen  
cue cué

V

El Armadillo pidió  
cue qué  
de su concha, palancana  
cue qué  
que pa' cocinale el guate  
cue qué  
a la muchacha'e La Habana (al señor de la sabana)  
cue qué

VI

De la cola'el Armadillo  
cue qué  
hagamos un mecedor  
cue qué  
para mecerle la olla  
cue qué  
al señor gobernador  
cue qué

VII

A la picara'e la Tortuga (picara por picada, creída, soberbia)  
cue qué  
le hablaron pa'cocinera  
cue qué  
señor no puedo servirle  
cue qué  
porque no tengo cadera  
cue qué, cue qué, cue qué, cue qué (bis)

## **Mi Zapallera**

I

Yo tenía mi zapallera  
y el cura me la quitó  
el cura manda en su misa  
y en mi zapallera yo

II

No cocino con chamizo  
sino con leña rajada  
yo canto con mis amigos  
que me saben la tonada

III

Yo sembré mi palma e'coco  
por si algún día florecía  
yo le di mi corazón  
a quien no lo merecía

## 6. CONCLUSIONES

Con este trabajo, he pretendido hacer un aporte al fortalecimiento de la cultura musical tradicional chocoana y propiciar la recreación de estos cantos, mezclando la técnica del canto lírico con el saber ancestral.

Como cantante lírica, pretendí dar un toque adicional artístico-académico a la reinterpretación de estos cantos y, para ello, encomendé la composición de un dúptico de sendas canciones sobre alabaos para ser acompañados con piano, aunque originalmente sean a *capella*.

Se aprovechó el conocimiento de las memorias vivas, cantaores y cantaoras, para alternar con ellos, y así, poder crear mi propia versión de cada canto.

La transcripción y composición de las obras permitirá que estos géneros perduren en el tiempo y puedan ser interpretados por otras personas.

La grabación del CD de los ejemplos folclóricos originales permitirá visibilizar y apreciar estos cantos en su forma tradicional por vía oral, en contraste con mi propia versión y la del coro.

Finalmente, mi interés es que estas melodías se difundan nacional e internacionalmente.

Como artista chocoana, me siento embajadora de esta cultura ancestral, con un propósito permanente de salvaguardar y difundir esta valiosa tradición oral a todo aquél a quien pueda interesarle.

## REFERENCIAS

Ayala, Ana (diciembre, 2014). Conversatorio celebrado en el auditorio de la Universidad Claretiana de Quibdó.

Arango, Ana (2014). Velo que Bonito. Prácticas y saberes sonoro-corporales de la primera infancia en la población afro-chocoana. Bogotá, D.C.: Opciones Gráficas Editores Ltda.

Cáizamo, María (2012). Promotora, cantaora y gestora cultural. Chigualo “Torbellino”. Manizales (en su lecho de muerte).

Cantaoras Nuquiseñas (2015). Fiesta de la Virgen del Carmen. Nuquí, 16 de Julio.

Cifuentes, Jaime (2002). Memoria Cultural del Pacífico. La Música y el canto, parte 2. En: Actividad Cultural del Banco de la República, biblioteca virtual Luis Ángel Arango. Universidad del Valle, Cali: Unidad de artes gráficas.

Córdoba, José (noviembre, 2006). Apuntes personales, Ponencia Evangelización y Cultura. En: Asamblea de Seglares Claretianas y Claretianos realizada en Medellín, Colombia.

CORO (2015). Academia de Artes Integral Estrellitas (grabación del CD).

De La Torre, Gonzalo (2005). Folleto de la portada “CD ALABAOS”

Frey, Hugo (1999). A collection of 25 selected Famous Negro Spirituals. Robbins-Engel; 1st edition (1924).

García, Digna (Mayo, 2012). Cantaora alabao “Embarroten la Canoa”. Sepelio de María Josefa Cáizamo Moreno (mi madre). Panguí, Chocó.

González, Héctor (Junio, 2014). Canto Gregoriano y sistema modal de músicas Mexicanas. En: Teoría y Análisis, N° 3. Universidad del Valle, Cali.

Herrera, Constantino (2015). Productor musical CD.

López, Alfonso (Enero-Abril, 2013). El poder formativo de la música. En: Revista Española de Pedagogía, (254), p. 49-57. Universidad Complutense de Madrid. Año LXXI.

Martínez, Amanda. (2015). Cantaora entrevistada del 17 de junio de 2015. Quibdó, Barrio San Martín, puente García Gómez.

Martínez, Dolores (1943). Cantaora alabaos “Un San Antonio de Padua” y “Por el Alto Sacrosanto”. Panguí- Nuquí, Chocó.

Mendoza, María (s.f.). Alabao Dios te salve María. Andagoya, Chocó.

Ministerio de Educación Nacional (s.f.). Cátedra Estudios Afrocolombianos, Serie lineamientos curriculares.

Mosquera, Luis (s.f.). Alabaos “Hermanito Devoto del Santo Rosario” y “Santo Santo Santo”.

Andagoya, Chocó.

Murillo, Carmen (s.f.). Alabao “Hermanito Devoto del Santo Rosario” y Chigualo “El

Armadillo”. Nuquí, Chocó.

Ochoa, J. (2015). Dios te salve María y Hermanito devoto del Santo Rosario. (Díptico para

soprano y piano). Medellín, inédito.

Ochoa, J. (1985). Composiciones y recreaciones. Alabaos “Hermanito Devoto del Santo

Rosario”, “Embarroten la Canoa” y “Dios te Salve María” (Guitarrista y compositor).

Pardo, Andrés (1960). Los cantares tradicionales del Baudó. Bogotá: Centro de Estudios

Folclóricos y Musicales (CEDEFIM) de la Universidad Nacional de Colombia.

Periódico “Chocó 7 días” (2015). Edición No. 1023, julio 24 a 30. Quibdó.

Rodríguez, Gabriel (2015). Guitarrista y director coral, digitador de las partituras.

Ruiz, Fulbia. (Julio, 2015). Alabao “Hermanito Devoto del Santo Rosario” y Chigualo “El

Mirringuirringui”. Entrevista realizada por Nelly Valencia Cáizamo. Andagoya, Chocó.



Salazar, Genoveva (2014). Ayudas para la formulación de programas de formación en músicas populares tradicionales. Bogotá, D.C.: Opciones Gráficas Editores Ltda.

Tobón, Alejandro; Ochoa, Federico; Serna, Julián & López, Sara (2015). El río que baja cantando. Estudio etnomusicológico sobre Romances de tradición oral del Atrato Medio. Medellín: Editorial L. Vieco S.A.S.

Toro, María (6, septiembre, 2015). Periódico El Tiempo. Medellín.

Torres, Fabiola (s.f.). Alabao “Hermanito Devoto del Santo Rosario”, “Por el alto sacrosanto”, “Santo Dios Divino y Trino” y “El Santo Santo Santo”. Quibdó, Chocó.

Valencia, Ana (1976). Chigualo el Armadillo. Panguí – Nuquí (Chocó).

Valencia, Carmen (julio, 2015). Alabaos “Santo Dios Divino y Trino” y “Por el Alto Sacrosanto”. Entrevista realizada por Nelly Valencia Cáizamo. Panguí - Nuquí, Chocó.

Valencia, Leonidas (2010). Una Mirada a las Afromúsicas del Pacífico Norte Colombiano. Bogotá, D.C.: Opciones Gráficas Editores Ltda.

Valencia, Leonidas (2010). Repertorio musical tradicional del Chocó: Recopilación, transcripción y adaptación. Bogotá, D.C.: Opciones Gráficas Editores Ltda.

Zuleta. Alejandro (2008). El Método Kodály en Colombia. Bogotá, D.C.: Talleres de Javegrf,