

Las capas de la música, el caso de los alabaos

Recibido: 28/06/2025 | Revisado: 16/03/2026 | Aceptado: 20/04/2026
DOI: 10.17230/co-herencia.23.44.8365

Alejandro Tobón Restrepo*

alejandro.tobon@udea.edu.co

Resumen Este artículo plantea que la música es más que un fenómeno físico-acústico, más que un conjunto de cuerpos sonoros; encierra múltiples esencias, saberes y sabores que dotan de sentido su influencia en la comunidad que la utiliza y se expresa a través de ella. Para desarrollar esta idea, se toma como referencia el *alabao*, canto ritual del Pacífico colombiano, especialmente observado en la cuenca del río Atrato, a partir de tres elementos fundamentales: la persona, la cotidianidad (en un territorio específico) y la música. Así mismo, se enfatiza en la perspectiva de que investigar la música no se limita únicamente a lo que se percibe con el oído.

Palabras clave:

Capas de la música, alabao, canto ritual, música tradicional, la mujer en la música, Pacífico de Colombia.

The Layers of Music, the Case of the Alabaos

Abstract This article proposes that music is more than a physical-acoustic phenomenon, more than a set of sound bodies; it encompasses multiple essences, knowledge and flavors that give meaning to its influence on the community that uses it and expresses itself through it. To develop this idea, it takes as its reference the *alabao*, a ritual chant from the Colombian Pacific, especially observed in the Atrato River basin, based on three fundamental elements: the person, everyday life (in a specific territory), and music. It also emphasizes on the perspective that researching music is not limited solely to what is perceived with the ear.

Keywords:

Layers of music, alabao, ritual chant, traditional music, Women in music, Colombian Pacific.

* Profesor titular de la Facultad de Artes e integrante del Grupo de investigación de Músicas Regionales de la Universidad de Antioquia, Medellín-Colombia. ORCID: 0000-0001-5303-6283.

Metodología: escuchar

Desde una narración en primera persona, este artículo presenta resultados de análisis y de reflexión en torno a la investigación musical. Se inscribe en la línea Músicas indo y afroamericanas del grupo Músicas Regionales de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, eje temático desde el que se estudian, identifican y contextualizan prácticas musicales de grupos indígenas y comunidades negras en Colombia. Las investigaciones de la línea están orientadas hacia disciplinas como la etnomusicología y la antropología, y tienen como objetivo comprender, reconocer y visibilizar las expresiones musicales y sonoras de pueblos ancestrales que habitan diversos lugares del territorio colombiano.

Se puede resumir la metodología de este texto en una sola palabra: escuchar. Eso significa hacerlo de manera atenta y consciente, auralmente, con los cinco sentidos; implica no sobreponer la percepción propia sobre lo que relatan los habitantes de la comunidad visitada, no hacer juicios de valor, no anteponer el oído de músico occidental a lo que las músicas rituales entregan, no pretender calificar las maneras de cantar desde las técnicas de la academia, no codificar la rítmica resultado de la conjunción de voces como si se tratara de una obra polifónica de Palestrina... La metodología de escuchar conlleva el análisis desde el cual se reconocen patrones y estructuras musicales propias, se vislumbran las relaciones que las prácticas estudiadas construyen con su territorio, su historia y sus mediaciones –en la que se asienta la memoria–, y se captan, así no se logre descifrar por completo, las complejidades que entraña la música más allá de la música.

Por eso este artículo no es más que una apuesta por seguir escuchando, y por tanto, no hay nada definitivo en él; solo la búsqueda incesante del investigador absorto en sus estudios y, desde ellos y con los protagonistas, el compromiso de ir entregando resultados, siempre parciales. La línea metodológica y de entendimiento debe mantenerse abierta y dispuesta para continuar la inmersión.

Se toma como estudio de caso los cantos rituales del Pacífico de Colombia, desde la expresión denominada *alabao*, específicamente en trabajo de campo realizado en la cuenca del río Atrato por cerca de treinta años.

Introducción: la incomprensión del otro

Desde 1996, cuando el grupo de Investigación Músicas Regionales se acercó por primera vez a las expresiones surgidas en Quibdó, a través de la vida y obra de los hermanos Castro Torrijos,¹ pude evidenciar que en ese territorio existía un cúmulo de conocimientos y prácticas musicales a los que yo, como extranjero en mi propio país, quería acercarme, me sentía atraído sin comprenderlos y me llenaban de expectativa. Esta experiencia de extrañamiento es también una revelación y, por tanto, se constituye en oportunidad de reconocimiento.

Luego, en el año 2003, el mismo grupo de investigación tuvo la posibilidad de estar con las comunidades del Atrato Medio unos meses después de la confrontación fratricida en Bojayá. Queríamos acompañar a la gente, dejar que fuera ella, que cantara, que sacara su dolor; que resurgiera, en medio del temor, su construcción de comunidad, de común-unidad, característica de las culturas negras del continente americano. La población atrateña estaba fracturada, afligida y con mucho miedo. Todo lo que hicimos fue estar con ellos, cantar con ellos, hacer visible que su música, su poesía, sus narraciones, en las que emergía la vida cotidiana y otras dimensiones espirituales que yo no asimilaba, eran relevantes para ellos mismos. Y en ese espacio también descubrí que las voces de los coros de las mujeres, de las cantadoras, de las “alabaoras” me llamaban, me hacían parte de ellas, pero no las comprendía.

Los textos de alabaos, romances de gualí, tambeos, canciones de cuna, juegos infantiles; las coplas, los versos y las décimas de amor y desamor, sobre el territorio, la religiosidad, la picaresca y la crítica social; o las nuevas canciones que narran la tradición, la denuncia de la guerra o que le cantan a la mujer —compuestas sobre ideas melódico-rítmicas del alabao, el son chocoano, el vallenato o el rap—, dimensionaban las capas transhistóricas, interculturales, transculturales, intersubjetivas, de memorias y de mediaciones que se habían amasado, pero que el conflicto ocultaba, el desplazamiento desgarraba y el país ignoraba.

¹ Esta investigación da como resultado varios productos, entre ellos: Tobón *et al.* (2006), *Entre sones y abozos. Aproximación etnomusicológica a la obra de tres músicos de la tradición popular chocoana* (Premios Nacionales de Cultura); Tobón y Londoño (2001), “Barujo y la pelotera: encuentro de culturas en la obra musical y poética de tres músicos chocoanos”.

En 2005 tuve la posibilidad de ir a España, a Sevilla, a cursar un Doctorado en Historia de América Latina y, sin dudarlo, escogí como tema de tesis el romancero atrateño, el que canta a los muertos, a los angelitos y a los ancestros, no el ibérico que llegó con los conquistadores y colonos; es decir, el que esta sociedad negra había subsumido en sus realidades y cosmogonías. De esta experiencia surgieron tres productos clave para mi comprensión del fenómeno, si es que puedo hablar de comprensión: la tesis que hace un recorrido por los relatos cantados y su historia de apropiación (Tobón, 2016); un libro que presenta un análisis etnomusicológico en el que se evidencia el recurrente uso de modelos melódicos desde los cuales el canto se hace comunitario –todos lo conocen, todos lo pueden entonar y seguir– (Tobón *et al.*, 2015); y un disco-libro en el que con la maestra Claudia Gómez dimos espacio a la creación y a la interpretación vocal-instrumental (Gómez y Tobón, 2009).

Entre los años 2024 y 2025 pude realizar una nueva investigación soportada en un año sabático concedido por la Universidad de Antioquia y, entonces, volví a pensar en el Atrato como un eco que me acompaña permanentemente y que me interroga sin pausa. ¿Qué es la música ritual?, ¿cómo puedo develar lo que ella es y representa para la comunidad que la incorpora en sus cotidianidades y espiritualidades?

Desarrollo: las capas de la música

Tantos años de investigación sobre músicas de tradición regional no me han generado verdad; no tengo certezas, no logro descifrar la totalidad de lo que los cantos contienen. Para intentar comprender en parte lo que ellos son, me he valido principalmente de fuentes orales. Las cantadoras,² con sus relatos en largas conversaciones en las que he entablado amistades entrañables, me han ido despejando las complejidades de sus cantos. En cada encuentro con alguna de ellas, esa mujer las representa a todas. Ella –que es ellas– es mi fuente, sin

² Cantadoras, en femenino, porque son mayoritariamente mujeres. Las mujeres son el centro de las comunidades en el Atrato y generan aún más sentido de lo comunitario cuando cantan. El canto afrocolombiano del Pacífico parece ser en sí una acción femenina de configuración comunitaria, social y cultural sumergida en las auralidades de una música que se hace voz-cuerpo-territorio-espiritualidad.

abandonar una raíz académica con la que puedo tejer. Entre lo que ellas me entregan y lo que construyo a través de la documentación histórica y teórica, voy hilvanando las rutas de investigación y de entendimiento.

Por eso, en primer lugar, pongo como referencia para este texto a una cantadora, a Elsy Becerra. Elsy es una mujer compleja, su realidad es compleja, no es lineal, no puedo pensar que su existencia es lineal. No, está llena de complejidades, y cuando llego a ella como investigador y como amigo, quizás logre entender algunas pluralidades de ese ser, pero otras pasan completamente desapercibidas. Elsy está hecha de capas, ella tiene sus capas, yo tengo las mías, y en la construcción de una relación emergen algunas, se fracturan otras y se hacen imperceptibles una buena mayoría. Con esto lo que quiero proponer es a la fuente oral, al sujeto que narra, que vive, que escucha, que cuenta, como eje significativo y fundamental para descifrar a este país y entenderlo desde la música, con su pluralidad de capas.

En segundo lugar, quiero presentar los envueltos. Qué extraño parece que se hable de un plato tradicional de Colombia en una investigación musical. ¿Conocemos los envueltos? Elsy me dice –y me lo corrobora Ana Gilma Ayala (comunicación personal, agosto 23, 2024)– que los ingredientes fundamentales son la hoja de plátano, el arroz o el maíz –dependiendo de lo que fueran a hacer–, queso, manteca, sal, azúcar y... ¿Y qué más? Ellas me dicen: “Depende, eso es secreto, ahí está la gracia”. A veces el secreto es que no hay nada y otras es que tiene elementos significativos para una celebración particular. La hoja de plátano, además de ser la parte visible de los envueltos, les confiere, les transmite un sabor único y particular. Pero también los envuelven en capachos de maíz: estas hojas les dan, así mismo, una textura y un gusto especial. De la combinación de ingredientes depende el saber (sabor) de la receta... (forma como se constituyen, se distinguen y se combinan las capas entre sí). Como podemos ver, tampoco los envueltos son lineales: para cada ocasión y en cada lugar, las manos de quienes los fabrican les agregan diversos componentes, juegan con lo que tengan en sus cocinas, lo que esté de cosecha, lo que sea de su gusto, lo que les guste a aquellos que los van a comer.

Y los traigo porque en los rituales mortuorios –tanto de niños, que en el Atrato los llaman gualíes, como de adultos–, el envuelto

es un elemento recurrente como aporte culinario para construir el ritual. Esta metáfora también la planteo como un factor significativo para captar los entramados de la vida cotidiana, que en mi proceso de investigación son mi segunda fuente. Sin la vida cotidiana, en el territorio, donde está inserto el objeto de estudio, no puedo comprender la música, es incomprensible; pero, igualmente, la música envuelve con su sabor y textura lo cotidiano, lo que implica que es necesario entrar en ella para entender lo habitual de un pueblo.

Y en tercer lugar, los alabaos, centro de análisis. Quizás, una definición simple de ellos es que se trata de un canto colectivo que hacen en su mayoría mujeres, y que sirve para velorios, entierros, novenas de difuntos, Semana Santa y, en los últimos años, como canto de resistencia, sin ignorar que los rituales en sí mismos se han consolidado a lo largo del tiempo en el Atrato como resistencia negra. Tomo como ejemplo un alabao reconocido en diversos pueblos de la ribera de este río:

La Virgen pidió un pasaje
que iba para el mar sagrado,
de tantas embarcaciones
nadie pasaje le ha dado.
 ¡Ay! Salve, ¡ay! Salve,
 ¡ay! Salve reina salve.
Salió san Gabriel muy bravo,
les habló en serio a los judíos,
denle pasaje a la Virgen
que va a la muerte de su hijo.
 ¡Ay! Salve, ¡ay! Salve,
 ¡ay! Salve reina salve.
Y ahora sí quedaron bien
ya hicieron lo que han querido,
no hay agua para lavar
el horror que han cometido.
 ¡Ay! Salve, ¡ay! Salve,
 ¡ay! Salve reina salve.

El horror que han cometido
 pídanle licencia a Dios,
 Las luces están encendidas
 quien la encendió la apagó.
 ¡Ay! Salve, ¡ay! Salve,
 ¡ay! Salve reina salve.³

Figura 1. *La Virgen pidió un pasaje*

♩ = 70

La Vir - gen pi - dió un pa - sa - je quej - ba pa - rael mar sa -
 Sa - lió san Ga - briel muy bra - vo, leñ - blón se - ríoa los ju -

4
 gra - do de tan - tas em - bar - ca - cio - nes na - die pa - sa - je leña
 díos: den - le pa - sa - jea la Vir - gen que vaa la muer - te de

8
 Estribillo
 da - do ¡Ay! sal - ve, ¡ay! sal - ve, ¡ay! sal - ve rei - na sal - ve
 suñ - jo

Alabao tradicional del Atrato. Transcripción: Alejandro Tobón.

Este texto, como muchos otros de los romances religiosos que se convirtieron en alabaos, forma parte de un amplio número de cantos que las comunidades atrateñas entonan en sus rituales. ¿De dónde sale el poema? ¿Forma parte de antiguas fórmulas de romances viejos españoles que fueron transformando su contenido por la oralidad de su uso? ¿Se constituye en elemento evangelizador de las colonias americanas de los siglos XVII y XVIII, apropiado y modificado por frailes de diversas congregaciones religiosas? ¿Es creación popular de los habitantes de los territorios del Pacífico de Colombia, negros en su mayoría, a la luz de otros romances sobre la Pasión de Cristo? ¿Qué tan antiguo es? ¿Cuánta importancia tiene el significado de su texto para quienes lo cantan? ¿Entienden las personas que lo entonan lo

³ Alabao. Tomado de trabajo de campo, Vigía del Fuerte, 2003. Cantan: Inorfelina Borja Córdoba y Coro de alabaoras; comunidades del Atrato medio. Colectado en Vigía del Fuerte en 2003.

que están cantando? No tengo respuestas para muchas de estas preguntas, pero sé que ahí se estructura una tradición oral y esa tradición representa otras complejidades que un texto como este encierra y que, además, traspasa lo que su propio contenido expresa.

Esto no es solo un texto religioso católico, así tenga información bíblica, cierta o inventada; así con él continúen las comunidades en su espacio propio, ritual y cotidiano, haciendo procesos de evangelización: se narra el desespero de una madre para ir a la muerte de su hijo, en el que se deduce que es un hecho que el fruto de sus entrañas va a morir; el romance se acerca, con un lenguaje sencillo y rimado, una y otra vez a la crucifixión y muerte de Jesús y, en particular, a entender el dolor de María. El texto entra en un laberinto de signos, símbolos y significados propios del ritual negro que se incorporan mediante el alabao.

La música con que se canta hace síntesis de historia melódica, puesto que en ella se reconocen elementos del Renacimiento y del Barroco europeos, de líneas religiosas litánicas, pero también dejos y melismas de culturas árabes y judías y, por supuesto, maneras de cantar y rítmicas surgidas de culturas negras (fermentos de sabores que se transforman en saberes propios). Utilizan un recurso recurrente en músicas improvisadas de tradición oral soportado en modelos sencillos que todos conocen y con el que es posible hacer múltiples variaciones, imprimiendo formas particulares de cantar, cambios, adaptaciones según los textos, inflexiones, libertad métrica...; es decir, sobre una melodía que todos conocen: quien canta la voz principal, quien cuenta la historia, la hace propia, le confiere su sello (como si se tratara de quien prepara el envuelto, agregando su sentido personal de la proporción, de la dosificación para luego ponerlo en común, para que todos lo coman). Y ese sello es reconocido por la comunidad, dándole lugar y significancia a esa persona con el título de cantadora o cantador.

Pero el alabao no es solo la narración musicalizada de un texto; es, sobre todo, una acción comunitaria y de convocatoria alrededor de una memoria común, experiencia multisensorial imbricada en el contexto, “[que da] lugar a una suerte de omnipresencia relacional cotidiana” (García, 2025, p. 146). La cantadora cuenta la historia si tiene un coro de respondedoras y respondedores que con una singular

libertad rítmica entonan un estribillo que acompaña, a manera de responso, la narración.

Existen tantas formas de construir el estribillo como comunidades en el Atrato. El juego y la facilidad para contestar es diversa; a veces lo construyen sobre uno de los versos del poema, otras repitiendo sílabas que forman parte o no del romance y, con mucha frecuencia, con textos de 5, 6, 7 u 8 sílabas, con 1, 2, 3 o 4 versos que a manera de ruego, imploran a Dios, a la Virgen o a algún santo un favor. Todas esas formas constituyen un solo cuerpo sonoro. No es un coro homogéneo, cada individuo entra en su tiempo, cada una agrega interjecciones para darle más drama a la solicitud, hace variables propias, internas, subjetivas –de saber, de sabor, de ingredientes, incluso de fermento–, que definen una textura y un trasfondo. No hay competencia por sobresalir, cada quien canta con su voz y con su cuerpo para expresar el fervor, el dolor, la profundidad del momento, para darle sentido al ritual, para hacer y ser un solo canto. En palabras de Ely: “Se canta en las noches cuando hay muertos, y el alabao va entrando en mí” (comunicación personal, agosto 28, 2024).

En síntesis, estoy proponiendo tres elementos, desde mi perspectiva, como fuentes fundamentales para estos procesos de investigación musical de las tradiciones orales: en primer lugar, la *persona*, que no es un individuo sino que es la totalidad de la comunidad, ruta humana relevante para entender lo que se quiere investigar. En segundo lugar, la *cotidianidad*, la vida, que encierra conexiones multidiversas necesarias con un territorio específico –máxime cuando estamos hablando de músicas rurales contemporáneas, actuales–, porque un pueblo, una comunidad sin territorio no es; y no podemos olvidar que, a lo largo de su historia, este país ha negado estos espacios.⁴

Y en tercer lugar, la *música*, la práctica, el hecho, que va siempre más allá de lo sonoro. Por eso creo que la forma de uno acercarse a un tema de investigación sobre músicas de tradición popular parte de un

⁴ El territorio es, por tanto, significativo, pero no se trata únicamente del territorio físico, es necesario comprenderlo a través de las formas como es recorrido, transitado, habitado, apropiado –como diría Arturo Escobar (2010), la interacción es compleja y con ella se constituye un todo–; se necesitan también territorios simbólicos subsumidos en la construcción interna de esa comunidad.

interés genuino; continúa con el encuentro casual, espontáneo con la expresión determinada; sigue la ruta a través de la formulación de procesos programados, proyectos agendados, estructurados, financiados dentro de la investigación misma; pasa por consultas especializadas para, finalmente, llegar a lo que yo denomino la relación persona/persona: es decir, persona/interior, persona/cotidianidad, persona/territorio, persona/música. La música se introyecta en cada persona que no es ella sino ellas para hacerse persona/comunidad. Y el investigador, por su parte, escucha con los cinco sentidos.

Por tanto, es necesario entender que la música no es solamente una idea melódica-armónica-rítmica-tímblica-textual. La música es un hecho multisensorial que debe entrar en mí de manera desprevenida para intentar asirla de verdad.⁵ Creo que no podemos perder nunca la posibilidad de asombrarnos frente a cualquier expresión musical; pero también tenemos que escuchar y sentir la escucha en la investigación, sentirla con sentidos expertos; las herramientas están al alcance: teóricas, musicológicas, conceptuales, históricas, filosóficas, que nos permiten abordar la música. Por eso yo la tengo que ver, oler, degustar, palpar, dejar pasar por mi cuerpo, la tengo que sentir; es decir, exponer mi cuerpo y mi subjetividad al fenómeno... ese es el principio del conocimiento.⁶

Estudiar la música implica, ante todo, comprender sus contextos, sus costuras, esos entresijos que se van haciendo naturalmente, y que a veces se deshacen o que son impuestos, pero que determinan formas de apropiarla. En el símil con los envueltos, conocer recetas, ingredientes, formas y rutinas de preparación, formas de compartir, de poner en común. Me pregunto: ¿cómo desenvolver la música? y, en mi trabajo con los alabaos, ¿cómo desenvolver lo músico-ritual? Eduardo Restrepo dice que se pueden identificar “corporalidades en proceso que

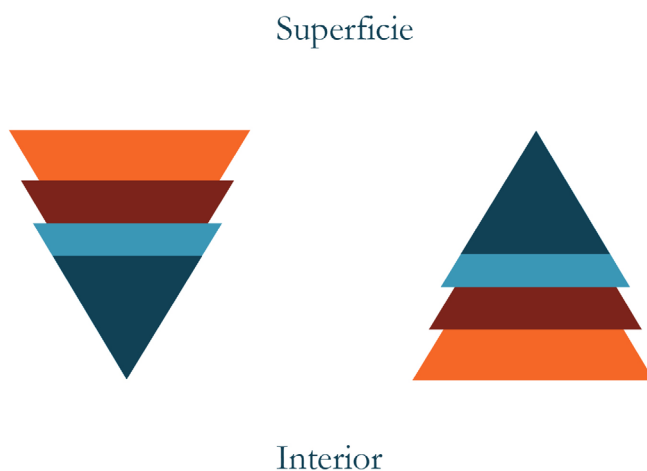
⁵ Y es quizás esta la diferencia entre un investigador y el sujeto de investigación. Mientras que en el investigador la música llega de manera desprevenida hasta hacerla consciente para construir con y desde ella una descripción densa, como dice Geertz (2003), en el sujeto es parte de su mundo, de su sentido ritual, de la experiencia específica de vida.

⁶ Dejar que el cuerpo se sumerja en el fenómeno, que resuene con él... (el canto “está en mí”, el “alabao entra en mí”...), con el consiguiente riesgo de que se imponga la subjetividad en instancias posteriores de la investigación... (asunto que se puede mínimamente paliar si se interpone la intención de una “descripción densa”).

encuentran en sus múltiples expresiones unas confluencias en los principios de inteligibilidad, entre lo abierto y cerrado, lo caliente y lo frío, y lo divino y lo humano” (2024, p. 3). Mi corporalidad junto a las corporalidades del Atrato van haciendo caminos con y desde la música. He llegado a algunos esquemas que tal vez ayuden a discernirla.

Como las personas, como los territorios o la vida cotidiana, es necesario saber que la música es un tejido complejo, no es posible quedarse solamente con la audición; por eso planteo que se requiere ir de la superficie al interior (figura 2).

Figura 2. Triángulo como símil de las capas



Fuente: Elaboración propia.

El triángulo, constituido por capas de diversos colores, se presenta con la base arriba y abajo, porque podría decir que *la superficie* es la base o también el ángulo que forma la punta del triángulo; de igual modo, *el interior* puede ser el ángulo o la base. Todo dependerá de la manera en la que lo abordemos, porque es posible tener una información amplia superficial (base) e ir ahondando en un delgado y sutil conocimiento interior (ángulo) o partir de un mínimo conocimiento del plano exterior para avanzar en un extenso campo interior. La superficie es lo que más vemos y escuchamos porque el interior está en unas honduras que no somos capaces de percibir fácilmente.

Cada pueblo, con sus prácticas, va formando en la música capas (que aquí las represento con colores); estas capas: *a*) crean dimensiones y profundidades en la experiencia vital; *b*) superponen espectros y complejidades; *c*) generan diversas relaciones —que no son lineales (porque no son iguales, unas son espontáneas, otras forzadas, muchas veces están mediadas por intereses económicos, religiosos, políticos, etcétera)—, y *d*) abren conexiones que transitan entre lo divino y lo humano... En suma, creo que necesitamos pensar en cómo podemos comprender desde la investigación las capas de la música.

Las capas se pueden formar de adentro hacia afuera o de afuera hacia adentro. Quizás una canción⁷ que se compone a partir de modelos tradicionales enlazados con fórmulas que han servido a funciones muy específicas (capa 1), con el uso (capa 2), con la inclusión en eventos de trascendencia para una comunidad (capa 3), se va envolviendo de tal manera que ya no es solamente la composición de música y el texto en un patrón determinado, sino un momento de eternidad (capa más profunda).

Pero, de igual modo, puede ser al contrario: una música ritual, ancestral se va haciendo cotidiana y usada en otros espacios de recreación o de proyección, por lo que va perdiendo su fondo interior para hacerse una canción de cotidianidad no ritualizada, con otras capas. Por ejemplo, lo que pasa con los alabaos al llevarlos a festivales o eventos extracomunales: estas obras pasan a ser un canto estético, con una propuesta artística “refinada” que presenta elementos característicos de una cultura negra, pero que ya no forma parte intrínseca de un ritual. Todo es válido y es posible, todo tiene sus capas.

Deleuze (1989) utiliza la figura del pliegue para describir cómo las cosas, los conceptos y las fuerzas se pliegan, se doblan y se articulan en el mundo; es decir, se produce una dinámica relacional permanente de transformación y movimiento, la realidad no es estática, siempre está en constante pliegue y despliegue, se interpenetra de múltiples situaciones para consolidar formas complejas, a veces en la cúspide del pliegue, a veces en la hondonada oscura. Gustándome

⁷ Canción: “envuelto” performativo, social, musical y estético, generado como un hojalde, con multitud de capas.

mucho esta idea, y que perfectamente podría aplicarse a la música, encuentro en ella una imagen de que existe un plano que se pliega, en tanto lo que estoy pensando no por fuerza es un solo plano, sino la yuxtaposición de planos en los que aquellos que están en la superficie son visibles, audibles, pero los que van más adentro, si bien existen, no los podemos ver y en muchas ocasiones no los percibimos o no los podemos explicar.

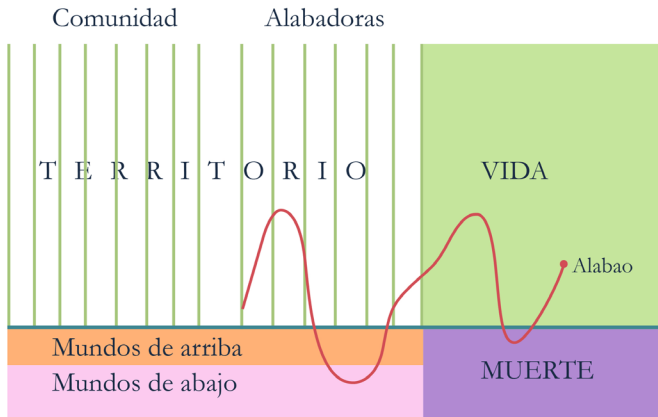
Un ejemplo es el de la piel humana: la epidermis, que es la capa exterior, el plano superficial, es visible, tiene pliegues, en él se reconocen múltiples elementos, pero no contiene la totalidad del órgano; se necesitan las capas internas, dermis e hipodermis, cada una con características y funciones específicas, amén de que el órgano sin el cuerpo interior tampoco es. Corporalidades en proceso y con múltiples confluencias (Restrepo, 2024). Así la música, lo que oímos, está en la epidermis, pero en ella existen otros fondos que se estructuran más allá de lo perceptible que la conforma. ¿Cómo revelar aquello que está más adentro de la “superficie”? Si lo detecto como investigador, ¿es posible ir más allá de la piel?

Elsy me cuenta que el alabao abre unos caminos que ella no puede explicar, “uno va entrando en ellos, va cantando, va sintiendo unas sensaciones que son como si uno estuviera en otro mundo... me producen paz, pero al mismo tiempo mucha tristeza” (comunicación personal, agosto 28, 2024). Y Ana Gilma afirma que “la sabiduría ancestral acomoda los alabaos para cada momento porque los alabaos no se cantan por cantar” (comunicación personal, agosto 23, 2024).

¿Qué alimenta la música?, ¿cómo se forman las capas? En la experiencia con estos cantos rituales intuyo que es posible palpar esas capas a través de la fuerza individual que se conecta en colectivo, es decir, al encontrarse una cantadora con otra, sea voz principal o voz de respuestas, donde en muchas ocasiones no se coincide plenamente en el ritmo, a veces tampoco en la afinación, y se escuchan diferencias en el texto; ese encuentro permite que las voces entren en un sentido íntimo-colectivo. Como dice Elsy, “va entrando en mí” (comunicación personal, agosto 28, 2024), y yo diría, ella va entrando en el alabao.

Considero pertinente plasmar en un gráfico lo que sospecho que ocurre cuando las cantadoras entran en el alabao (figura 3).

Figura 3. Tránsitos del alabao



Fuente: Elaboración propia.

Cada línea vertical verde representa a las personas que viven en la comunidad, en el territorio. Las alabadoras, como cualquier miembro del pueblo, forman parte de ese territorio y de esa vida, son integrantes plenas de la comunidad. Pero observen que las comunidades pueden llegar solamente hasta el mundo de la vida que vemos, que sentimos, la vida física. Pero las alabadoras, al cantar, son capaces de introyectarse en la muerte, en los mundos de arriba –de santos, angelitos y ancestros– y en los mundos de abajo, –oscuros, malignos, de espíritus que no son funcionales para la sociedad–.

Ese movimiento entre mundos de arriba y mundos de abajo, entre la vida y la muerte, se hace posible con el alabao, esa línea curva que se desliza, transita y fluctúa entre arriba/abajo, superficie/interior, comunidad/alabadoras... Yo como investigador externo a esa cultura lo intuyo, soy capaz de admitirlo, pero no logro descifrarlo plenamente. ¿Cómo entender que en la música ritual el canto es persona y la persona es canto, el canto es comunidad y la comunidad es canto, el alabao es comunidad y la comunidad es alabao? ¿Cómo inferir que la relación vida/muerte está intrínseca en el alabao? ¿Y cómo reconocer que cuando “la Virgen pidió un pasaje para ir a la muerte de su hijo” no es más que una forma figurada de reclamo histórico ante la necesidad de un pueblo negro por el derecho a estar juntos, vivir juntos, morir juntos? Quizás la

melodía y el texto del alabao no sean más que una disculpa para construir unos mundos muy distintos a los que yo conozco.

Entonces, en el envuelto que empecé a desenvolver en el ritual y que presento como uno de los elementos de análisis para este artículo, descubro metafóricamente que la hoja de plátano no es más que la piel de la música,⁸ eso que oímos es la piel. ¿Y qué pasa con el alimento interior (cuerpo)? ¿Cuándo vamos a ser capaces de saborearlo, de sentirlo, de olerlo, de palparlo? Nos quedamos con facilidad en la epidermis y en tomar un bocado del contenido, pero... ¿cuántas voces tiene una cantadora? ¿Qué dicen?, ¿cómo lo dicen? Escuchamos el grupo, es la piel. Pero ¿cuántas voces tiene(n) ella/ellas? ¿Cuántos contenidos profundos de sus voces somos capaces de escuchar cuando nos acercamos a esa realidad compleja?

Figura 4. *La piel de la música*



Piel de la música

Fuente: Elaboración propia. Dibujo de Ever Armando Moncada Betancur.

Atreviéndome a analizar esa realidad a través de los envueltos, pongo a consideración la idea de entender la hoja de plátano como superficie y el contenido de los envueltos como interior⁹ que, como

⁸ Música como órgano sin cuerpo (Deleuze, 1989).

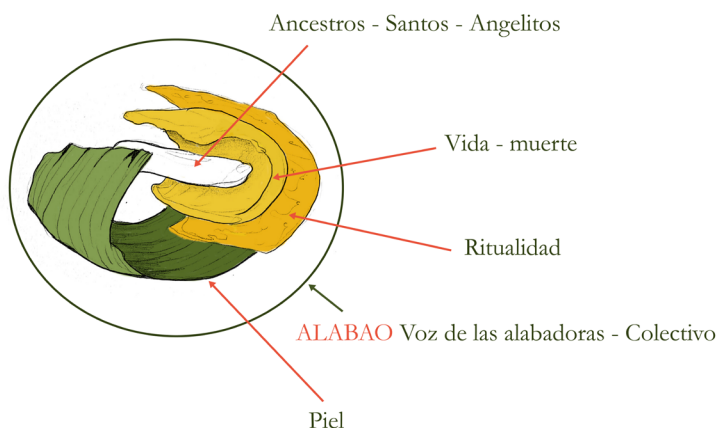
⁹ La hoja del envuelto como vestido, capa común a la música; el arroz o el maíz como capa interior intermedia que cobija, envuelve, da sabor y saber, remite a los gestos, a las formas del lenguaje, al habla, a las prácticas materiales cotidianas como formas de conocimiento y de sociabilidad; y el queso o la carne como contenido más profundo.

el triángulo, va llevando por capas a múltiples honduras. Los alabaos, como los envueltos, dejan ver la superficie de la música como hecho sonoro, como canto colectivo, pero se van profundizando cuando forman parte integral de un ritual, cuando la puesta en escena implica relaciones de la vida de la comunidad con otras dimensiones, con mediaciones de mundos diversos, con el sentido de la muerte, con esencias, personas, divinidades que yo no soy capaz de ver, no las puedo ver y, por tanto, no las descifro.

El alabao es al rito como las guascas y las hojas de plátano al envuelto. Las hojas contienen el envuelto y las tiras de guasca lo amarran. El alabao consolida el rito y está amarrado con el altar, con el alumbramiento de santos, con la fiesta patronal, pero lo de adentro, esa masa, es espiritualidad. Y si uno no desamarra la hoja, no la desenrolla y no saca lo de adentro –porque no sabe, no escucha o no tiene la capacidad para hacerlo–, no encuentra la interioridad. El alabao es masa y trascendencia y cuando se está cantando, “descubre el dolor y la resistencia de los ancestros, el ansia de la libertad” (Ana Gilma Ayala, comunicación personal, agosto 23, 2024).

Y en esta complejidad y de manera significativa, emerge la mujer, invisibilizada largamente en el mundo de la música –por no hablar de otras múltiples invisibilizaciones–, como el sujeto fundamental de esta realidad, de esta expresión, de este símbolo negro. Ella es poseedora, a través del canto, de las conexiones entre vida y muerte, ella contiene la memoria, ella es la voz de la denuncia, del reclamo, de la resistencia y, sobre todo, de una capacidad infinita de perdón que yo descubro con claridad en el alabao. Sin duda, es la mujer quien desenreda la madeja de guascas de la tradición oral y permite que las capas del alabao estén tan cerca. Las mujeres son el centro de sus comunidades, y consolidan aún más sentido de lo comunitario cuando cantan. El canto afrocolombiano del Pacífico parece ser en sí una acción femenina de configuración de lo común, de lo social, de generación de su propia cultura.

Figura 5. Capas de los alabaos



Elaboración propia. Dibujo de Ever Armando Moncada Betancur.

En esta imagen, de manera arbitraria, propongo llegar desde la piel de la música hasta ese interior profundo de ancestros, santos y angelitos, pasando por las capas de la ritualidad (contenidas en los gestos, las prácticas, los conocimientos y la cotidianidad) y la de la vida/muerte. A Elsy Becerra, mi amiga, esta guerra fratricida de grupos armados que vive Colombia, hace un año asesinó a su hijo; no sabe quién... Y ella me decía: “Alejo, lo único que me queda es el alabao; yo con el alabao estoy segura de que mi hijo descansa y yo me puedo conectar con él siempre” (comunicación personal, agosto 28, 2024). En consecuencia, me atrevo a decir que eso, que yo no sé qué es, que está en el interior, forma parte de la relación de la comunidad con otras dimensiones de la cosmogonía del Atrato.

Una es la música que nosotros, investigadores, escuchamos y analizamos, y otra es la que construye espacios simbólicos para la sociedad que la integra de manera indivisible en el ritual; cada expresión está compuesta por muchas sonoridades. Las que se escuchan y las que están implícitas, son como un texto en el que habitan muchos textos y tiene múltiples lecturas; por eso la música no puede ser mirada como una sola línea, como un plano explícito que narra lo que a simple vista nosotros vemos o escuchamos.

El envuelto sirve como analogía en tanto él en su conformación, como las capas de la música, no es uniforme, no es homogéneo, nunca es igual, es permeable, deja que la hoja de plátano llene de sabor hasta lo más profundo de su contenido, y cada capa de masa transmite a la siguiente su sazón: así es la música. Me preguntaba si me servía, por ejemplo, la cebolla como herramienta para entender y explicar esa sucesión de capas internas, pero llegué a la conclusión de que la cebolla es cebolla en su totalidad y sus capas son regulares. El envuelto, en cambio, tiene muchos contenidos y variables, como la música.

Conclusiones. Abierto a la escucha

Las fuentes de investigación deben estar pensadas de manera equilibrada entre personas, vida cotidiana y la práctica de ese objeto de estudio, porque en ellas se encierran esos imaginarios o esas realidades profundas que nosotros quizás no somos capaces de ver ni de escuchar.

No es posible desentrañar el sentido social y humano de un hecho musical sin comprenderlo; sin embargo, no todo se puede esclarecer y no todo se puede transmitir. Por ejemplo, lo que una cantadora siente en su interior cuando canta un alabao, quizá su dolor, quizá su espiritualidad, su relación con el difunto, con el santo, con quien sea, es un momento íntimo indescifrable para el investigador externo.


Las capas de la música son infinitas; aquí propuse unas desde el alabao, pero creo que las capas son tantas como aquellas que la comunidad que usa la música requiere y necesita para expresarse a través del hecho sonoro. Son tantas, que cuando se logra pasar la melodía, el ritmo, el texto, el mundo mundano, la vida cotidiana, el trasegar del pueblo que las canta, se va encontrando a la humanidad eterna que habita dentro de la música; es como si uno pudiera estrujar en una montaña de piedra capa tras capa la profundidad de lo que ella encierra, el mármol, el mineral, hasta llegar al fuego.

Y los rituales, contrario a algunos criterios que consideran que han perdido su esencia (pero que ahora se hacen diversos, se presentan de múltiples formas, incluyendo este de escribir o de leer, de investigar y de interpretar), siguen construyendo imaginarios. Sí, en los rituales, en lo visible del ritual, se descubren otras dimensiones que tal vez sin comprenderse plenamente se intuyen a través de la música.

En las capas del alabao están los elementos que conforman la cultura total; unidad y diferencia, continuidad, ruptura y cambio. Solo las alabaoras saben a plenitud lo que significan y representan estos cantos rituales; por eso, el papel del investigador será el de traducir con la mayor fidelidad posible lo que capta en el canto, traducción que siempre será una traducción, eso no lo podemos olvidar; hermenéuticamente logramos dar diversas miradas, pero no dejan de ser una traducción. Por eso, no entender es posible, eso pasa, siempre pasa; la dificultad está en no ser capaz de intentarlo porque mis oídos son sordos, mis ojos ciegos, mis manos secas y, aún peor, mi corazón no tiene la sensibilidad espiritual con la que pueda asir, por ejemplo, el dolor y la esclavitud que están en el interior del alabao.

La gente quiere cantar alabao porque se hace uno con el sentido trascendente de la selva, el río, la tierra, el individuo, la comunidad, el más allá. Y en ese canto colectivo se puede comprender al individuo en el todo y el todo a través del individuo: es una simbiosis profunda y difícil de abordar desde lo que uno es. La comunidad es alabao y el alabao es comunidad. Una vez un cantador en el Atrato me decía: “¿Y cómo voy a cantar solo? ¿Dónde están las respondedoras?”; estábamos hablando a la orilla del río, y de pronto me dice: “No profe, tranquilo, están aquí, ellas me contestan” (Jesús Eneris Borja, comunicación personal, octubre, 2014); señalaba su cabeza, miraba al firmamento y cantó.

El todo es más que la suma de sus partes; la parte es constitutiva del todo, pero no es el todo —como la hoja de plátano que es parte del envuelto pero no es el envuelto—. A veces nos quedamos con una parte, con lo visible, pero se nos olvida que hay esencias igualmente constitutivas que permiten comprender, o mejor, vislumbrar el sentido íntimo de la música, verdad que está soportada en un territorio, en una cotidianidad y en una comunidad que la usa y le asigna funciones.

Todas las capas que yo pueda comprender en los procesos de investigación son válidas y son música, siempre que estén soportadas en la vida. La música sin vida no es música. Y aunque no podamos entenderla en plenitud, la música sigue siendo música 

Referencias

- Deleuze, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el Barroco* (J. Vázquez y U. Larraceleta, Trads.). Paidós.
- Escobar, A. (2010). *Territorios de diferencia. Lugar, movimientos, vida, redes* (E. Restrepo, Trad.). Enviñón. [Versión digital: <https://n9.cl/m2z66>].
- García Martínez, C. (2025). Vidas musicadas. Una sinestesia ritual mediada por las cantadoras del Pacífico sur colombiano. *Ensamblajes. Revista de Antropología Predoctoral*, 2(1), 133-153. <https://doi.org/10.71405/ensamblajes/2025/v2.1.19>.
- Geertz, C. (2003 [1973]). *La interpretación de las culturas* (A. Bixio, Trad.). Gedisa.
- Gómez, C. y Tobón, A. (2009). *Arrópame, que tengo frío. Romances del medio Atrato* [VI Convocatoria Becas para la Creación y la Investigación]. Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín.
- Londoño, M. E. y Tobón, A. (2003). *De orilla a orilla. Vigía del Fuerte y Bojayá, un solo pueblo*. Universidad de Antioquia.
- Restrepo, E. (2024). Corporalidades afrodescendientes en el Pacífico colombiano. *Revista Colombiana de Antropología*, 60(3), 1-24. <https://doi.org/10.22380/2539472X.2671>.
- Tobón, A. y Londoño, M. (2001). “Barujo y La Pelotera”: encuentro de culturas en la obra musical y poética de tres músicos chocoanos. *Latin American Music Review*, 22(2), 214-239. <https://n9.cl/6zbf5a>.
- Tobón, A., Londoño, M. y Zapata, J. (2006). *Entre sones y abozaos. Aproximación etnomusicológica a la obra de tres músicos de la tradición popular chocoana*. [Premios Nacionales de Cultura]. Universidad de Antioquia.
- Tobón, A., Ochoa, F., Serna, J. y López, S. (2015). *El río que baja cantando. Estudio etnomusicológico sobre romances de tradición oral del Atrato medio* [Colección de textos sobre pensamiento y creación en las artes No. 6]. Facultad de Artes, Universidad de Antioquia.
- Tobón, A. (2016). *Romances del Atrato. Cantos de la vida y de la muerte*. Instituto Caro y Cuervo.