

PA QUE SE LE QUITA LA ARECHERA
Trayectos de aprendizaje de la chirimía chocoana

Alejandro Cifuentes Rubiano

Código: 472468

Directora: Ana María Arango

Monografía para optar por el título de antropólogo

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA
2005

INTRODUCCIÓN

“Creo que necesitamos música en la medida que nos necesitamos unos a otros”

Yehudi Menuhin (1981: 1)

Estas palabras del célebre violinista alemán nos invitan a pensar la música como vehículo de comunicación entre seres humanos. La manera en como se presenta este vehículo, su contexto histórico y las relaciones que se tejen alrededor de él, conforman el sentido de la investigación sobre una música en particular. Esta investigación busca comprender y analizar algunos de los contextos, relaciones y significados que se construyen a partir de los procesos de aprendizaje, construcción de identidades y representación cultural que surgen a raíz de la chirimía chocoana.

En los primeros momentos de esta investigación, me interesé por el proceso de los músicos que en Bogotá estaban incorporando elementos de músicas tradicionales, sobre todo de las costas, para elaborar sus composiciones y ritmos. En muchas partes de Colombia se vive un fenómeno musical que crea constantemente nuevos productos y propuestas sonoras. Muchas de estas propuestas están marcadas por senderos que vinculan lo tradicional y lo moderno, lo local y lo global, en procesos dinámicos, donde las identidades y los significados se negocian constantemente.

A partir de mi experiencia como músico pude inmiscuirme en diferentes procesos de aprendizaje musical, donde el acopio de conocimientos sobre percusión de chirimía chocoana era uno de mis objetivos principales.

Sin embargo en el trayecto para llegar a la chirimía chocoana pasé por ciertos estadios que quisiera relatar. La primera aproximación que experimenté de las músicas tradicionales de las costas, fue a través de la música de gaita de San Jacinto. Junto con varios amigos músicos estábamos curiosos por aprender y conocer tanto los toques de tambor, como los revuelos melódicos de las gaitas. Muchos de mis amigos a partir de sus experiencias de aprendizaje han consolidado sendos procesos musicales que han desembocado en propuestas como las de Curupira y Mojarra Eléctrica.

Por esa misma época me encontraba realizando segundo semestre en la Universidad Nacional, en el que realizamos una salida de campo a Sanquianga y Satinga, donde pude presenciar por primera vez un conjunto de marimba. Esta experiencia inmediatamente volcó mi mirada al Pacífico colombiano, aunque en ese momento no sabía nada de la chirimía del Chocó.

Casi dos años después, asistí a una presentación del grupo La Contundencia en el Teatro Colón de Bogotá, el primer grupo de chirimía chocoana que escuché. Cuando el grupo interpretó el tema “Hombre na má”, más conocido como “Arrechera” (composición de Octavio Panesso) la fiesta en el Colón, que iba en ascenso progresivo, alcanzó uno de sus picos más altos. En ese momento me pregunté por las significaciones que contenía esa música que podía “ poner a parrandear” al teatro Colón, normalmente destinado a otro tipo de espectáculos.

Este proyecto contempló ciertas inquietudes investigativas, algunas de ellas surgieron en los primeros momentos de la investigación y otras aparecieron a medida que ésta se fue desarrollando.

¿Cómo influyen en la percepción de la música, las visiones que se tienen sobre las regiones del país, en éste caso particular sobre el Chocó? ¿Cómo cambian las percepciones dependiendo del contexto en el que se manifiesten? En cuanto a la sexualidad, ¿Cómo ve la gente bogotana la arrechera, qué connotaciones subyacen y qué significado simbólico expresa? ¿Qué significa esta palabra, qué sentido tiene para los migrantes chocoanos?

Al respecto de la conformación de comunidades pretendo esbozar las prácticas que la unen a ciertos fenómenos culturales, en este caso con la música. ¿De qué manera el concepto de identidad se inserta en estas comunidades?

Las primeras bases académicas surgieron en el “Taller de Técnicas Etnográficas”, curso dictado por el profesor Carlos Miñana, donde elaboré una primera perspectiva de la música del Pacífico en Bogotá. El informe final se llamó “ El Rizoma del Pacífico” y lo escribí junto con Juan Pablo Garcerá.

Más adelante con el profesor Jaime Arocha, en la materia “Problemática colombiana”, empecé a diseñar los conceptos básicos para presentar el proyecto de grado, labor que dio inicio formal a esta investigación. En ese momento, la asesoría de mi directora, Ana María Arango definió en gran medida los anclajes teóricos y metodológicos que se presentan en este trabajo. Por sugerencia de Ana María Arango este trabajo busca desentrañar algunos de los procesos históricos más relevantes, para después dar cuenta de algunos fenómenos contemporáneos.

Para comprender los diferentes procesos de aprendizaje y las identidades que se construyen en los diferentes momentos históricos por los que ha transitado la chirimía, es fundamental adentrarse en el sistema musical y

establecer las dinámicas de transmisión de conocimientos en los diferentes contextos. En este aspecto mi trabajo se enmarca, fundamentalmente, en las prácticas socio-culturales de la chirimía chocoana, llevada a cabo en tres escenarios: 1. Las experiencias de un grupo de fusión bogotano, la Mojarra Eléctrica, que trabaja con repertorios chocoanos, 2. Las observaciones hechas en el Festival de música del Pacífico “Petronio Álvarez”, en las versiones del 2003 y 2004 y 3. en el Festival de San Pacho en el 2004. Mi propósito era establecer las diferentes representaciones a partir de los distintos contextos de reproducción.

SOBRE EL TRABAJO DE CAMPO

Siempre he creído que lo más valiosos de estudiar y trabajar una disciplina como la Antropología es el contacto con las personas. Las teorías y las discusiones acerca de la realidad social que estudiamos ayudan a ubicar ese “¿Qué es lo que pasa aquí?”, forjando un corpus explicativo de los distintos laberintos y tramas sociales. Sin embargo, es “el campo” la experiencia que define los rumbos y horizontes de una investigación, cambiando, muchas veces radicalmente, la manera como nos acercamos a nuestro problema de investigación, confrontando evidentemente las nociones y conceptos con los que llega un investigador.

Antes de entrar al campo de esta investigación tenía la idea de ahondar en las representaciones sociales que en Bogotá se dan, a propósito de los grupos que trabajan con chirimía chocoana. Progresivamente esta intención cambió de acuerdo a la experiencia consignada en la fiesta de San Pacho en Quibdó, Chocó. El objetivo entonces, está más encaminado en desentrañar algunos de los comportamientos sociales generados por las chirimías en distintos momentos de reproducción, prácticas y puestas en escena. Las constantes de los datos en el momento de abordar la escritura,

me llevaron a esta conclusión, de lo contrario, hubiera caído fácilmente en el error de atar los datos a las nociones preconcebidas.

Este trabajo de campo en torno a la chirimía chocoana se realizó, en gran medida, mediante el aprendizaje de los toques y ritmos, así como la puesta en práctica de los conocimientos musicales adquiridos en la investigación. En toda la etapa de recopilación de datos utilicé mi condición de músico percusionista para poder aprender y participar de los eventos musicales que me proponía analizar. Para la fiesta de San Pacho me fue especialmente útil este rol etnográfico, ya que para muchos maestros y músicos es muy importante el interés de otras personas por los enclaves y dinámicas musicales de la región.

También, el que yo hiciera parte de la comunidad de práctica de la chirimía chocoana incidía en mi valoración de la música que me proponía estudiar, así en muchas ocasiones se verá a lo largo del trabajo.

Cuando me presentaba como antropólogo muchas veces sentí que el trato era diferente, que existía una cierta prevención hacia mi investigación y los datos que podría consignar. De todas maneras, esto no obstaculizó los propósitos y los motivos de investigación y pude recopilar la información necesaria.

Estrategias de investigación

Para esta investigación empleé tres maneras de abordar la reproducción de chirimía chocoana. Con la Mojarra Eléctrica, estuve como espectador acucioso de los conciertos, así como ensayaba con el grupo y estudiaba los diferentes aires de chirimía. La relación fue de colegas interesados en una música en común, lo que potenciaba la discusión de las diferentes experiencias tanto tocando como aprendiendo las músicas.

En el Festival Petronio Álvarez, la atención estuvo centrada en la interacción entre músicos chocoanos y bogotanos fuera de tarima. Me interesé sobre todo en la manera como se vinculan al “momento musical”, entendido este como el momento de la ejecución de los músicos de Bogotá con los del Pacífico, y cómo perciben los chocoanos la manera de interpretar la música por parte de los bogotanos. Experimenté esos espacios en el hotel, también como músico que quería formar parte de lo que estaba ocurriendo, intentando emular los toques de los percusionistas y percibiendo las reacciones de los demás músicos por “la manera” de interpretar el instrumento.

Estas particularidades también se dieron en mi estadía en Quibdó, durante las fiestas de San Pacho, en las que acompañé a las chirimías, en medio de las comparsas. Así mismo presencié los actos propios de San Pacho en sus cuatro días finales, lo que me permitió observar la relación de la música y la fiesta san pachera.

Por último, con la recopilación de material audiovisual y discos de los conjuntos he podido analizar los cambios y maneras de interpretar la chirimía por parte de varios grupos chocoanos, así como establecer las diferencias con las formas de tocar los mismos temas por parte de la Mojarra Eléctrica.

Las técnicas etnográficas que utilicé para llevar a cabo el trabajo fueron principalmente las entrevistas estructuradas (en donde todo gira en torno a las categorías del marco conceptual), semiestructuradas (conservando algunas categorías previas pero poniendo atención en la aparición de nuevas categorías y consideraciones) y no estructuradas (dejando que la conversación no tenga tópicos preestablecidos como en charlas informales o casuales), al grupo y personas que acuden a los conciertos, así como

también a personas escogidas fuera del contexto de la fiesta, para apreciar qué opinión y/o conocimientos tenían sobre esta música.(Goetz y Lecompte, 1988).

Utilicé también el diario de campo, como herramienta característica del ejercicio etnográfico y para poder encontrar de qué manera me ha transformado la actividad investigativa en mi formación como hombre antropólogo, músico y bogotano.

Estructura del texto.

El trabajo está dividido en cuatro partes: las primeras dos secciones están enfocadas en articular un corpus teórico para analizar la conformación de comunidades y la importancia de las prácticas en las construcciones de identidades a partir de fenómenos musicales. El trabajo de Etienne Wenger “Comunidades de práctica: aprendizajes, significados e identidad”, fue uno de los pilares a partir del cual fundamenté este capítulo. De igual manera los aportes teóricos de Peter Wade y Stuart Hall fueron determinantes para ahondar en el tema de las identidades.

La segunda sección explora, a partir de algunos conceptos de la teoría etnomusicológica, la dinámica de representaciones que se crea a partir de la música de chirimía, teniendo en cuenta conceptos como los de tradición y fusión, pertinentes para comprender los trayectos de la chirimía chocoana. Los aportes hechos por Bruno Nettl y Alan Merriam, fueron decisivos para conformar los supuestos centrales de esta sección.

La tercera parte es un marco histórico que pretende recoger algunos de los momentos más importantes por los que ha transitado la música chocoana, valiéndome, para observar los diferentes contextos históricos que moldean las distintas apreciaciones sobre la música.

La cuarta parte incluye el trabajo etnográfico presentado en tres apartes diferenciados. Primero, se encuentra el desenvolvimiento de los repertorios chocoanos en Bogotá, centrando el trabajo en el grupo Mojarra Eléctrica. En el siguiente, se exponen los encuentros que se dan en el “Petronio Alvarez” y, en el tercero, narro la experiencia en las fiestas de San Pacho. Más adelante se encuentra el análisis musical e algunos de los ritmos de la chirimía. Por último, se encuentran algunas reflexiones finales, que intentan recoger las ideas principales desarrolladas a lo largo del texto, y algunas de sus perspectivas a futuro.

CAPITULO I

Comunidades, practicas y ciudades

Para dar cuenta de las situaciones y contextos en los cuales se desenvuelve la chirimía chocoana, tanto para sus practicantes en Bogotá como para sus expositores chocoanos, me fue necesario profundizar en el concepto de comunidades de práctica elaborado por Etienne Wenger. En su obra, Wenger apunta a la elaboración de una teoría del aprendizaje y, a partir de éste, profundiza la construcción de conceptos de la práctica y la conformación de comunidades.

Bruno Nettl (1983) profundiza en la manera como la música es percibida por la comunidad en la que está inmersa; una de sus preocupaciones radica en cómo la comunidad se percibe así misma. Es aquí donde el concepto de práctica es pertinente para conceptualizar este punto. Según Wenger es en la práctica donde se ponen en juego toda una serie de significados en relación con nuestros quehaceres cotidianos; donde se halla el sentido de compromiso con una actividad (Wenger, 1998). Así, lo que me propongo demostrar aquí es la manera mediante la cual los músicos se inscriben en el aprendizaje de la chirimía.

Ahora bien, Etienne Wenger expone que el aprendizaje como tal desemboca en unas maneras de concebir y conformar nuestra vida cotidiana. A partir de estos procesos, forjamos una comunidad en la que se negocian significados mediante la participación en dicha comunidad. Esto lleva a definir la experiencia como una de las partes fundamentales de la práctica.

Pero volvamos al terreno de los aprendizajes. Los músicos bogotanos emprendieron a partir de múltiples y distintas experiencias, un recorrido por las músicas tradicionales colombianas, en donde primaban los ritmos de las costas. De esta manera, a partir de aprendizajes de los discos disponibles, como de la asistencia a festivales y los contactos con músicos regionales en Bogotá, los grupos se apropian de las músicas tradicionales para construir un repertorio propio. Esta actitud refleja un compromiso (del que hablaré más adelante), con la música estudiada y engloba una práctica que en su transcurso teje toda una serie de significados que son negociados constantemente.

En este punto el aprendizaje debe ser entendido como objetivo y actividad transversal a las prácticas musicales: “Las comunidades de práctica se pueden concebir como historias compartidas de aprendizaje” (Wegner 1998: 126). La música tradicional es lo que se pone en práctica para aprender. La chirimía chocona sirve como elemento transversal que moldea las actividades musicales de estos grupos que, a partir de sus experiencias: “aprendiendo los toques”, exponen sus apropiaciones creativas fomentando nuevas manifestaciones sonoras.

Existen tres características que definen a una comunidad de práctica (Wegner, 1998: 100):

1. Compromiso mutuo
2. Empresa conjunta
3. Repertorio compartido.

Como compromiso mutuo se pueden definir todas aquellas acciones para que la participación en comunidad sea posible y, en ésta se den ciertas relaciones entre sus miembros para cumplir sus objetivos (Wegner, 1998).

Para el caso de la comunidad practicante de la chirimía chocoana se pueden detectar dos compromisos importantes. En el caso de los músicos en Bogotá el compromiso está mediado por la investigación de los ritmos tradicionales. Esto lleva a prestarse información necesaria para los aprendizajes, como videos, grabaciones y grabaciones de campo.

En el caso de los músicos chocoanos, uno de los compromisos radica en difundir la chirimía chocoana en todo el país. Que la gente la conozca. Este compromiso es producto de la impresión de la chirimía chocoana como ritmo poco conocido, sobre todo al interior del país.

Como empresa conjunta se encuentran los trabajos que la comunidad elabora y por los que desarrolla su práctica. Estos trabajos frecuentemente se encuentran definidos desde estructuras externas a la de la comunidad de práctica en sí.(Wegner, 1998).

Para el caso de la chirimía chocoana las industrias culturales, ayudadas por la expansión de los medios de comunicación, han colaborado a construir estas empresas. Lo que se evidencia en las producciones discográficas, tanto de los grupos en Bogotá como los chocoanos, dejando claro que para los músicos, el disco es uno de los logros más importantes en su quehacer.

Como repertorios compartidos se encuentran los recursos de una comunidad para llevar a cabo las negociaciones de significado. Los repertorios son un haz de comportamientos, actitudes, representaciones y aspectos que se han construido, modificado en la práctica y que forman parte crucial de su labor cotidiana (Wegner, 1998, 110).

Estas premisas me permiten conceptualizar las diferentes experiencias que ocurren dentro de la comunidad de músicos interesados en la chirimía. En

el proceso de apropiación de los repertorios tradicionales, estos músicos entraron por el camino del discípulo curioso, donde han entablado una serie de contactos con los músicos chocoanos y donde irremediabilmente se han visto retribuidos tanto unos como otros. De esta manera se instituye una práctica social, entendida ésta dentro de un marco histórico y social particular.

ESCENARIOS EN LA CIUDAD

Al hablar sobre los procesos y las trayectorias de las chirimías, quiero abordar el tema de la ciudad como escenario que propicia una gama de contactos interculturales que inciden en el desarrollo de la música. Pienso a la ciudad como un espacio heterogéneo donde confluyen toda una serie de actores y prácticas, que sirve como caldo de cultivo idóneo para nuevas transformaciones en el transcurso de la chirimía. Partiendo de que la música de chirimía es flexible y se ha adaptado a diferentes formas y estilos musicales, su desarrollo en ciudades como Quibdó (espacio en el que se encuentran los dos litorales colombianos y en el que convergen toda una serie de culturas y presencias foráneas) hasta Bogotá donde el espectro es enorme y propicia nuevos encuentros interculturales que resignifican las prácticas musicales.

Según García Canclini: “(...) En ellas (las grandes ciudades) se producen y cambian sus tradiciones, desenvuelven los intercambios más complejos de la multietnicidad y otras formas de multiculturalidad (García Canclini 1999: 10 en Signorelli, 1999). Las tradiciones musicales entonces siguen un curso en el que constantemente se van re-definiendo y transformando, obedecen a unas circunstancias históricas y a un momento preciso que obligan a su percepción dentro de la sociedad.

Las migraciones por parte de otras ciudades y pueblos marcan también experiencias culturales que se desarrollan en el ambiente de Bogotá. Músicos y compositores como Antero Agualimpia, quien estuvo asociado a los grupos musicales y de danza de la Universidad Nacional, dan cuenta de un proceso de reproducción de chirimías en la ciudad, en este caso bajo un contexto pedagógico.

Quiero hacer una reflexión de la ciudad como espacio donde se mueven distintas y variadas identidades, producidas y construidas por una oferta variada de posibilidades. Esto no quiere decir que los elementos que nos identifican hagan parte de una máscara que nos podemos quitar y poner cuantas veces queramos; estas se encuentran mediadas por factores históricos que las atraviesan y que inciden en el transcurso de su reproducción. De esta manera, la ciudad es el espacio en donde se reproducen ciertas músicas tradicionales que, desterritorializadas, conforman un nuevo complejo cultural provisto de otras significaciones (Deleuze y Guattari, 1980). Es en esta construcción de significados que cobra sentido la conformación de grupos en torno a la música tradicional, tanto en el sentido de la apropiación (en donde entran los aprendizajes y las creaciones posteriores), como en un sentido que los configura en la vida urbana y hace parte de su identidad personal.

En la ciudad se forman ciertos senderos que contienen valoraciones sobre el oficio musical y sobre la posición en ciudad en torno a dichas prácticas, como anota Ruth Finnegan: “conforman entornos en los que se podía forjar relaciones, compartir intereses, y lograr una continuidad de sentido en el contexto de la vida urbana” (Finnegan: 449 en Cruces, 2001).

Bogotá, sus calles, sus trancones y transmilenios, sus torres y casas de zinc, sus parques y ríos, su gente, es el teatro donde se representan nuevas obras musicales basadas en las músicas tradicionales. La chirimía

chocoana hace parte de esta nueva apropiación por parte de los músicos que desde Bogotá se han interesado por ella, creando un nuevo conjunto de percepciones e ideas de las músicas regionales.

IDENTIDADES Y PRÁCTICAS

Existen varias maneras de entender el tema de identidad desde los andamios teóricos. En primer lugar, existe un enfoque esencialista que asocia ciertas entidades culturales con un grupo, con una historia compartida y una situación geográfica determinada. El problema de este anclaje teórico es que no da cuenta de la transformación que se va dando en torno fenómenos culturales, que originan nuevas negociaciones de significado. Stuart Hall (1992), quien ha problematizado el tema, entiende la identidad como “producción” que nunca está completa, sino que siempre está en proceso y se constituye dentro de la representación y no fuera de ella. En sus palabras: “las identidades culturales vienen de algún lugar, tienen historia. Pero como todo lo que es histórico, estas identidades están sometidas a constantes transformaciones” (Hall, 1992: 23). En este sentido las identidades culturales no son esencias sino posiciones.

Argumentos esencialistas se encuentran en algunos escritos sobre música del Pacífico, que hablan sobre el currulao, aunque es necesario decir que estos textos no tienen ninguna intención teórica. Esto encontré en un aparte de una publicación de la disquera Tropical, a propósito del currulao: “...es un ritmo racista, deliciosamente segregacionista, pues en cualquier ámbito social o cultural se lo puede gozar ampliamente, pero no se le puede sentir con la plena emoción que despierta en el corazón de un costanero, ya se trate de un negro...o de alguien que por su relación afectiva esté comprometido con los avatares de la raza negra” (Ediciones Tropical, 1994).

Entiendo estas afirmaciones como la percepción de la música afro como portadora de una significación que es imposible de entender para otras personas, etnias o grupos. Lo que se pasa por alto son los otros tipos de significaciones que pueden ocurrir cuando esa música influye en otros, me pregunto, ¿son menos válidas?. Efectivamente, los que no somos costaneros, entendemos y apropiamos la música desde plataformas culturales distintas, creándonos nuestras propias valoraciones y significados. Este proceso de construcción es lo que me interesa analizar para el caso de la chirimía chocoana, del cual se desprenden identidades musicales y posiciones culturales.

Encontramos también una perspectiva que recoge una visión de la identidad como proceso que se construye constantemente, en un movimiento de interacción y situación relacional (Wade, 2002). Entiendo la identidad como la serie de factores que adoptamos como andamios constituyentes de nuestra dinámica social.

Las identidades se transforman, cambian, se construyen, no son entes perpetuos que rigen actitudes y posiciones. En este sentido concuerdo con Frith cuando afirma: “Entiendo la identidad como un forjador poderoso de relaciones sociales (Frith, 1996 en Wade, 2002: 32) que no están asociadas directamente con una identidad esencial sino que forman diferentes adscripciones dependiendo de determinados contextos (Wade, 2002: 33).

De ahí que a partir de las prácticas cotidianas, los oficios y las actitudes con la que abordamos nuestro quehacer diario se esbozan nuestras tendencias identitarias y nuestras afiliaciones a grupos sociales. Por tanto, pretendo a partir de la música distinguir ciertos aspectos de identidad que están atravesados por las prácticas y la conformación de comunidades. Al respecto Wegner afirma: “Hacer identidad consiste en construir los

significados de nuestra experiencia de afiliación a comunidades sociales” (Wegner, 1998:183).

Es en este sentido que el autor relaciona los procesos de construcción de identidades con la práctica y la formación de comunidades. Wegner enuncia cuatro procesos claves a la hora de relacionar las prácticas y las identidades (Wegner, 1998: 187). Estos puntos son:

1. La experiencia negociada del yo
2. Afiliación a comunidades
3. Trayectorias de aprendizaje
4. Nexos de multi-afiliación

La experiencia negociada del yo se da en el campo de la pertenencia y la participación en comunidad, en este espacio se define, en gran parte, el estandarte identitario que se va construyendo. Como anota Carlos Mario Perea: “(la expresión) no es simplemente gesto de exteriorización, sino articulación y definición de aquello a ser comunicado. En la empresa, se descubre la interioridad, permitiendo la modulación de una voz singular” (Perea: 323, en Martín Barbero y López, 2001).

En este mismo sentido apunta Susana Reguillo, a propósito de las identidades de los y las jóvenes: “ las identidades juveniles van a buscar y encontrar en los “otros”, la posibilidad de reconocerse en un “nosotros” que afirme la identidad individual y al mismo tiempo opere como el núcleo de las certezas compartidas” (Reguillo, 2002: 6).

La afiliación de comunidades es el mecanismo mediante el cual se garantiza la continuidad de las prácticas, factor desencadenante de identidad, por medio de la pertenencia y la participación en comunidad (Wegner, 1998: 190).

En este sentido la ciudad hace que la gama de ofertas de afiliación a tal o cual postura sea bastante extensa, incluso, dentro del gran magma de opciones, se puede llegar a creer que se carece de sentido de pertenencia que contraste con otras.

La identidad en la práctica se define socialmente pero no sólo porque es cosificación en un discurso social del yo y de categorías sociales, sino también porque se produce como una experiencia viva de participación en comunidades concretas. Lo que las narraciones, las categorías, los roles y las posiciones llegan a significar como experiencia de participación es algo que se debe encontrar en la práctica (Wegner, 1998:188). Entiendo en este caso la cosificación como mecanismo que pone en juego un concepto de la identidad que se materializa en prácticas subsecuentes. Es en la práctica que condensamos nuestros conceptos acerca del oficio que hacemos y le damos sentido a nuestras actividades, insertas en un marco en donde se ponen en juego circunstancias sociales e históricas que definen las opciones de los sujetos que las ejecutan.

Las trayectorias de aprendizaje

Wegner anota a propósito de los aprendizajes: “Es el vehículo para la evolución de las prácticas y la inclusión de los participantes en las mismas, y, al mismo tiempo (y a través del mismo proceso), es el vehículo para el desarrollo de la identidad y su transformación” (Wegner, 1998: 33).

Para el caso que estoy observando, se ha trazado un puente de interacción con otros músicos bogotanos con los músicos del Pacífico, específicamente con los músicos chocoanos, este puente condensa procesos de aprendizaje y deriva ciertos mecanismos de identidad musical. También se crean

acercamientos dentro de las especificidades de los instrumentos, por ejemplo los percusionistas discuten los diversos toques, los bajistas consideran nuevas figuras armónicas, o los clarinetistas intercambian fraseos y melodías.

De acuerdo a lo anterior observo y analizo las prácticas de los músicos en la medida que se vinculan en procesos de aprendizaje musical dando lugar a afiliaciones identitarias. Como diría Reguillo, las prácticas culturales se mueven y alimentan, simultáneamente, en múltiples planos que van desde lo local a lo global, desafiando las nociones de espacio, vinculadas a la idea de un lugar geográficamente delimitado (Reguillo, 2002). En este campo de nuevas configuraciones y de construcciones de sujetos se va a dar el movimiento de la apropiación de la chirimía. En este sentido, observo que los grupos de fusión mantienen una trayectoria que se mueve en dos direcciones: por un lado se ve un “retornar a las músicas tradicionales”, ejes articuladores de su práctica, y por otro lado propone un nuevo sonido, a partir de sus experimentos con ella. Entablar una vanguardia a partir de la chirimía.

Es ahí en donde el mecanismo de apropiación demuestra sus dos vertientes. Por un lado, encontrando otras músicas a partir de las cuales se pueden tejer nuevas propuestas, es decir, vemos que los grupos son conscientes que esas tradiciones musicales están en movimiento constante, a partir de sus propios aportes, ya que en esta dinámica, en la práctica y la innovación musical se están manifestando sentimientos de pertenencia.

La noción de apropiación que esboza Wade (2000) en la que se entiende ésta como un proceso de diferenciación, sirve para ver cómo los grupos de “fusión” se apropian de la música tradicional, la aprenden desde otra perspectiva y la convierten en un producto sonoro diferente, que se inserta

en cierta población que la consume bajo otros parámetros culturales. Las fiestas patronales y la reproducción de la chirimía en el Chocó permea la visión de los músicos chocoanos radicados en Bogotá. Así mismo los espacios en donde cultivan y difunden la música en la ciudad y las imágenes que evocan los receptores, ofrecen otras consideraciones sobre la misma. Tal como lo menciona Carvalho y Segato: “Cada pieza musical moviliza un horizonte simbólico y formal propio y singular, en el que varios contextos culturales se cruzan. Es fundamental nombrar que esa alta polisemia de evocación está condicionada por las limitaciones o el horizonte cultural de los auditores” (Carvalho y Segato, 1994:6).

Para el caso de la música de chirimía, la apropiación por parte de los músicos bogotanos conduce a una nueva construcción de las músicas tradicionales que vinculan tanto distintivos identitarios como diversas formas de entender las músicas tradicionales en otros contextos.

Los nexos de multi-afiliación nos llevan a pensar la identidad en otras latitudes. La pertenencia a una comunidad es una constituyente de identidades, pero éstas se encuentran constantemente en relaciones con otras esferas de lo social que inciden en su devenir (Wegner, 1998: 198).

Para el caso de las músicas tradicionales en Colombia y su apropiación por parte de las comunidades, aparecen ciertas concepciones de lo que significa la “identidad nacional”. En esa situación es pertinente recordar los conceptos elaborados por Benedict Anderson sobre las comunidades imaginadas: aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (Anderson, 1997: 23).

Así que es en la mente que se crean ciertos conceptos sobre otras personas que hacen parte de la nación. Es aquí donde abordar este proceso

mediante representaciones sociales, empieza a ser necesario para explicar los mecanismos mediante los cuales la chirimía chocoana “se instala en la mente”, y en esta medida construyen significados particulares.

En el siguiente aparte profundizaré en este concepto, abordando primero algunas consideraciones sobre la música, la tradición desde algunos planteamientos de la teoría etnomusicológica.

CAPITULO II

Música y Representaciones

Esta investigación se inserta dentro del campo de la etnomusicología entendiendo ésta como: “una disciplina moderna basada en el trabajo de campo y en los métodos de la antropología cultural y la musicología, y que pretende estudiar la música como producto cultural y en la cultura” (Miñana, 2000: 147). Así, a partir de la música podemos dar cuenta de ciertas realidades culturales que ocurren en la reproducción de distintas músicas. Entiendo la música como hecho social en el que se construyen, transforman o reiteran variados complejos culturales.

Alrededor de las músicas tradicionales en Bogotá se teje un vínculo social y cultural que se demuestra en la práctica, espacio en donde se representan identidades y se conforman grupos. Así que, pensando en la música como “un agente poderoso de relaciones sociales” (Frith, 1996: 186), de la música de chirimía se desprenden una serie de representaciones culturales, que van incidiendo en la manera en cómo leemos y apreciamos sus dinámicas.

Es imperioso entonces, adentrarnos al concepto de música de manera analítica. Alan Merriam elaboró una definición de música en la que se resaltaba las relaciones y dinámicas culturales alrededor del fenómeno musical. Este concepto estaba compuesto por tres partes fundamentales que constituirían el corpus analítico musical (Merriam, 1964).

Merriam optó por discernir tres aspectos a la hora de describir el fenómeno musical: conceptualización, comportamiento y sonido (Merriam, 1964: 32).

En el concepto incluía aquellas ideas que la gente tiene de su música; la manera como ellos perciben el valor y la función de ésta en la sociedad. (Merriam en Nettl, 1983:23). Es en esta conceptualización que podemos adentrarnos a desentrañar el haz de representaciones que la música genera.

El aspecto del comportamiento incluye las maneras como se produce la música, en su repercusión a nivel social y las relaciones entre los músicos y las audiencias. Para Merriam “es a través del comportamiento, que el sonido musical es producido, sin él, no puede haber sonido” (Merriam, 1964:33). En la observación de los comportamientos subsecuentes al fenómeno musical podemos dar cuenta de las transformaciones que se van dando en la música que investigamos.

El sonido se ocupa de aquellas particularidades a analizar desde la manifestación sonora en sí. En este análisis optaré por dar una visión somera de las características de la música, con el fin de demostrar más adelante que transformaciones se dan a la hora de emprender fusiones. Para tal efecto me centraré en los aspectos básicos de la percusión de chirimía y su traducción a un set de batería convencional. Dedicaré una sección especial para abordar estos casos.

Siguiendo la propuesta de Merriam, me intereso en los conceptos, abordándolos desde la perspectiva de las representaciones, entendidas estas también como un proceso de diferenciación y de constante negociación de significados. En este sentido, pretendo ver cómo se representa la identidad a partir de la música chocoana.

Las representaciones se convierten en un conjunto de imágenes que configuran una situación; un cúmulo de relaciones y dinámicas que encierran profundos significados en un contexto social. Tal como dice

Villamizar: “se presentan entonces como maneras de interpretar el contexto” (2003:138). Este contexto tiene que ser visto a la luz de las relaciones interpersonales e interculturales que se crean a raíz de la reproducción de las músicas.

En esta vía, Blanchs dice: “las representaciones expresan identidades y afectos, intereses y proyectos diferenciados, refiriéndose así a la complejidad de relaciones que definen la vida social. Entender su conexión fundamental con los modos de vida significa entender la identidad posible que un sistema de valores asume en un momento histórico dado. Ahora bien, es solamente en relación con la alteridad, con los otros que podemos explicar esta identidad” (Blanchs, 1999: 81).

Este enfoque sobre las representaciones está enmarcado en una perspectiva procesal de las relaciones sociales, el cual está más centrado en desentrañar dinámicas culturales buscando el aspecto constituyente y no el constituido de las representaciones. Opera entendiendo la realidad social como un movimiento dialéctico en el que existen intercambios simbólicos influyentes y ve a los seres humanos como agentes creativos y autónomos más que como reactores pasivos.

A partir de lo anterior, las distintas representaciones de la chirimía chocoana, permiten descubrir un agenciamiento por parte de los músicos que creativamente reproducen estos repertorios y se posicionan como sujetos sociales, de acuerdo a su práctica musical.

Estas nuevas versiones musicales de repertorios tradicionales, tienen un impacto en el público que consume la música de acuerdo a esta nueva apropiación, que a su vez da pie a muchas más, donde se ponen en juego varias nociones y significados.

La música de chirimía se construye en un proceso palpable y vertiginoso que se inserta de acuerdo a los espacios y escenarios en los que se reproduce. Comprender que el interés suscitado por algunos temas de chirimía como “Pa’ que se le quite la arrechera”, enmarca una construcción de sujetos anclada en la exposición global de músicas del mundo, una revisión de las músicas locales y una posición cultural donde se representan dichas posiciones sociales.

Es imprescindible tratar este aspecto desde la relación de los grupos en los escenarios con el público, desde la observación de los modos de oír chirimía chocoana, así como del impacto que los discos han generado a nivel comercial. La recepción de la gente a las propuestas de los grupos de fusión bogotanos, refleja y crea nuevas maneras de percibir varios aspectos (lo nacional, lo local), como a nosotros mismos, en el sentido de forjar nuestras preferencias o estilos. Las representaciones que se perciben en esta dinámica guardan en sí significados diversos, importantes en la conceptualización de la chirimía.

En este caso Wade (2001), expone como se desprenden algunas valoraciones sobre músicas tropicales, valoraciones que muchas veces están asociadas a estereotipos de la sexualidad. Términos como “arrechera” vienen a conformar una parte de los imaginarios que existen en torno de la cultura negra en el país y que representa una de las ideas más interesantes desde una perspectiva social y psicológica: “lo negro” está asociado con el sexo, con la facilidad y la plasticidad para el baile, con la rumba. Por tanto constituye un atractivo para las personas oriundas del interior, en donde estos elementos son objeto de tabú por parte de la sociedad. Tal apreciación también vale, por supuesto para la costa caribeña, tal como apunta Wade: “...su música, su danza y su “cálida” sexualidad, pueden identificarse en múltiples formas a través de todo el continente, no son impuestas sino que son construidas a partir de una

historia particular que incluye la esclavitud, influencias culturales africanas y dominación por una potencia colonial que consideraba a la danza como pecado (...) y aunque por razones distintas, que involucra juicios morales distintos, los negros también han desarrollado esta ecuación entre sexualidad potente y destrezas para el baile y la música” (Wade, 2002: 25).

Las representaciones con las que se suele asociar a la chirimía chocoana en Bogotá, están ligadas a una visión de lo “caliente”, fiestero y alegre, donde la sensualidad y la desinhibición del cuerpo juegan un rol importante en concepción de la música. Por otro lado, también tiene la connotación de “bulliciosa”, en donde las características de la fiesta adquieren carices negativos.

Para el caso de los músicos en Quibdó la chirimía representa el “sentir” de la cultura chocoana y ésta se encuentra presente en varias actividades del quehacer de los chocoanos. Las fiestas patronales son eventos de enorme importancia en la región chocoana y las chirimías se constituyen como una parte fundamental en su desarrollo. Esta tradición como vemos tiene varios significados de acuerdo a sus contextos de reproducción. Pasaré entonces a bordar la música desde la perspectiva de la tradición musical.

Las tradiciones musicales

En la definición de una tradición musical Bruno Nettl (1980) encontró que (en paralelo con el concepto de identidades culturales de Hall, citado anteriormente), son “antiguas” y “contemporáneas”. Antiguas en el sentido que se puede rastrear un historia, un referente en el tiempo que da cuenta de la trayectoria musical transcurrida, y son contemporáneas ya que la música se produce y reproduce constantemente.

Por tanto, las músicas tradicionales no son “caparazones infranqueables”, sino que se transforman continuamente en su trayecto (Nettl, 1980: 13), y entre más se encuentre expuesta una cultura a diversas influencias, más se palparán cambios musicales al interior de esta tradición musical.

La chirimía chocoana siempre ha estado envuelta en distintos intercambios culturales, procesos de fusión, entendiendo ésta como un dialogo entre distintas propuestas sonoras. Tenemos que entender la música desde la misma llegada de los aires europeos y que la situación geográfica chocoana puede ser vista como una especie de embudo, donde confluyen diversas culturas, forjando una música compuesta por los aportes de otras sonidos y estilos. También tenemos que entender las fusiones musicales desde un perspectiva que vincula elementos internacionales como locales, aspectos que se ponen en dialogo, para buscar un resultado original. Aquí también son pertinentes las apreciaciones de Nettl sobre los procesos de modernización, donde las músicas tradicionales se insertan en las arenas y los roles de la música internacional (Nettl, 1980: 13) ocasionando nuevos productos sonoros.

Ahora veremos como estos intercambios y productos han aparecido a lo largo de ciertas circunstancias históricas.

CAPÍTULO III

MARCO HISTÓRICO

En este capítulo pretendo internarme en los diferentes trayectos de los conjuntos y la música de chirimía desde el momento en el que llegan los instrumentos y los repertorios provenientes de Europa, hasta el momento actual en Bogotá, con los grupos de fusión a la orden del día. En este sentido, mi objetivo es entender los momentos socioculturales por los que ha pasado la chirimía del Chocó, las transformaciones respectivas y sus contribuciones a crear diferentes estilos y subsecuentes prácticas alrededor de la música.

El mundo social es una construcción histórica que cambia continuamente, según las articulaciones que entre los diferentes aspectos sociales se producen (Laclau y Mouffe en Restrepo, 2004). Por tanto, creo que las percepciones sobre la música tradicional del país, y más específicamente la música del Pacífico, van cambiando de acuerdo a unas circunstancias históricas particulares, que moldean significativamente las dinámicas musicales, y la chirimía, como género distinguible, ha ofrecido un aporte singular en la creación de varios procesos sociales a través de distintos momentos particulares.

De igual manera, es importante encontrar aquellos factores que relacionan los procesos locales, con circunstancias globales y, de esta manera, poder comprender la situación de la chirimía chocoana dentro de un espectro de similitudes y diferencias con otras músicas del mundo. En esta medida tenemos que hacer un balance de varios aspectos incidentes en el desarrollo de estas músicas, como son: la expansión de la música en el

período colonial y la creación de nuevas músicas populares y campesinas, el impacto de la radio, los procesos de grabación y el crecimiento de la industria discográfica como hechos determinantes en el devenir de las músicas populares y, finalmente, la influencia de la llamada “Word Music”, donde nuevas valoraciones de la músicas tradicionales emergen re-significando diversas afiliaciones musicales e identitarias.

Peter Wade (1997) plantea tres momentos definitivos en el abordaje de la música nacional colombiana. Tal clasificación permite el análisis de estas músicas, como factores y dinámicas culturales relacionados con los períodos históricos de la Nación. Adapto esta clasificación, teniendo en cuenta las variables propias del transcurso de la chirimía y de la música del Pacífico, con la intención de puntualizar los desarrollos, concepciones y proyecciones que han tenido estas músicas a lo largo del tiempo.

- El surgimiento de la música nacional
- Auge de música tropical a mitad de siglo.
- Las nuevas representaciones de la música tradicional en los años 90 y en este nuevo siglo.

Me ceñiré a este modelo descubriendo estas etapas en el transcurso e la música del pacífico y de la chirimía chocoana. Así, en el surgimiento de una música nacional, trataré los siguientes apartes:

- Apropiación de la música.
- Momento de los aires en la constitución del Estado-Nación.
- Enclaves comerciales y centros de intercambio con otras músicas
- Relación de la música en las fiestas patronales.
- Relaciones con otras formaciones musicales en el mundo.
- Los instrumentos y su desarrollo

En el segundo momento me internaré en la trayectoria de las bandas de Peregoyo y su Combo Vacaná y en la penetración de la salsa en el país, así como la aparición de grupos colombianos exponentes de este género. Trataré también, el impacto de la difusión radial y las grabaciones, para detallar el impacto y las repercusiones en la creación de nuevos estilos musicales

Por último, consideraré la situación actual de la chirimía tanto en la incorporación de la misma en los llamados grupos de fusión bogotanos, así como en la experiencia de algunos migrantes chocoanos en Bogotá. Estos comentarios estarán mediados por la importancia de la “World music” y la proyección internacional e la música de las costas colombinas.

La elaboración de este marco histórico se nutre de la consulta de mis fuentes bibliográficas, como de mis entrevistas con músicos. Me pareció de suma importancia las concepciones que sobre la historia de la música presentan aquellos que la interpretan para detectar las significaciones que guardan tales apreciaciones.

FORMACIÓN DE CONJUNTOS DE CHIRIMÍAS Y LLEGADA DE LOS REPERTORIOS EUROPEOS

Ana María Arango resalta que los diferentes quehaceres musicales están estrechamente ligados a ceremonias y eventos de carácter sagrado y otras en los que se manifiestan en fiesteros y lúdicos. La celebración de los alabaos y gualíes que nos pone de manifiesto el vínculo de la comunidad con lo sagrado, en donde la música se convierte en un elemento de suma importancia de la música en estos contextos. Pardo Tovar y Pinzón Urrea dicen de los alabaos: “el nombre de este aire típico (alabao= alabado) se deriva sin duda de una oración muy popularizada entre la población negra y mestiza de Colombia: “Bendito y alabado (sea) el Santísimo Sacramento del Altar...”.(...) “Alabao” es el nombre genérico de ciertas oraciones cantadas, propias del ritual funerario de los velorios y de la celebración de la fiesta de los santos del calendario católico. Pero este tipo de cantares se han desplazado del terreno religioso al profano” (Pardo Tovar y Pinzón Urrea, 1966: 15).

Las dos manifestaciones más reconocidas de las comunidades negras del Pacífico son la Chirimía en el Chocó y el conjunto de marimba en el sur del Litoral (Arango, 2002: 2). La diferencia en la sonoridad es reconocible en las dos formaciones y, aunque tiene códigos muy parecidos en varios casos, las dos músicas han transitado por circunstancias distintas que obedecen desde lo geográfico hasta lo histórico, que las distinguen entre sí. La chirimía chocoana está más asociado a las fiestas y los eventos lúdicos, y es uno de los elementos fundamentales en el desarrollo de las fiestas patronales de la región del norte del Pacífico colombiano.

Internarse en la historia de la chirimía conlleva a preguntarse sobre el proceso y la consolidación de los conjuntos de bandas en Colombia. Esta tradición tuvo un eco mundial de gran importancia y dio lugar a la

aparición de muchos estilos y sonoridades. En Colombia podemos observar esta tradición en los conjuntos de bandas en la costa Caribe y, con la chirimía chocoana, en el litoral Pacífico.

Sin embargo es necesario dejar en claro que fue la iglesia el motor que patrocinó la llegada de chirimía que se vieron en la colonia, tal como menciona Miñana: “la música eclesiástica era ejecutada por un coro de voces, acompañado por instrumentos de viento como chirimías, bajón, fagot y órgano” (1997: 24).

Aclaremos que es una chirimía: era un instrumento de viento, un pequeño oboe de madera, de unos 30 centímetros que disponía de 6 huecos. Producía un sonido gangoso y su registro no llegaba a una octava (entrevista a Arcesio Rodríguez, músico de chirimía caucana, en Miñana, 1997: 99). A partir de estos instrumentos nacen los grupos compuestos por dos aerófonos (las chirimías) y un tamboril de doble parche. Uno de los aspectos fundamentales de la formación de estas agrupaciones está anclado en el período colonial, donde, las chirimías hacían parte de los oficios litúrgicos y las fiestas patronales organizadas por la iglesia (Pardo Tovar, 1961 en Arango, 2002). Así mismo Miñana anota la presencia de flautas asociadas a desfiles militares desde el siglo XVIII, aunque recuerda que es a partir del siglo XIX que se obtienen datos precisos (1997).

Tal como sugiere Egberto Bermúdez (1996) sobre las músicas campesinas entre 1880 y 1930, es indispensable analizar el fenómeno dentro de la dinámica social, económica y política por la que atravesaba el país en el siglo XIX.

El Chocó hacía parte del macro-departamento el Cauca, junto con los actuales departamento de Nariño, Valle y Cauca, es decir, toda la Costa Pacífica más el de Amazonas (Miñana, 1997).

La República colombiana, a finales del siglo XIX, ingresaba en un período de expansión económica, donde buscaba abrirse campo en el plano internacional. Este proceso implicaba la extracción de varios productos minerales y agrícolas y una actividad comercial bastante agitada. Para el caso del Chocó, región donde la explotación aurífera se llevó a cabo desde el período colonial, ésta siguió sirviendo como estandarte de la economía nacional en el siglo XIX, tal como lo mencionan Palacios y Safford: "...la presencia del oro diferenció a las economías de Antioquia, el Chocó y la Costa Pacífica de las del resto del país. El oro fue la principal fuente de divisas de la Nueva Granada hasta el final de la década de 1850 y la más estable hasta finales del siglo XIX" (Palacios y Safford, 2002: 355).

Inglaterra y Francia, se convirtieron en los principales agentes de comercio en la Nueva Granada a partir de la segunda mitad del siglo XIX (Palacios y Safford: 2002: 323), pero, es a partir de 1845, en el período de dominación liberal que empezó una expansión comercial de gran importancia a nivel internacional.

De ahí que la actividad comercial en el Chocó fuera bastante alta. Sin embargo, la economía del siglo XIX en el Chocó estuvo marcada por varios altibajos que, principalmente en la segunda mitad, ocasionaron un descenso en la productividad de la región en la actividad de la extracción aurífera, dándole el paso a Antioquia en la punta del comercio del oro (Mosquera: 2002).

Estos aspectos son relevantes para considerar los aspectos musicales. La labor de los comerciantes frecuentemente estuvo ligada a la traída y enseñanza de instrumentos y tradiciones europeas. Uno de los casos más emblemáticos es el de Henry Price (1819-1863), quien fundó la Sociedad Filarmónica en 1848 en Bogotá, desarrollando una función educativa que

se desarrollaba tanto en el campo académico como en la investigación y ejecución de las músicas de bailes (Duque, 1993). Se entiende que la dinámica comercial de la región enmarcó el surgimiento de nuevas músicas campesinas en un contexto de urbanización paulatina, “músicas de tipo popular y de masas, la música de baile, la interpretación de piezas ligeras del período clásico y de las adaptaciones y arreglos para voz e instrumentos, para conjuntos pequeños o para banda, sobre todo del repertorio operático” (Bermúdez: 1996).

Cecilio Lozano, director de el conjunto “El Negro y su élite”, compositor y ejecutante del bombardino, dice al respecto: “Aquí nos llegaba de todo, todo el comercio se hacía por el Atrato, aquí venía mucho extranjero, por aquí venían buscar sobre todo cosecha de metales y dentro de ellos venían muchos músicos, y venían los religiosos...religiosos europeos, ellos traían las melodías y nosotros acá le poníamos el sabor del golpe africano...”

Esta consideración es muy importante ya que resume el proceso mediante el cual se formó la chirimía en el Chocó; las causas que trajeron las melodías y el aporte principalmente rítmico de la población que habitaba la región.

Las bandas militares fueron un medio por excelencia de implantación de un canon cultural que se quería imponer en las colonias europeas aspecto que, guardando los contextos y desarrollos particulares del continente africano y de Latinoamérica, comparten la intención hegemónica de un legado europeo. Estas músicas van a ser apropiadas por la población negra, dando origen a la conformación de nuevas músicas tradicionales y a la transformación e incorporación de nuevos instrumentos musicales.

Las bandas militares europeas, según el diccionario de la música y músicos (Grove: 2001), consolidaron su formación hacia finales del siglo

XVIII. El Diccionario de Música Española (1994) reseña el papel que ha jugado la formación de banda en España y en los países hispanoamericanos, resaltando la asociación de éstas con las fiestas populares: “Fue en el siglo XIX cuando se dio el impulso a la formación de las bandas actuales. Los diversos actos y fiestas populares crearon la necesidad de conjuntos musicales locales con profesores de música adecuados” (Diccionario de música española, 1994: 44)

Los conjuntos de bandas tuvieron sus antecedentes en las “fanfarrias y las charangas de guerras”, y según Perdomo Escobar, se puede hallar la primera agrupación con estas características en 1784 (1994). Los músicos vinculados a las bandas militares también servían como músicos de baile, tal y como documenta Bermúdez (2001) a propósito de la música en Santa Fe de Bogotá; lo que señalaría un elemento del proceso de construcción de las músicas populares en el siglo XX en Colombia.

La llegada de los repertorios europeos, incidirían tanto en la formación de las músicas campesinas y populares, como también se instaurarían en una élite letrada que va a promocionar estas músicas en el campo académico.

La idea de un Estado Nación homogéneo, que se piensa desde una noción de mestizaje que, sin invisibilizar a los negros e indígenas, los discriminaba (Wade, 2001) y que privilegiaba aquellos aspectos culturales emitidos desde el interior, dirigía la actividad musical hacia dos aires principalmente: el bambuco y el pasillo¹, éste último bastante más difundido.

¹ Para una exposición acerca de la importancia del bambuco en la conformación del Estado-Nación, ver Wade, 1997

Luis Felipe Ramón y Rivera dice acerca las formas musicales populares latinoamericanas: “América Latina viene a constituir así un ambiente en el que la música popular de estilo europeo se mezcla con otra en la que predominan los ritmos afro, caracterizada por la rumba en el norte y la samba en el sur, a lo que hay que añadir la moda del tango argentino” (1977:149). Esta misma explicación bien puede acomodarse a la chirimía chocoana, teniendo en cuenta las particularidades del proceso y de la conformación de la nación colombiana, pero que se instaura dentro de un proceso de músicas populares en todo el mundo.

En México los repertorios de la música europea también se instauraron en la sociedad, después de la Independencia, compartiendo con nuestro territorio la difusión de la ópera italiana, y la música francesa. Así mismo los estilos característicos de la música de salón tales como las contradanzas, formaron parte de la sociedad mexicana de élite en el siglo XIX (Sheely, 1998). Por lo tanto tenemos que los procesos de inserción, tanto en México como en la naciente república colombiana, comparten un desarrollo bastante similar, que refleja uno de los aspectos culturales forjadores de las incipientes naciones latinoamericanas.

En Sudáfrica las bandas militares jugaron un papel decisivo en la implantación de los preceptos culturales impuestos en el continente africano por los europeos. Dice Ranger (1975: 717) al respecto: “los africanos no sólo estaban sujetos a la actividad militar, sino también a la presencia de bandas militares, con instrumentos que les parecían nuevos y excitantes. Desde que la tradición africana miró los espectáculos como un importante símbolo de poder, las bandas militares fueron vistas como un nuevo tipo de poder, y fueron frecuentemente imitadas como un tipo de danza. Así mismo Kroemmer se refiere más adelante a la dinámica conjunta entre africanos y europeos, aspecto que se eliminó con la

imposición segregacionista del apartheid (Kroemmer, 1998: 717) para el caso de Sudáfrica.

El fenómeno de las chirimías se construyó a partir de la imposición de preceptos culturales ligados a la imposición de un modelo cultural europeo y que en el caso del Chocó estuvieron marcados por la esclavitud. Los esclavos estuvieron en contacto con los instrumentos militares dentro del sistema colonialista y, como parte de una imposición de los preceptos españoles y occidentales, aprendieron la música militar europea. Este es el relato de Neivo Moreno, maestro de la escuela Batuta en Quibdó, compositor y saxofonista, acerca de la manera en la que se aprendieron los ritmos europeos:

“cuando los españoles nos trajeron, que fue por el río Atrato, nosotros no conocíamos algunos aires, algunas músicas, es el caso de la danza, de la contradanza, son aires que no corresponden a nuestra cultura negroide. Pero como nosotros traíamos ciertos ritmos característicos, que son muy negros, como la Bámbara negra, como el abozao, como el currulao son aires que corresponden a nuestra etnia, a la etnia negra. Entonces, el cruce del esclavista y el esclavo dio como resultado la mezcla que hoy tenemos. Hay unos aires que corresponden a la cultura europea como la polka, y entonces los amos hacían sus bailes y los negros los miraban por la rendija y se burlaban de ellos, cuando estaban en sus reuniones se burlaban de los amos y los imitaban, así nace la con danza, así que la contradanza es una burla de cómo bailaban los amos”. (Entrevista 8 de octubre 2004)

El fenómeno de las bandas es uno de los casos de mundialización en el que un repertorio es exportado a varias regiones, dando paso así a la aparición de aires y estilos locales. La música de salón (mazurcas, polkas y valeses) conformó un capital simbólico y cultural que guardo significantes

paralelos con el actual momento de globalización: la difusión y manifestación en varias regiones del mundo. Así mismo, Wade sugiere que la aparición de la industria discográfica a principios del siglo XX, fomentó el nacimiento de un mercado latinoamericano en el que caían varios estilos musicales: fox-trot, mazurca, polka, vals, tango, danzón, etc. que manifestaba su diversidad y eclecticismo: “La industria discográfica, en efecto, prefiguró algunos de los aspectos de la condición globalizada que hoy se asocia a la posmodernidad: la flexibilidad, el eclecticismo...” (Wade, 1997: 73). Algunos de los aires mencionados hacen parte del repertorio de la chirimía chocoana, que se caracteriza por esa “flexibilidad”, que permite la incorporación de varios repertorios en su interpretación.

La chirimía siempre estuvo permeada por dos características fundamentales: la implantación de los repertorios de salón europeos, la asimilación por parte de las comunidades negras, creando un particular estilos de interpretación y la presencia de un repertorio conformado por distintas vertientes musicales.

DESARROLLO DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

Los conjuntos de chirimía se conforman por los siguientes instrumentos:

❑ PERCUSIONES:

- ❑ Redoblantes: Membranófono, al que también se la llama requinto o caja, y se construye utilizando una calabaza cortada.
- ❑ Bombo o tambora: Membranófono, construido con llaves de cabuya o bejuco.

- ❑ Platillos: Metalófonos, de forma circular. En la actualidad se construyen a partir de unas láminas de hierro galvanizadas. Su tamaño, aproximadamente es de 24.5 cm. de diámetro.
- ❑ VIENTOS:
- ❑ Clarinetes: Aerófonos. Por lo general se utilizan dos clarinetes, que se dividen la función melódica, es decir, mientras uno va llevando la batuta de la melodía en un registro más alto, el otro apoya esas melodías en un registro más grave.
- ❑ Fliscornos o bombardinos: Aerófonos de metal, especialmente adaptados de los conjuntos de bandas. También se encuentran en las papayeras de la costa Atlántica
- ❑ Saxofones altos y tenores. Aerófonos de metal. Los saxofones también tienen un rol importante en el aspecto melódico del repertorio de chirimía chocoana.

Leonidas Valencia, bombardino y director de varias agrupaciones de chirimía, de quien hablaré en apartes posteriores, narra lo siguiente a propósito de este intercambio en el proceso de formación de los conjuntos de chirimía:

“Lo primero que se da acá es el sexteto...marimbula y sexteto, entonces lo que se tiene ahí son las maracas, el cencerro, la castañuela, la flauta de millo, la flauta de carrizo. De ahí tenemos algunos elementos, que con la llegada de las bandas militares y aquí a América, y al Chocó, llega el clarinete , y el negro aprende a tocar el clarinete y desplaza a la flauta, pero como los moros estuvieron en España más de 8 siglos, llega un instrumento que se llama chirimía, que es en barro cocinado, es un

instrumento netamente barroco entonces, y no tiene las melodías bien definidas. Entonces el clarinete desplaza a la flauta y desplaza a la misma voz, pero con el formato, después se le incluye para hacer las secciones de acompañamiento. El jazz palo se da en la parte del Atrato y toma los elementos de percusión que están en el sexteto.” Entrevista (10 de octubre 2004)

En el Chocó también se encuentran los conjuntos de sexteto, conformados por un par de bongoes, dos maracas, una tambora y una marimba de guadua. Los percusionistas de la chirimía, empezaron a fusionar los elementos del conjunto de sexteto con el redoblante de la chirimía, creando así la “pata de gallina” o “jazz palo”: “batería” de instrumentos de percusión compuesta por un platillo, dos bongóes, una castañuela y una campana o cencerro. En ese sentido, la música tuvo una serie de transformaciones e innovaciones producto del encuentro e varios estilos, perfilando así su particularidad sonora y creando nuevos instrumentos musicales.

De este primer período de formación de los conjuntos y los repertorios de las chirimías chocoanas se desprenden varias consideraciones:

Los procesos de desarrollo de la chirimía chocoana están ligadas a la implantación de una hegemonía cultural consecuencia del período colonial, en el que se gestaron diversos tipos de músicas, producto del aprendizaje y la apropiación por parte de las comunidades negras de los repertorios europeos. Esta apropiación con el tiempo fue generando nuevos contactos, que se tradujeron en innovaciones, que perfilaron las características sonoras de la chirimía chocoana.

El intercambio comercial y la acción de la iglesia potenciaron este encuentro circunscribiendo así un momento histórico de la región chocoana circunscrito en unas relaciones económicas y sociales.

Finalmente, estos procesos se pueden observar en otros lugares y países, otrora colonias, y que, comparten ciertas similitudes en los procesos y factores incidentes derivados del período colonial.

PEREGOYO LAS GRANDES ORQUESTAS Y LA MÚSICA DEL PACÍFICO

Para comenzar a exponer el desarrollo de la música del Pacífico en el siglo XX, es necesario explicar la importancia que tuvo el comercio portuario por el océano Pacífico, aspecto que determinó en gran medida los intercambios musicales que dieron lugar en el Litoral. A buenaventura llegaron por medio de marinos y viajeros, una gama de discos que dieron a conocer estrellas rutilantes de la salsa en Colombia. Así, los discos de Beny moré, Cortijo y su Combo, Rolando La Serie e Ismael Rivera consolidaron una afición por la música cubana, que percibían también como suya, tanto en cualidades musicales, como en el contexto de música negra latinoamericana.

Por Buenaventura, así como por Barranquilla, entro mucha de la música cubana que se escuchaba internacionalmente; los marineros que desembarcaban traían las piezas, que se difundían por los litorales. Este fenómeno va directamente ligado a la apertura del canal de Panamá en 1914. Posteriormente, en 1941, Buenaventura se convertiría en el principal puerto importador (Wade, 2002). Tal fenómeno incidió en el asiento del Pacífico y particularmente en Cali, de una cultura de afición por la salsa y los ritmos afrocubanos.

Uno de los grupos más significativos a mediados del siglo pasado fue “Perego y su combo Vacaná, que combinó los sonidos provenientes del

Caribe, junto con las músicas tradicionales del Pacífico. “Vacaná” incluía en su repertorio salsas, porros chocoanos, cumbias y currulaos, aires que se mezclaban que se hicieron famosos como “Mi Buenaventura”, “La palma de chontaduro” y “El Coco de la vieja”, tema que haría popular el grupo Niche en la década del 80. Uno de los aspectos más significativos de la trayectoria del grupo Vacaná fue la capacidad de sintetizar la música tanto del Chocó, como la del sur del Pacífico, con las tendencias de orquestación utilizadas por agrupaciones contemporáneas como las de Lucho Bermúdez y Pacho Galán.

Estas orquestas tropicales marcaron un momento coyuntural para la música colombiana, ya que logró asentarse en el público del interior, logrando una sofisticación en los arreglos para orquesta que representaban un paralelo cualitativo con las Big-bands norteamericanas (como el caso de Duke Ellington y Count Basie, y las grandes orquestas de mambo (como la De Pérez Prado y Arsenio Rodríguez). La orquesta de Peregoyo incluso realizó una versión del conocido tema de Ellington “Caravan.” En medio del éxito de Vacaná, Marcos Micolta, su cantante principal, trabajó con la agrupación “Marucha” que, en palabras de su director, Emiro González Paz era “una asociación de lo folclórico con lo contemporáneo”², lo que deja claro la intención de moldear la músicaailable entrelazando sonidos que permitieran una proyección comercial. En Marucha intercalaban músicos de todos los litorales, tanto chocoanos como sureños los que reiteraba la aparición de repertorio propio de la chirimía chocoana con composiciones basadas en el currulao de los conjuntos de marimba.

² Estos datos fueron extraídos de los documentales sobre Marcos Micolta (dirigido por Andrés Felipe Vásquez) y sobre Peregoyo y su combo Vacaná (dirigido por Helmuth Jalvin Bermúdez)

Este sonido fue captado por la disquera Fuentes, que ya había consolidado su nombre al impulsar varias orquestas y agrupaciones (como la de Lucho Bermúdez, por ejemplo). Uno de los aspectos más significantes mencionados por Marcos Micolta es la reticencia a los ritmos del Pacífico, que cuando se presentaban junto con músicas cubanas (sones o guaguancos) lograban la atención del público, que no quería identificarse con las músicas vernáculas.

Peregoyo y su combo Vacaná sin lugar a dudas, constituyó un hito en la música del Pacífico y, en palabras de Micolta: “la música de aquí no estaría donde está si no fuera por el combo Vacaná”. El proyecto musical de Peregoyo sintetizó los estilos musicales del momento y definió un sonido que ponía a los ritmos del Pacífico en amalgama con los estilos en boga de mitad del siglo XX.

De acuerdo a esta exposición la chirimía chocoana estaba presente en el desarrollo de la música tropical de mitad del siglo XX, aunque este proceso estuvo volcado principalmente hacia la música del Caribe; el imaginario de las grandes bandas de mitad estaba ceñido a una idea del Caribe como gran referente, aunque en este sentido la chirimía chocoana tuvo un lugar en los procesos de las orquesta Edmundo Arias y Peregoyo y su combo Vacaná, compartiendo así, el período de tropicalización de la música colombiana.

SALSA Y MÚSICA DEL PACÍFICO

Sin embargo en la década 80, la salsa despegó al son de varias orquestas tanto en Cali, como en el Caribe. Había mencionado la importancia que tuvo el son y el mambo cubanos en el sonido de varias bandas y orquestas, así como mucho antes en la importación de habaneras y danzones. En Nueva York, en las décadas del 60 y 70, ocurre un

despliegue comercial que aglutino todos los estilos y sonidos de la música cubana en algo que se llamó Salsa y que contagió los oídos de muchos melómanos alrededor del mundo. Andrés Salcedo en su ya reconocido libro “Que viva la Música” comentó con gran lucidez, el furor que generaba la venida de orquestas como la de Richi Rey, que tocó en Cali a finales de la década del 60.

En esta medida, Rafael Figueroa menciona: “La salsa llegó a Colombia a través de los medios de difusión naturales de la música popular: la industria discográfica, la radiodifusión y los conciertos en vivo. Y su llegada no fue anónima ni silenciosa, sino que estuvo cargada de la efervescencia natural que despertó un músico nuevayorquino, veterano de la época del bugalú, pero ahora inmerso totalmente en la salsa: el pianista Richi Ray, con su cantante Bobby Cruz”. (Figueroa, 2003:1)

Pero va a ser con la aparición de grupo Niche y de la orquesta Guayacán que se empieza a consolidar un sonido colombiano que alcanza reconocimiento internacional y se le otorga el título a Cali, como la capital mundial de la salsa.

Los directores de estas orquestas son quibdosenos (Jairo Varela, director de Niche y Alexis Lozano, director de Guayacán) y sus coterráneos no dudan en afirmar que el sonido que hizo distintivo a la música de salsa en ese boom colombiano fue la herencia musical de la chirimía chocoana.

Aunque este proceso se dio bajo el rótulo de salsa colombiana, la presencia de la música chocoana y la creación de una industria que se interesó por los grupos chocoanos fomentaron la aparición de varios estudios que en las décadas posteriores grabaron y patrocinaron grupos de chirimía.

Así que, con los ejemplos anteriores, tenemos un fenómeno importante asociado a la expansión de los aires de chirimía, la importancia de la difusión radial y la industria discográfica. El éxito de Niche y Guayacán, condujo a la creación de estudios discográficos en donde se realizaron varas grabaciones de grupos de chirimía. Uno de los casos más importantes es el de Aló Estudios en Cali, dirigido por Alexis Lozano, quien ha grabado los discos de “El negro y su Elite”, “Son Bacosó”, “Chano y su bandita”, entre otros. Muchas de estas grabaciones son ejemplos claros de una manera “clásica” o “típica” de tocar la chirimía”, como en el caso de El Negro y su Elite, en cambio otras han incluido otros sonidos, dando paso a otros estilos que se desprenden de la chirimía.

El fenómeno de la radiodifusión implica abrir un espacio dentro de la música comercial que obliga a forjar nuevas propuestas sonoras. Las orquestaciones plantean tipos diferentes de arreglos en las secciones de vientos y de interpretar las percusiones. En muchos casos se añaden nuevas secciones e instrumentos, para lograr un sonido que “pegue”, ya que, a veces es necesario encuadrar la música dentro de unos “estándares” comerciales que aseguren su éxito en ventas.

Por otro lado el público que consume la música radial, significa lo que oye de nuevas maneras, originando así una nueva concepción de los temas que suenan. Es un nuevo contexto que produce una nueva adopción e interpretación de la música, a partir de la cual se la valora distintamente.

En este sentido, tenemos que el impacto radial y la difusión iniciada por la industria discográfica, configuró un sentido de la música tropical que presentó otros espacios de reproducción, otros públicos y otras percepciones sobre la música negra y la chirimía que, aunque en menor medida, con relación a las músicas e la costa Atlántica, empezaban a ganar un espacio dentro el abanico general de música tropical.

Sin embargo, la música del Caribe, con las figuras estelares de Lucho Bermúdez, Pacho Galán y la creciente incursión del vallenato en las filas comerciales de la música popular, representó la imagen de la música tropical a mediados del siglo XX en Colombia. Es por eso que como la chirimía se han asociado en gran medida con formaciones musicales del costa atlántica, ya que, en el sentido de la instrumentación (similar a la de las bandas pelayeras) y al sonido y baile relacionado con la expresión musical negra, se le ha catalogado dentro el mismo rótulo genérico.

Es importante mencionar la importancia del ballet de Delia Zapata, como espacio que propició, por un lado el encuentro de varios músicos de los litorales colombianos y, de otro, la proyección internacional que tuvo el Ballet. Del ballet hicieron parte varios músicos chocoanos que, con otros de la costa Caribe, hicieron una gira por varios países del mundo entre ellos Francia, España y la China.

Aunque en ese momento el reconocimiento y afición de la música que se pensaba desde la nación colombiana empezaba a virar desde posición cultural desde el interior de la nación, (representada por los bambucos) a una “popularización” de las imágenes del trópico y la música de las costas, en donde lo negro hacía parte de las imágenes y percepciones que sobre la música el público tenía.

De esta misma forma nuevos intercambios sonoros se hicieron presentes formando, diferentes maneras de interpretar la chirimía, logrando identificar nuevos productos sonoros.

LOS AÑOS 90. PROPUESTAS MUSICALES Y APERTURAS DE LO TRADICIONAL

En los años 90 ocurre un fenómeno importante en el panorama musical colombiano. Tal como menciona Ana María Arango: “En la década de los noventa, en el Pacífico y en los centros urbanos del interior en donde hay un número significativo de personas provenientes de esta región, se ha dado un proceso de formación de grupos musicales que plantean nuevas posibilidades a partir de la fusión; es decir, a partir de la mezcla entre diferentes géneros y estilos musicales para crear uno nuevo”. Este fenómeno determinó la aparición de nuevas corrientes musicales impregnadas de varios estilos. Voy a hacer un recuento general de algunos de los grupos y músicos que hacen parte de este movimiento.

Después de un auge de la salsa que, como vimos implicó el nacimiento de nuevas propuestas musicales dentro del país, no sólo en el Pacífico con los antes mencionados Grupo Niche y Guayacán, sino en el contexto de la costa Atlántica, Joe Arroyo. Este último con una amplia trayectoria reconocida internacionalmente arrancó con el grupo salsero Fruko y sus Tesos, para después emprender su carrera al frente de sus propias orquestas, combinando ritmos propios del Caribe con otros foráneos como el “sukus”, dando origen al Joe-son.

También el rock empezó a colmar muchos espacios en el panorama colombiano, adquiriendo mucha fuerza en ciudades como Bogotá, Medellín y Cali. Prueba de ello es el éxito que han tenido grupos como Aterciopelados, Equimosis (y ahora Juanes que, a partir del 2000 está sonando en todas partes) y Los Superlitio. Estos grupos hicieron parte y fueron elementos fundamentales de un boom de bandas de rock colombiano que tiene un momento de visibilidad en los Festivales rock al Parque que acaba celebrar sus diez años de vida.

A partir de otros estilos como el jazz se ha fomentado una incursión de las músicas tradicionales colombianas, que ha tenido como principio la

investigación, desde una perspectiva muy “etnomusicológica”, conociendo las músicas desde su contexto, realizando grabaciones de campo e interactuado con los músicos maestros de tales músicas. Prueba de esto son los discos del saxofonista Antonio Arnedo, que con cuatro discos ha ofrecido un proyecto que conjuga la interacción del conjunto de jazz, con los ritmos y melodías de las costas Atlántica y Pacífica, así como con algunas músicas del interior del país.

Otro de los compositores que ha mantenido una propuesta de acercamiento desde el jazz, el rock y las músicas orientales, es Juan Sebastián Monsalve, quien ha logrado encontrar todas estas vertientes en diferentes composiciones que interpretan tanto sus grupos jazzísticos (entre los que han figurado varios músicos internacionales) como con Curupira, agrupación que ha consolidado un sonido, a partir de la investigación, el aprendizaje, y la experimentación con los ritmos tradicionales de Colombia.

Sin embargo va a ser un actor de novelas y cantante de baladas pop que va a abrir un momento particular en la proyección de la música colombiana, que va a abrir una internacionalización de la música vallenato, especialmente el vallenato, y se va a constituir en un atractivo comercial de enormes ventas para la industria discográfica. Fue Carlos Vives quien, retomando viejos temas vallenatos dio un salto en la comercialización de músicas tradicionales, y puso a bailar juntas a varias generaciones de colombianos.

En este marco se van a instalar los grupos de chirimía chocoana. Los canales de comercialización permitieron la grabación de varias agrupaciones chocoanas que obtendrían un éxito en la región y también tendrían un espacio dentro de las emisoras de otras ciudades como Bogotá. Es el caso de la Contundencia, que graba su primer disco en 1995,

en Bogotá, llamado fiesta San Pachera, en el que aparecen los temas “hombre na’ ma” (La Arrechera) “y “Kilele”, que se convertirían temas de referencia para el público y los grupos bogotanos que estaban interesados en la música chocoana. Más adelante, en el 97, sale el disco “Con el hombre ajeno a la lata”, que también es grabado en Bogotá, que también en marco la presentación del grupo en varios escenarios bogotanos, auspiciados por el programa CREA de Ernesto Samper. Adelante, en un disco grabado en Cali se graba el cuarto disco de la agrupación que, con el nombre “Fusión”, demuestra la variedad de estilos que combinó la Contundencia para consolidar su sonido.

En el año 1996 nace el Festival Petronio Álvarez, como marco para las agrupaciones del Pacífico, agrupadas en las variantes musicales del chocó y los conjuntos de marimba del sur. También se crea una categoría libre, que pretende aglutinar a las nuevas propuestas que, combinando otras influencias y experiencias musicales, interpretaran aires del Pacífico. El festival se realiza cada año en Cali en el teatro los Cristales y ha adquirido una visibilidad cada vez mayor dentro de los melómanos de las músicas tradicionales. Contundencia se presenta al festival llevándose el primer premio en las dos primeras versiones.

El grupo incluyó a varios músicos en sus filas, que fueron intercalándose a lo largo del tiempo, y algunos de ellos pronto empezarían exitosas carreras al frente de sus propios grupos. Este es el caso de Octavio Panesso y Yassir Parra.

Octavio Panesso, compositor y profesor de la Universidad Tecnológica del chocó de la “Arrechera”, creó el grupo “Saboreo”, que colocaría más adelante el tema “La Vamó a tumbá” en las emisiones regulares de música tropical en diferentes emisoras de Bogotá. La labor de Saboreo los llevó a ser ganadores de las versiones 4 y 6 del Petronio Álvarez, consiguiendo un

gran respeto entre músicos y un gran reconocimiento del público, que también tuvo la oportunidad de presenciarlos en varias ferias de Cali.

Por su parte Yassir Parra, saxofonista, conformó el la banda Bambazulú, que con discos logró hacer parte de la disquera Sonolux en Medellín. Yassir, quien vivió varios años en Bogotá, hizo parte de la Mojarra Eléctrica por más de un año, grabando el disco calle 19.

Este conjunto de grupos que han elaborado su sonido conjugando varios estilos musicales, se agrupa bajo el nombre de “fusión”, término que, a la postre representa el encuentro de sonidos tradicionales y contemporáneos. Al respecto, Álvaro Menanteau anota: “Me parece más lógico, práctico y funcional asumir entonces la expresión "fusión", en estos territorios, como "la combinación de la música tradicional de un país con cualquier otra música foránea, ya sea popular, docta o folclórica"(Menanteau, 2004: 2).

Este fenómeno tiene que ser visto como el reflejo de un contexto varios factores históricos y sociales que inciden en la aparición del mismo, pero no atribuyéndole un tono de “novedad” que, en efecto no tiene. De hecho, el tránsito que esboqué de la chirimía chocoana, nos enseña claramente las múltiples asociaciones musicales que ha experimentado, a partir de las cuales se ha podido insertar dentro de varias intenciones musicales y contextos socioculturales. No nos situamos frente de un momento “nuevo” en el panorama musical, nos encontramos en frente de una opción artística y cultural, cuyos significados y valoraciones, definen su particularidad en el contexto actual.

BUSCANDO MÚSICAS: RELATOS DE CHIRIMÍAS

En esta sección relataré algunas de las experiencias que tuve en “campo”. Expondré mi relación con diferentes músicos en Bogotá, así como las experiencias con maestros y músicos en el Festival Petronio Alvarez y en las fiestas Patronales de Quibdó. Comenzaré narrando las experiencias en Bogotá.

Primero, quisiera mencionar algunos de los músicos chocoanos que durante una largo rato, llevan trabajando chirimía en la ciudad. Julio Rentería, bailarín, quien estuvo asociado al ballet de Delia Zapata durante largo tiempo, hace instrumentos musicales y tiene su conjunto de chirimía chocoana.. Julio lleva varios años viviendo en Bogotá y su actividad incansable en la difusión de la chirimía, lo ha llevado a preparar un texto sobre las características fundamentales de los instrumentos musicales y su fabricación. Aunque es más conocido en su oficio como bailarín, Julio también es percusionista conocedor de la música del Pacífico, tanto la chocoana como la de conjuntos de marimba del sur

Obdulio Pacheco es “bombero” y director de la banda Bareke, quien ha participado en múltiples convocatorias musicales por parte la alcaldía distrital. Obdulio Pacheco es director también de el conjunto “La Puya Loca”, que ameniza fiestas interpretando aires tropicales de la costa Atlántica como chirimía chocoana.

Tomás Torres es el director del “Grupo Danzas y Cantos afrocolombianos”, de amplia trayectoria en los espacios de la Universidad Nacional, destinados a la divulgación cultural. Torres ha tenido varias presentaciones tanto en el ámbito de la universidad como en otras locaciones, acompañado de diferentes músicos chocoanos, como Jorge Perea, quien ha grabado platillos y coros en algunos de los discos de la

Contundencia. También, Tomás ha conformó el grupo “Mayombé”, en los años 70, con el cual realizó varios conciertos en la ciudad. Su labor al mando de Danzas y Cantos le ha permitido trabajar la chirimía chocoana, así como los ritmos de marimba y algunos ritmos de la costa Atlántica. En este momento se encuentra realizando una maestría que tiene como objetivo relatar las experiencias del grupo de danza en la conformación de identidades, en el contexto de la Universidad Nacional.

De igual manera es necesario mencionar los grupos de fusión que en Bogotá han transitado por la chirimía chocoana. Entre ellos, algunos de los más destacados son: Tumbacatre, La Polifónica y Kilombo.

Esta es una revisión somera del trabajo de algunos músicos y agrupaciones con la chirimía chocoana, que es necesario profundizar en todo sentido, para tener un bagaje más amplio de los que sucede en la ciudad con la música del Chocó.

Primeros acercamientos a la chirimía chocoana

Salimos con varios amigos un día de fin de semana a tocar por el centro de la ciudad. Nos reunimos seis músicos, y pretendíamos tocar en las calles y los sitios cercanos al Jorge Eliécer Gaitán, en donde suele pasar un gran número de transeúntes que muchas veces se detienen a escuchar un poco de música.

Después de tocar un par de horas decidimos movilizarnos a La Candelaria con el afán de encontrar otro público. Habíamos caminado unas cuantas cuadras y, para abreviar nuestro recorrido tomamos la calle y 21 con carrera 4. En este lugar se encuentran varios restaurantes del Pacífico y un grupo de músicos estaba situado enfrente de uno de ellos, llamado “El imperio del Pacífico”. Ese grupo estaba compuesto por miembros de la

Contundencia, quienes estaban en Bogotá para realizar una presentación en el teatro Colón, junto a los Gaiteros de San Jacinto. Junto a ellos se sentaba una señora negra, que vendía aguacates mientras el grupo tocaba.

Estuvimos escuchando, lo que de inmediato captó la atención de los músicos quienes, imagino, no se esperaban aun grupo de jóvenes rolos con instrumentos de la costa Caribe. Cuando terminaron el tema que interpretaban nos abordaron, se presentaron y después nos pidieron que tocáramos algo de nuestro repertorio. Inmediatamente nos dispusimos a interpretar una gaita³. Los músicos chocoanos miraban con atención y comentaban entre ellos nuestro “toque”. Noté especialmente como los bombardinos, Alexis Rentería y Darwin Gutiérrez, escuchaban con atención la función de la gaita macho; descifrando su rol de acompañamiento de la gaita hembra, que en esta música es la que lleva la batuta de la melodía.

Después de este tema tocamos otra gaita, esta vez con todo el grupo de chirimía acompañándonos. Desafortunadamente, nadie tenía una grabadora para registrar lo que pasó en ese instante, porque la amalgama de conjuntos musicales, dio un interesante resultado sonoro. Intentaré reproducir algunos de los hecho más importantes de ese “toque” casual.

Los bombardinos se acoplaron muy bien en su papel de acompañantes de las melodías principales, y los clarinetes, seguían pacientes los mandatos de la gaita hembra. Las percusiones se unieron a los golpes y acentos de los tambores, siempre sin opacar lo que nosotros ejecutábamos. Fue como un gran “jam” en el que se saludo la chirimía con la gaita, sin reñir en absoluto. Cuando se terminó la música, me asombré por la versatilidad y

³Uno de los aires de la música de gaitas y tambores de San Jacinto. Los otros aires son la puya el porro y el merengue.

la facilidad de acople que tenían los músicos, ya que entenderse musicalmente con las gaitas no es cosa tan sencilla.

Ese momento se evidenció la capacidad de acople que tiene la chirimía para asociarse con otro tipo de músicas; la versatilidad que he comentado en apartes anteriores, en este caso para entrelazarse con las tonadas de la gaita San Jacintera.

Otro de los aspectos que resaltaron en la jornada fue la especial atención por parte de los bombardinos a la gaita macho, para después emplear un rol similar en la interpretación. Es así como la música, para muchos de los intérpretes chocoanos, se aprende de oído, lo que fomenta de alguna manera la disposición por escuchar diferentes sonidos para después incorporarlos e imitarlos.

De esta manera en una esquina del centro de la ciudad, en medio de ruidos y humaredas, de olores y sabores, en donde miles de personas se afanan por llegar a sus destinos, ocurrió una tarde de fin de semana un encuentro musical que vinculo músicos a chocoanos y bogotanos (rolos representando músicas de la costa Atlántica) y realizar un “descarga”⁴ de algunos minutos. También, este relato permitió ver a la ciudad como un escenario que propicia el encuentro de actores culturales en donde la práctica musical se vincula en las dinámicas y entramados urbanos de Bogotá. La multiculturalidad de las grandes ciudades latinoamericanas se expresa en este caso por la expresión en las calles de sus agentes culturales. Este momento queda cifrado en la interacción de varias identidades fusionadas a partir de la música.

⁴ La descarga es como los “jams” en términos cubanos: un espacio para improvisar e interactuar con otros músicos.

Las calles se convirtieron en el espacio por excelencia para exponer las experiencias en el aprendizaje de las músicas tradicionales y difundir sus oficios, ya que varios transeúntes interesados contrataban a los músicos para sus fiestas privadas, con lo que se conseguían algunos pesos para el día. Varios miembros de la Mojarra Eléctrica participaron en estas jornadas en las aceras, plazas y parques de la ciudad, aspecto que sirvió para la formación de la comunidad de práctica, que a la postre originó la formación del grupo. Veamos ahora las particularidades de la comunidad Mojarra Eléctrica.

LA MOJARRA ELECTRICA: tradiciones y vanguardias

A comienzos del año 2001, La Mojarra comienza a forjar su propuesta a partir de las músicas tradicionales de las costas. El grupo estuvo conformado, en un principio por: Jacobo Velez en el primer clarinete, Julián Chávez en el segundo, Tomás Correa en la tambora, Alejandro Montaña en el tambor alegre y en los platillos de latón(los de chirimía), Iván Zapata en el redoblante, maracas y llamador, Lucho Gaitán en la guitarra y Javier Pinto en el bajo.

La percusión y los instrumentos melódicos (tambores, clarinetes, etc.) fueron los instrumentos que se llevaban a las calles y parques, y así se consolidó el grupo, pero definitivamente, la llegada de los instrumentos eléctricos fue el paso decisivo para la articulación de la propuesta de Mojarra. En las calles se intentaba emular los aires tradicionales, “tocar como se toca allá”, pero el bajos y la guitarra definen el la apuesta sonora y las intenciones del grupo. Es así como se conforma la idea de los grupos de fusión, manteniendo una mirada a las músicas tradicionales de Colombia, pero a la vez incluyendo una propuesta creativa, una vanguardia musical que amalgama las dos partes.

Tal como lo define Julián Chávez:

“Empezamos (año 2001) tocando folclor. La Cumbia, el currulao, los porros, pero tuvimos la necesidad de meter nuevos instrumentos porque nos criamos en la ciudad, escuchando música moderna y electrónica. Por eso, apareció el bajo y la guitarra para dar un nuevo sonido” (Chávez, tomado de EL TIEMPO, 2004).

De este contexto se pueden desprender varios temas significativos. Es importante marcar aquí como la expresión de estos ritmos se dio en el contexto de las calles bogotanas, pero el toque “urbano” se lo da la incorporación de los instrumentos eléctricos, tal y como comenta Jacobo acerca de la conformación y la instrumentación en el inicio del grupo:

“Pero entonces empezamos a hacer cosas con ese formato y al principio se llamaba Mojarra cuando tocábamos en las calles...y cuando llegó el bajo, pues Mojarra Eléctrica...Realmente fue una cosa muy simple”. (Entrevista el 16 de junio 2004)

De otro lado tenemos que analizar la expresión en las calles del centro de Bogotá como experiencia que configura la propuesta musical del grupo. La “necesidad de meter otros instrumentos, porque nos criamos en la ciudad”, dice mucho de los contextos urbanos en donde se reúne toda una gama de ofertas musicales, músicas extranjeras y nacionales, sonidos globales y locales que finalmente señalan el panorama de ciudades como Bogotá. Jacobo es claro al manifestarlo:

“Lo que sucede en todo este problema es son varias culturas en una sola. Entonces lo que tratamos de hacer con la Mojarra es precisamente eso...eso es lo que logra hacer un sonido, nosotros tenemos sonidos de acá, urbanos, rurales y si le metemos lo urbano y se vuelve más global, si

me entendés...osea como una cultura más mundial”. (Entrevista, 16 de junio 2004).

De aquí se pueden extraer varios elementos e imágenes que representan lo local, representado en ámbitos rurales y lo global, marcado por urbano. Este cuadro pretende sintetizar esta descripción:

Global	Local
Urbano	Rural
Raíces	Vanguardia
Tradición	Modernidad

Para profundizar en el aspecto tradicional de la chirimía, algunos músicos de la Mojarra han formado un grupo, con el formato vocal (los clarinetes, percusiones y voces) con el que también han realizado varios conciertos. El grupo se denomina “Chirimía Mapana” y está dedicado, casi exclusivamente a la interpretación de música chocoana. Por un lado este grupo sirve para reforzar el aprendizaje de manera tradicional, sin los ingredientes eléctricos, y es más cómodo para los desplazamientos a los sitios de concierto. La chirimía Mapana viene a conformar el producto del aspecto de empresa conjunta, de la comunidad de práctica, en el que se refleja el trabajo por conseguir recursos económicos y la búsqueda de algunos elementos de identidad, plasmada en la música tradicional.

Este grupo, por lo general lo conforman Jacobo Velez, Julián Chávez, en los clarinetes y coros., Alejandro Montaña, Tomás Correa y Richard Arnedo en las percusiones, y Víctor Hugo en la voz principal. En muchas ocasiones Mapaná ha incluido músicos de otras agrupaciones como Samir

Aldana y Juan David Castaño (clarinetista y percusionista respectivamente de la agrupación Tumbacatre).

De esta manera no sólo en el tratamiento de los temas en la Mojarra Eléctrica se ven los polos tradicionales e innovadores de los músicos de la Mojarra, sino que, con la creación de “Mapana” se refuerza el aprendizaje en las formas más tradicionales de la música en sí.

Identidades: Música y fusión

En este encuentro de instrumentos se percibe también, el encuentro de las diferentes tendencias musicales que influyen en el sonido mojarrero. El jazz, el funk y la timba cubana se encuentran con lo tradicional chocoano, y a partir de este encuentro se teje la identidad musical. Esta identidad tiene que ser entendida de una manera más amplia ya que, a partir de ella, se elabora una nueva forma de percibirse a sí mismos, acorde con la intención musical. Esta fusión musical representa, en gran medida, como se ven los músicos de la Mojarra, a sí mismos: la suma de varios elementos constituyentes

Para ilustrar ese aspecto es necesario mencionar que varios de los integrantes de la Mojarra estudiaron en Cuba varios años y esta experiencia fue de gran importancia en la valoración de su actividad musical posterior. Lucho, Jacobo y Alejandro estuvieron cerca de tres años viviendo en la isla. Lucho Gaitán relata su experiencia de esta manera:

“Ese choque es tenaz (en el momento en el que llegó a la isla), porque es llegar a otro país y ser colombiano e ir a prepararse y buscar información y ser un americano en la música, yo toqué y ellos me dijeron, tú eres americano, claro yo toqué rock, toque funk...Tocá algo allá de tu tierra (le decían a Lucho) y qué totazo duro...O sea una Falta de identidad, si uno

revisa su proceso pues uno es un ser urbano, criado en los andenes, en la calle, nada de río, uno oye rock desde pequeño, ni siquiera la salsa...tuvimos un proceso distinto a mis compañeros de Cali, ellos estuvieron más cerca de la salsa, porque yo vine a escuchar salsa en Cuba, que me pasaba por el lado... se oía Latin jazz. Nosotros venimos de un proceso distinto, conocemos cosas distintas, entonces es lo que yo me llevo en los bolsillos siempre, yo no me puedo quitar mi experiencia del rock, de Primus⁵, del punk, es otro crecimiento y es difícil llegar a otra parte u descubrir que finalmente es un gringo y ahí es donde yo veo cómo la música se exporta al mundo fácil, cómo podría pasar con cualquier pueblo”. (Entrevista, 5 de septiembre 2004).

A partir de este comentario se pueden descubrir varias cosas. Por un lado el estar inmerso en la vida musical cubana, alertó sobre el trayecto permeado de influencias extranjeras que había imperado en su práctica musical hasta entonces. Como había mencionado en apartes pasados, es en la relación con los otros, que reconocemos nuestros caparazones identitarios y así, sentir “que se toca como un gringo” hace reflexionar acerca de la identidad musical, pero de aquello que nos conforma como personas. Este hecho hizo que se creara un interrogante por las “músicas de acá”, que se permitiera mirar las posibilidades de la música colombiana, que al postre, conforma la piedra angular a partir de la cual se crea la Mojarra Eléctrica.

Más adelante, Lucho también afirma: “cada cual es libre de agarrar lo que le parezca, no por ser colombiano tiene que coger esta onda...no me parece, yo me fui por este camino, me apasiona la música afro, me gusta el cuero, el ritmo y me gusta la música de negros. El funk, el blues, el jazz

⁵ Grupo de rock progresivo de Estados Unidos liderado por el bajista Les Claypool

me gusta, es algo con lo que me identifico...y por qué no buscar aquí si hay tanto" (Entrevista 5 de septiembre 2004).

Viajes y presentaciones

La trayectoria musical de la Mojarra Eléctrica, ha incluido numerosas presentaciones, apariciones en la T.V, ser ganadores del segundo puesto en el I Festival de internacional de danza y música afroamericana realizado en Esmeraldas Ecuador en el año 2002. Este evento sirvió también para la llegada de Víctor Hugo Rodríguez, quien se adueño definitivamente de la voz líder de la banda.. Este viaje sirvió para fortalecer al grupo, que enfatizó su recorrido y aprendizaje de las músicas tradicionales.

Así mismo La Mojarra ha compartido escenarios con Petrona Martínez, en el bar Quiebra-Canto del centro bogotano, en el 2001 y ha sido seleccionado por el jurado para participar en los festivales de fusiones de la Universidad Nacional, que se realizó en el 20003 y en el de música colombiana y fusiones del distrito en el 2002, entre muchos otros eventos.

Ahora bien, de esta experiencia en festivales y diversas tarimas, se destaca un muy importante, la del Festival Petronio Álvarez, en las versiones V, VI y VIII. En la V versión, en el año 2001, varios integrantes de la Mojarra se unieron con otros músicos bogotanos y algunos del Pacífico para participar en el Festival, con el nombre de Bámbara Urbana, llegando a ganar el premio al tercer mejor grupo en la categoría libre, en la que se da cabida a nuevos grupos y propuestas.

Este experiencia también fue muy importante en la profundización sobre músicas tradicionales del grupo, ya que este encuentro sirvió para conocer

muchos músicos que a la postre terminarían trabajando con ellos, como en el caso de Alexis Rentería, y Yassir Parra.

De esta manera se entiende el festival como uno de los eventos que patrocina el encuentro con otros maestros tradicionales, logrando consolidar relaciones en los que se comparte un repertorio y existe un compromiso mutuo.

Escenarios en Bogotá

En estos años La Mojarra Eléctrica se ha presentado en varios bares capitalinos. Estos espacios se encuentran principalmente en el centro de la ciudad y en la localidad de Chapinero. Los bares en donde frecuentemente se presenta el grupo son: Quiebra- Canto, ubicado en la carrera 5 con calle 17, el Palenque de Delia Zapata, ubicado en la calle con carrera segunda, Bar Cabaret-Son, ubicado en la carrera con calle 57.

Es importante decir que la casa de ensayos La 33, ubicada en la carrera 15 con calle 33, ha sido el escenario por excelencia en donde se práctica, donde se reúne la comunidad para hacer su oficio.

Un toque con la Mojarra eléctrica

En calidad de colega e investigador frecuentemente me encontraba con ellos previamente a los conciertos. Realicé una tabla con algunas categorías que me parecieron relevantes en la experiencia de los conciertos de Mojarra. Este es un cuadro con contenidos y algunas apreciaciones de un concierto en el Quiebra-Canto, a finales del año 2003.

EXPRESIONES DEL PUBLICO	Descripción de bailes	Actitudes del público en general	Secuencia del concierto
	<p>Similitud con bailes típicos de cumbia y salsa.</p> <p>Mayor expresividad femenina.</p> <p>Intento de ejecutar expresiones corporales de la chirimía chocoana.</p>	<p>Atención y observación constante hacia el grupo</p> <p>coros en varias canciones</p>	<p>Inicio “parco”, pocas personas bailando.</p> <p>Después de la primera sección las personas se involucran más con el concierto. En segunda sección, empiezan a surgir coros y el baile se intensifica</p>
CONCEPTOS DE LOS MUSICOS	Música como actividad permanente	Interacción con el público	Motivaciones musicales

	<p>Todos los integrantes viven de la Mojarra y trabajos particulares de índole musical.</p> <p>Actividades paralelas con otros grupos de estilos diferentes.</p>	<p>Principalmente la conexión y el dialogo con el auditorio está a cargo del cantante.</p> <p>Lenguaje rítmico-corporal evidente en la respuesta del público.</p>	<p>Los integrantes bogotanos interpretaron primero música del caribe que del pacífico.</p> <p>Influencia de integrantes caleños y chocoanos que ya tenían contacto con esta música.</p>
--	--	---	---

<p>Visiones del Público</p>	<p>Imaginarios Impacto de la apariencia de Yassir (saxofonista)</p> <p>Las personas intentan expresarse corporalmente según la concepción que tienen sobre el mundo “afro”: Soltarse</p>	<p>Grados de identificación</p> <p>Los y las asistentes al concierto, se sentían pertenecientes a una tradición colombiana aunque no supieran exactamente la procedencia de la música.</p> <p>Identificación como temas como “Arrechera” donde el término implica una “liberación”</p>	<p>Gustos</p> <p>Muchos(as) eligen este tipo de rumba a la electrónica que es más impersonal.</p>
-----------------------------	--	--	---

Este “toque” ocurrió el 29 de mayo de 2003, una noche con poca gente en el bar (no más de 40 personas), en el que pasaron ciertos sucesos interesantes. La banda comenzó muy en punto de las 11 y abrieron la sesión con “María”, un porro chocoano, que el público no bailó mucho por estar más ocupados en sus bebidas. Yo llegué un poco tarde, pero afortunadamente unos amigos se habían anticipado y cogieron una mesa situada al lado derecho de la tarima. Pronto noté que en el fondo de la pista de baile (ubicada en el primer piso del bar), se encontraban 5 personas afrocolombianas, amigos del grupo y provenientes de Quibdó, que se quedarían en esta ciudad unos cuantos días. Estaban cuatro muchachos y una mujer.

Al principio estaban muy “parcos”: no se movían mucho, sólo hacían comentarios entre ellos, pero parecían seguir con atención la música. A las 11:20 sonó un tema de la banda, composición de Lucho y Jacobo, titulada la “quimioterapia” y que combina el ritmo de “champeta” y “el levantapolvo”. El tema se presta mucho para bailar y tuvo especial acogida esa noche. Pero no solo fue el tema en sí; los chocoanos empezaron a bailar al principio desde el lugar en donde estaban, pero poco a poco se fueron apoderando de la pista de baile, hasta que la hicieron suya en su totalidad.

La coreografía que mostraban era bastante vistosa y a mí me pareció bastante “chistosa”; era la primera vez que apreciaba una...o que la miraba con ojos más atentos. Tenían partes en los que imitaban a los “muertos”, arqueando los brazos, y en fila dando pasos a lado y lado del recinto. También se dispersaban dando pasos de júbilo, agitando los brazos y la cabeza “descontroladamente”. En ocasiones se arrodillaban y saltaban siguiendo el ritmo del tema.

Sin embargo, uno de los que causó más algarabía entre los presentes fue en el que los varones se cogían los genitales, saltando sin dirección precisa, mientras la muchacha se reía.

De otro lado estaban todos la demás asistentes que estuvieron mirando toda la situación atónitos. Se situaron a los lados de la pista y sólo comentaban acerca del espectáculo que veían. El centro de la atención se fijó en los bailarines, que por supuesto fueron alentados por la banda, en un intento que rompió el hielo entre la audiencia y aumentó la “energía” de la presentación.

Alcancé a captar algunos comentarios en el momento de acabado el tema que decían: “y ahora quién baila después de esto...”, “ojalá yo moviera la cadera así...”.

La segunda tanda comenzó con música de gaitas, interpretadas por Iván Zapata y Jacobo, pero ésta sólo duro un tema. Lo que sí duro más fue la manera como danzaron tres mujeres ubicadas en frente de la tarima. Los temas que siguieron oscilaron entre los porros chocoanos y los abozaos, pero estas tres mujeres que se vestían con grandes abrigos y tacones muy altos, seguían bailando como si fuera una cumbia lo que estuviera sonando, con el típico “paseo” en los pies, y simulando que cargaban una vela en la mano.

Para este caso me valí de las expresiones utilizadas por la gente al bailar y lo suscitado por la coreografía de los “bailarines” chocoanos y las visiones del público en cuanto a su manera de percibir la música. Es importante ver cómo la gente bogotana se apropia de la música tradicional y la conecta directamente con la música del caribe colombiano, como si “unificaran” las dos tradiciones en una sola. Muchas veces el rótulo de folclórico cobija varias manifestaciones culturales en un solo fenómeno.

Es importante resaltar cómo la música del Caribe es el modelo que se tiene para bailar o identificarse con otros estilos musicales "folclóricos". La música del Pacífico puede ser insertada en las categorías de "lo tropical" y acompañar ese fenómeno de "tropicalización" que menciona Wade, que permea todo el país y genera nuevas dinámicas de identidad nacional entorno a la música.

Pero podemos inferir que este es un sentimiento que engloba la idea de "ser colombiano", pero sin un conocimiento de las particularidades regionales del país, aspecto que ocasiona la "generalización" de algunas de las manifestaciones culturales, como en este caso la música.

Otro de los aspectos más importantes es cómo esta música se percibe en el baile de la gente negra. Los bailes de la gente negra que se encontraba en el bar estaban constantemente demostrando una apropiación de cuerpo distinta, que marcaba una diferencia con los otros espectadores. Los espectadores del interior notaron como no podían "bailar de la misma forma", que la gente negra que estaba presente, y bailaban como si fuera otra música tropical, similar a las cumbias...

Nuevos rumbos en sonido mojarrero

Durante estos cuatro años de toques y experiencias, la Mojarra ha cambiado algunos de sus integrantes y han hecho uso de la batería en el conjunto de percusión. Iván Zapata dejó el grupo a mediados del 2003 y fue sustituido por Richard Arnedo, percusionista de Curupira. Richard introdujo la batería imprimiéndole otro sonido a la banda, dándole un distintivo más "timbero" al sonido de la Mojarra. Este cambio implicó la adaptación de los patrones tradicionales de redoblante al contexto de la batería, y en esta traducción ocurrieron nuevas fusiones rítmicas. El

resultado final podría resumirse en que la banda adquirió “más fuerza” e impacto en las secciones de percusión de su repertorio.

Así mismo en el saxofón tenor, puesto que había ocupado Pacho Dávila y Yassir Parra, empezó a tocar Felipe Cárdenas quien a partir de la experiencia en otros grupos de fusión bogotanos, llegó al Petronio Álvarez del año 2003, contactándose con los miembros de la Mojarra, lo que a la postre significó su ingreso al grupo a mediados del año 2004.

Así mismo, acompañando a Víctor Hugo, se encuentran Carlos Valencia o “Tostao”, como se hace llamar y Marlen Obregón. A Tostao, nacido en Quibdó, lo conocieron en una presentación en un colegio bogotano, donde bailó varios de los temas que interpretaron en la tarima. Después de esto los mojarros averiguaron que era cantante y que su escuela también estaba ligada al Hip-Hop. Tostao está al frente del proyecto “Quib-choc town” que precisamente retoma elementos de la música del Pacífico, tanto de la música del sur, como la chocoana y la fusionan con elementos anclados en el rapa y el dance-hall. La llegada de Tostao a la Mojarra ha ocasionado que la puesta en escena del grupo tenga sea más dinámica, con un contacto con el público mayor, pero principalmente le ha impreso un ingrediente más al caldo de fusión que es la Mojarra; sus influencias y tendencias musicales han tocado las fibras del sonido del grupo.

Marlen, natural de Guapi, ha logrado darle un matiz a las voces masculinas de la Mojarra, logrando un equilibrio entre ellas.

La Mojarra se encuentra preparando su segundo disco en el que el sonido, tal como lo había explicado en el caso de la batería, viró de un acercamiento más tradicional, ala inclusión de un “Groove” más ligado a las nuevas propuestas musicales afrocubanas. Esta característica ha hecho que el grupo comienza una nueva propuesta de fusión en el que el reto está en lograr conservar la características de las músicas tradicionales

junto con la exposición de nuevos elementos como el hip-hop , el dance hall y la timba.

Percepciones de chocoanos del sonido mojarrero

En el abrebocas del Festival Petronio Alvarez 2004, o “el petronito”, realizado en Bogotá a finales de julio, tuve la oportunidad de captar las impresiones de músicos chocoanos sobre el sonido de la Mojarra, en cuanto a su interpretación de la chirimía.

En primer lugar todos me dijeron que el grupo tocaba bien y que tenían una buena propuesta sonora, sin embargo, dejaban de lado el sonido del clarinete que quedaba de alguna manera subyugado a la imponente de la batería. “El sonido del clarinete es el que define a la chirimía”, comentaban.

En conclusión, cuando la Mojarra interpreta temas chocoanos, pretende alcanzar cierto “impacto” sonora representado en gran medida por la batería, lo que es recibido de buena gana por la gente chocoana que, sin embargo, reclama el carácter tradicional de la música, encarnada en este caso en el clarinete.

De otro lado, muchas de las respuestas coincidían en que la Mojarra había fomentado un interés por la música chocoana entre algunos jóvenes de la capital y que eso constituía una labor ponderable.

Cuando pregunté por la recepción del público bogotano de los ritmos chocoanos, la gente reconoció que los temas cada vez están pegando más en la radio, temas como “La Vamó a tumbá”, que estaban haciendo conocer a la chirimía del Chocó. Sin embargo muchas de las personas interrogadas dijeron que la gente se está apropiando de la música, pero “todavía no saben bailar los ritmos”. Esto vuelve a mostrar la conciencia de

algunas personas chocoanas sobre sus destrezas en el baile, aspecto que no ha podido imitarse en el interior de la ciudad. Esto confirma ese dispositivo de representación que comentaba Wade (2002), en el que la gente negra utiliza tal representación para distinguirse frente a otras personas no-negras.

APRENDIZAJES: La Mojarra y Alfonso Córdoba “El Brujo”

La Mojarra conoce a Alfonso Córdoba, “El Brujo”, en el año 2004. El Brujo empieza a colaborar con ellos y, después de un tiempo de ensayos y trajines, realizan un concierto en Septiembre del 2004, de nuevo en el bar Quiebra-Canto. Este concierto consolidó una relación de la que se desprenden varios hechos importantes en el tema de los aprendizajes.

El contacto con el Brujo significó un momento importante en el transcurso musical de la Mojarra, así como para El Brujo representó su aparición en los escenarios bogotanos después de varios 22 años.

El Brujo nació un treinta de agosto en Quibdó en el año 1926. En ese entonces la actividad comercial de Quibdó y Cartagena permitía la difusión de discos y músicas provenientes de las Antillas y el Caribe, tal como lo mencioné en apartes anteriores, que permearon los gustos y tendencias musicales de muchos músicos de la región. Este fue el ambiente en el que se crió el Brujo, que en sus composiciones refleja, tanto la música de chirimía, como los sonidos del son chocoano. Estas piezas conformaron el repertorio de varios de los grupos que integró, dentro de los que podríamos mencionar a los “Los Negritos del ritmo”, “Los Brujos del son”, “La banda de Alexis” y “La orquesta de Clímaco Sarmiento”.

Sin embargo El Brujo también se ha dedicado a la orfebrería y a la joyería, actividades que, en su momento llevaron a Alfonso a establecerse en las ciudades de Barranquilla y Cartagena.

Más adelante, las composiciones, la voz y la trayectoria musical del Brujo, llaman la atención de Jairo Varela y Alexis Lozano, que pronto lo vincularon al “Grupo Niche” y, posteriormente a “Guayacán Orquesta”, iniciando una gira por varias ciudades del país, incluyendo por supuesto a Bogotá.

Encuentro con el Brujo

Julián y Tomás, segundo clarinete y bombo de la Mojarra, fueron los que me presentaron a Alfonso Córdoba. Por ese entonces estaban planeando el concierto en el Quiebra-Canto y habían acordado un encuentro para trabajar en algunas melodías y ritmos.

El Brujo llegó a la casa de Julián y Tomás, acompañado de su esposa y se sentaron en la sala, yo me presenté y le conté que estaba realizando una investigación sobre la música chocoana, a lo que respondió con una sonrisa y me dijo “yo tengo muchas cosas que decir”. De esta manera nos dispusimos alrededor de él y comenzó una conversación que se prolongó durante dos horas.

Dentro de los muchos temas que abarcamos nos concentraremos en la manera en cómo se estaban reproduciendo los repertorios de chirimía en Quibdó y cómo veía a los grupos que, como la Mojarra, trabajan con la música tradicional bogotana. El Brujo señaló que lo que estaba pasando en Bogotá es importante, ya que se está tocando algo con una tradición arraigada y está transmitiendo a la gente joven. Sin embargo advirtió que es necesario que la gente estudie y conozca bien cómo se interpretan los

aires originalmente para poder establecer así experimentos y proponer otros horizontes. Nos contó cómo él se había empapado de la música antillana que llegaba a Barranquilla y de toda la tradición que en Quibdó se tiene a partir de la chirimía, experiencia que lo hizo componer de otra manera: “valiéndome de los dos ritmos”, en sus palabras.(Entrevista 26 de junio 2004).

Esta experiencia cazaba perfectamente con las ideas de los primeros trabajos de Niche y Guayacán que, como había citado en apartes anteriores, incluían a la chirimía chocoana dentro de un marco musical salsero.

Ahora bien, la relación con la Mojarra se puede enmarcar dentro de una simbiosis musical que, para ellos, ha significado el aprendizaje de nuevas tonadas y formas de interpretación tradicionales, así como giros vocales para esos aires concretos. Estos aires a su vez han sido replanteados desde la concepción musical de la Mojarra Eléctrica, plateándole nuevos retos y derroteros musicales.

A su vez cabe decir que el intercambio musical se ha dispuesto desde las experiencias de fusión que, como había mencionado, implica un dialogo musical, que va arrojando diferentes resultados dependiendo de la circunstancias en las que se presente.

Para el Brujo, compartir el escenario con la Mojarra Eléctrica, después de casi veintidós años de ausencia en las tarimas capitalinas, lo ha acercado a un público que presenta otras características a las de el publico bogotano de veinte años atrás, aunque algunas permanezcan casi intactas. Cuando el Brujo llegó a la capital, la música chocoana era con frecuencia, asociada a las músicas de la costa Atlántica, con los porros y las cumbias.

Esto no ha virado mucho con el paso del tiempo: en una presentación de la Mojarra en el bar Tantra ubicado en la 94 con 15 en norte de Bogotá, decidí pasar un pequeño cuestionario a los asistentes de esa noche decembrina del año 2004. Cuando les pregunté, a qué le sonaba la Mojarra Eléctrica, que en ese día se presentó con el Brujo, la mayoría de la gente decía que lo primero que se le venía a la cabeza era “la playa y el Caribe...” Como en el caso del anterior concierto de la Mojarra, en el que algunos de los asistentes bailaban los aires de chirimía como si fueran cumbias.

Por otro lado, lo que si ha dado un giro muy interesante a nivel de representación es la mirada que tiene el público cuando el Brujo se acerca a la tarima a tocar con los mojarros.

En el bar Quiebra- Canto, el mes de octubre del año 2004, el brujo d se presentó por primera vez con la Mojarra. Después de que el grupo interpretara algunas canciones, finalmente Víctor Hugo presentó al maestro, resaltando su trayectoria musical y lo halagados que se sentían de poder compartir el escenario con un músico de su nivel e importancia.

Por supuesto el público asistente los recibió con un aplauso efusivo, comprendiendo la relevancia del hombre que se acercaba al micrófono. En ese momento el Brujo era percibido como un hombre de saber, que en cierta medida legitimaba la música que estaba presentando la Mojarra, legitimaba su carácter de “folclor”. Era la cuota tradicional del grupo de fusión. Se valoró la aparición del maestro en la tarima, el escenario era el marco bajo el cual se presentaba esa relación, sin embargo pocos sabían que Alfonso Córdoba no había actuado en Bogotá durante varios años y menos que alguna vez estuvo relacionado con el grupo Niche y Guayacán. El Brujo “hechizó” al público presente y después de tantos años, sus conjuros todavía cautivaron al público de la fría capital.

GRABACIONES Y PERSPECTIVAS

La Mojarra Eléctrica lanzó a mediados del año 2003 su álbum “calle 19”, grabado en los estudios Audiovisión y con la producción a cargo del grupo. Este trabajo contiene dos temas del repertorio tradicional de chirimía: “Parió la Luna”, composición de Antero Agualimpia y “La palma de chontaduro” tema de Miguel Vicente Garrido. También se encuentran en esa producción varios cortes que parten de la base de ritmos chocoanos, estos son: “Bandeja con pollo”, con la base rítmica de un Levantapolvo y “María del Rosario”, un porro chocoano. Así mismo, el disco contiene varios temas con ritmos de la Costa Atlántica, como: “Puya Entera”, “Fandango”, “Paticua”, “Cianpies” y el conocido “Plinio Guzmán”, obra del maestro Lucho Bermúdez.

En el primer semestre del año 2005, la Mojarra se encuentra preparando su segunda producción, en la que de nuevo aparecen temas del repertorio chocoano y otros inspirados en sus aires y melodías. Junto a ellos están algunos otros inspirados en los conjuntos de marimba de chonta y ritmos de la costa Atlántica. En este trabajo la Mojarra también ha querido valerse de algunas secuencias y “beats” electrónicos que colocan un rumbo nuevo en la construcción del sonido mojarrero. De otro, lado el grupo ha vuelto a tener cambios en la percusión; Andrés Zea remplazó a Richard Arnedo en la batería.

La Mojarra es un grupo que se está re-inventando constantemente y su intención de proponer a partir de lo tradicional, pero con los ingredientes modernos, es un compromiso para los integrantes de la banda. A partir de su trabajo, se pueden evidenciar varios comportamientos y actitudes, definiciones y re-definiciones, negociación de identidades, cambiantes en todo momento, pero llenas de importantes y diferentes significados.

EL FESTIVAL PETRONIO ÁLVAREZ: ENCUENTROS MUSICALES

En otras páginas he comentado el nacimiento del festival. Solo resta decir que en este escenario, se tejen nuevas expresiones y propuestas que van enriqueciendo y construyendo la tradición musical del Pacífico colombiano.

Alrededor de los tres días que dura el Festival Petronio Álvarez se desarrollan varias situaciones que permiten analizar la música del Pacífico, tanto para músicos bogotanos como para aquellos venidos del litoral.

He tenido la oportunidad de estar en el festival concursando con la agrupación “La Polifónica”, en la versión del concurso del año 2003. En la última versión, la del 2004, estuve como espectador. Estas dos miradas al Festival arrojaron resultados distintos ya que, en la primera experiencia obtuve más datos en tanto a los aprendizajes y en la segunda, los datos arrojaron más percepciones del público y visiones del festival por parte de los músicos.

APRENDIZAJES

Como suele suceder en estos eventos de importancia musical, estaba con mi grabadora en medio del pasillo del primer piso del hotel Los Reyes, el hotel en donde se alojan los músicos participantes del festival⁶. Rondaban las tres de la mañana y, junto con otros compañeros bogotanos,

⁶ El hotel queda ubicado en el centro de Cali, entre carreras 7 con calle 12.

saltábamos de grupo en grupo, de bunde en bunde⁷, interesados en descubrir los “golpes” y maneras de tocar la percusión de chirimía.

Para poder captar la música me situaba detrás o en medio del trio percusionistas y cambiaba la dirección del micrófono de la grabadora del redoblante, o al bombo, o a los platillos. En un momento noté como el muchacho que estaba tocando el bombo me miraba con cierto aire de complicidad. Yo pensé que no le gustaba que lo estuviera grabando o, quizás, presencia en medio de la percusión le incomodaba, sin embargo no me hacía ningún comentario después que se acababa el tema. Más adelante en medio de un tema me hizo señas para que me acercara, y acercándose a mi oído me dijo: “tú eres percusionista, ¿no?”, a lo que yo, por supuesto, respondí afirmativamente. Después me dijo: “Te he visto que tu te hacer atrás para ver lo que hacemos”. Entre tanto se terminó la música, y aproveché el momento para abordarlo y conversar con él más tranquilos. Me dijo que pertenecía al grupo “Pichindé”, que a la postre se quedó con uno de los premios del festival y que provenía de la ciudad de Itsmina.

El muchacho, al que , desafortunadamente, nunca le averigüé el nombre por estar en los asuntos de la música, se mostró complacido de que otra gente mostraba interés por las música de ellos.

Acto seguido, agarré el bombo que estaba tocando, pues ya el grupo en el que él estaba se había dispersado, y le mostré algunos de los ritmos que conocía. Le dije: “¿ Es así que se toca un Bambazú?” mientras le sacaba algún sonido al instrumento y él, mirando mis manos y concentrándose en lo que escuchaba, me corrigió: “ esa es la idea, pero no estas apagando

⁷ El bunde se entiende en este sentido como la fiesta, los grupos que se forman alrededor de la música para hacer la parranda. También bunde es un ritmo de los conjuntos de marimba del sur, así como u o de la chirimía chocoana. Estos dos ritmos tienen distintas características musicales.

bien el pum”⁸. Me comenzó a explicar mientras él tocaba y así nos quedamos un buen rato. De esta manera me di cuenta cuando él me corrigió, que estaba empleando una técnica para tocar el “pum”, similar a la que se utiliza para tocar una tambora de conjunto de gaita. La chirimía chocoana posee un distintivo sonoro, que viene de una particular técnica de interpretación y que no se puede emular empleando otras técnicas. (Diario de campo, 24 de agosto 2003)

En el anterior relato se presentaron bastantes situaciones que resumen mi argumento en torno los aprendizajes. Primero que todo, el puente de comunicación se entabló a partir de mi interés por conocer la percusión chocoana y sus distintas maneras de interpretarla. Con esto, el percusionista chocoano, entabló una relación mediada por la el “gremio”, así como se formó una relación puntual y efímera de maestro-alumno, que, sin embargo, puso de manifiesta varias identidades musicales, que se destaparon en ese momento. El que yo haya tocado “a lo gaitero”, refleja mi ruta de aprendizajes, que efectivamente, había empezado en Bogotá con la música de San Jacinto, y con la que cogí por primera vez un bombo. No sabía en ese momento de las particularidades técnicas de interpretación del bombo chocoano.

Mi colega chocoano me corrigió anotándome la distinción técnica que tiene el sonido del bombo chocoano y que caracteriza la identidad sonora de la chirimía.

Lo anterior nos conduce a pensar en la experiencia de aprendizaje como un espacio idóneo en donde se confrontan diversas experiencias y conceptos sobre las prácticas que realizamos. Estas experiencias tejen un sentido y una identidad que se transforma cuando las ponemos a

⁸ Para la interpretación del bombo se utiliza el “tac” que golpea el la parte de madera y el “pum” que toca el parche.

interactuar. Es ahí en donde se vamos formando nuevos horizontes sonoros y se señalan puentes musicales que derivan en diferentes procesos de apropiación. Este proceso sirve para explicar el modo en que esas experiencias han mediado en la consolidación de los repertorios de algunos grupos de fusión en Bogotá.

La fiesta después de las presentaciones

En el marco del festival también se celebran distintas presentaciones musicales aledañas con los grupos participantes. Por lo general se hacen a dos cuadras del festival, y muchas de las personas asisten al teatro, rematan la jornada con los conciertos celebrados lugares.

La procesión por supuesto va acompañada de músicos que van tocando, formando el tradicional “corrillo” o “bunde” detrás de ellos. En el primer día de Festival de la versión del 2004, me encontraba con mis amigos bogotanos detrás de uno de estos bundes cuando me encontré con Jefferson, un percusionista chocoano que había conocido con “La Contundencia” en Bogotá, hacía casi dos años. Jefferson me reconoció inmediatamente y cuando le pregunté que cómo estaba me dijo: “aquí, encontrándome con mi cultura”. El festival es el espacio para vivir en tres días música y rumba del Pacífico, aspecto que se vuelve muy importante para aquellos que, como Jefferson, no viven en Bogotá.

Es esa cultura la que bulle en el hotel, en donde finalmente se desatan los clarinetes y redoblantes de la chirimía chocoana, así como voces, marimbas y tambores del currulao. En medio de esa parranda, la del 2004, se encontraban más o menos 35 “cachacos” entre músicos y acompañantes.

Los músicos estaban atentos a aprender los toques y patrones rítmicos que se interpretaban en las esquinas del hotel. En esos tres días la música no para de sonar ni un momento; es una verdadera “avalancha” de sonido las veinticuatro horas del día, así que es difícil dormir medianamente bien el tiempo que dura el festival. Es una oportunidad para aprender, y eso lo saben los músicos que llegan de Bogotá.

En lo que tiene que ver con las chirimías, los que tienen más chance de interactuar con músicos del Pacífico son los instrumentistas de viento. Se puede ver a tres o cuatro clarinetes, varios saxofones, bombardinos y trombones interpretando a la vez. Los músicos chocoanos les enseñan los giros melódicos de los temas que están tocando para que así cualquiera pueda hacer parte del toque. Por supuesto en ese espacio ellos observan quien tiene más facultadas para pegarse a los que se está tocando, aspecto y característica que ellos valoran mucho, ya que esta constituye uno de los pilares fundamentales para constituirse como músico.

En algunas ocasiones observé como algún bogotano quiso demostrar su destreza y dominio técnico haciendo alardes de virtuosismo. En ese momento observé como los chocoanos se ponían de acuerdo para interpretar piezas complicadas que, de no conocer sus giros y vericuetos armónicos y melódicos, es muy fácil perderse. Por lo general estas piezas son pasillos y, el que toca el pasillo es porque sabe tocar chirimía.

Para el caso de los músicos percusionistas es bastante diferente. Por un lado, como lo expliqué a partir de mi experiencia, siempre estamos detrás de los intérpretes buscando aprender lo que tocan. Es muy rara la vez que alguno de los cachacos se apropia de alguno de los instrumentos, siendo más difícil lograr un puesto con el bombo o con el redoblante. Así lo dice el maestro Cecilio Lozano: “En la chirimía existe una tradición de percusión que

es muy fuerte, hay que estudiar mucho para aprenderse los ritmos de acá” (Diario de campo, 19 de agosto 2004).

En la percusión chocoana es inadmisibile, que existan más percusionistas que los que conforman el conjunto tradicional de chirimías (platillos, bombos y redoblantes); de otra manera sería prácticamente imposible escucharse unos a otros. Sin embargo, en el festival del 2003 intenté una noche, tomar el redoblante de alguien más cuando ya existía el ensamble de percusión completo. La reacción inmediata era que me callara y que esperara mi turno.

Algunas consideraciones sobre el Festival

En las conversaciones que tuve con algunos maestros me manifestaron algunas críticas con la manera en que se clasifican las categorías del Festival. Sin embargo todos estuvieron de acuerdo en que el “Petronio”, es un espacio en donde se tejen ricos procesos de contacto musical y aprendizajes.

Al respecto Leonidas Valencia, creador de la agrupación “La Contundencia” dice:

El Petronio pues es positivo pues es una plataforma para mostrar la música del Pacífico. En lo que si hace falta es nivel. Lo que pasa es que las categorías no es están claras. Por ejemplo aquí (en el Pacífico) se dan los conjuntos de tamborito, pero es un formato de música de acá, que no tendría porque estar en la categoría libre, que tienen en el Petronio. En esos formatos se ve, por ejemplo, que la tambora no es tocada con los palos, con lo punes, con los que tocamos los influenciados, son que se toca con la mano. Ellos tienen tambora y unos caránganos, que son unos palos

con los que se hace percusión. El tamborito que llaman acá es como el bullerengue que utilizan allá” (Entrevista 9 de octubre 2004).

Esto con respecto de los aires típicos del Litoral Pacífico. También el maestro apuntó, con respecto de los formatos tradicionales de la chirimía:

“La chirimía ha evolucionado. Entonces lo que nosotros queremos es que se haga la categoría de chirimía típica, que es un clarinete y la percusión. Ellos tienen el formato de chirimía cantada, que es con el bombardino y las voces. Entonces el bombardino no tiene porque estar ahí”(Entrevista 9 de octubre 2004).

El maestro Cecilio Lozano fue un más radical en sus comentarios sobre el festival, sobre todo en la selección de los jurados:

“Los jurados no entienden cual es el sentir de la música del Pacífico, que es una música lastimera...una nostalgia...allá califican los músicos de escritorio, los que no se han mojado...lo que sabemos...(refiriéndose al trasero) que no ha conocido los músicos campesinos, sino que son de escritorio y van a calificar lo que uno hace. Es una ridiculez lo que están haciendo, pero ellos no están en la investigación, no están metidos en la manigua...Yo a eso no le veo norte...hasta con piezas del Atlántico me han ganado...esos de escritorio, músicos cuadrados que yo les digo... esos músicos de papel, tú le quitas el papel a uno de esos músicos y no sirve...pero el negro del Pacífico norte... el chocoano no necesito de eso para hacer su música. Pero a propósito del Festival también ha servido para dar a conocer la chirimía y por eso mucha gentes se está interesando en esto...Ustedes van y se enriquecen allá...” (Entrevista 10 de octubre 2004).

El Petronio ha sido y es el escenario en donde se tejen diversas relaciones musicales. El Festival tiene que ser entendido como un proceso que está en constante movimiento, más que como un espacio

FIESTAS PATRONALES DE SAN PACHO, QUIBDÓ

Bailar hasta que amanezca.

Los días que pasé en Quibdó fueron los más significativos en la realización de esta investigación. Conocer a los músicos que habían interpretado los temas conocidos de chirimía, tocar con ellos y compartir sus experiencias, marcó en definitiva el trabajo de campo que aquí presento. Estuve en Quibdó desde el primero hasta el ocho de Octubre. Los primeros cuatro días los empleé en observar la dinámica de la fiesta San Pacho, mientras que los días restantes los aproveché para realizar las entrevistas y los talleres musicales que requería. La información que presento está clasificada en ciertos puntos que me parecieron los más relevantes de los datos obtenidos. Pero primero quisiera enmarcar el contexto y la intención de la celebración a San Francisco de Asís.

Las festividades de San Pacho comienzan oficialmente el veinte de septiembre y culminan el cuatro de octubre, aunque los preparativos para la fiesta comienzan desde los primeros meses del año. En ella participan doce barrios de la ciudad de Quibdó que compiten por llevarse el premio al mejor disfraz. Estos barrios son: Tomás Perez, Kennedy, Margaritas, Esmeralda, Cristo Rey, Silencio, Cesar Conto, Roma, Pandeyuca, Yesquita, Yescagrande y alameda. El “disfraz” o “repechaje” es la marcha de carrozas, que se mueven por un mecanismo interior, que muchas veces está accionado por dos o más personas. Dichos “disfraces” han presentado varios cambios a lo largo del tiempo, como lo explica Kasuyasu Ochiai: “Parece que los disfraces no existían en Quibdó a principios de los años cuarenta, en que comenzaron a montar fantasías tales como los

cabezones, gigantes, pavos reales o damas orientales. Entrando en la década del sesenta y setenta el enfoque de los disfraces cambio del tema de la fantasía, al mensaje político con carácter de protesta concerniente al estado de abandono en el que se encontraba Chocó” (Ochiai: 1989:149).

William Villa dice: “el disfraz de Quibdó conoce como fuente primero el teatro religioso español. De los autos sacramentales deriva su técnica, y en la enseñanza del misionero descubre sus primeros objetos. Desde el siglo XVII hasta el XVIII, el auto sacramental aparece en España asociado con las festividades religiosas, en las que se transportaban figuras fantásticas, animadas y motivadas por hombres que iban en su interior” (Keneth Macgowan: 1964, en Villa: 1996: 30).

Aquí vemos cómo estas tradiciones están ligadas a aquellas instauradas en el período colonial, me refiero a la música y a la tradición del disfraz; sin embargo con el paso del tiempo, como lo señala Wade se convirtieron en eventos poderosos de representaciones étnicas y políticas: “las fiestas son un vehículo para la protesta política, dada la visión que los chocoanos tienen de ellos mismos como una unidad social y racial en la economía política de la nación” (1997: 163).

Ochiai, quien realizó investigaciones sobre la fiesta y sus repercusiones socioculturales, destaca a lo largo de su texto la participación de las chirimías en la celebración, como por ejemplo: “El recorrido se destaca por su fervor incansable. Todos cantan y bailan sin cesar, mientras que la chirimía y la banda siguen tocando por toda la ruta” (1989: 157).

Algo similar ocurre con las bandas mixtecas en la región mexicana, en donde las bandas amenizan las fiestas patronales así como los eventos militares y deportivos y, las fiestas patrióticas (Nava: 1998: 565). Este autor también menciona los instrumentos que conforman las bandas

mixtecas: clarinetes, trompetas, trombones, platillos, bombos (al que también llaman tambora, redoblantes (que les dicen localmente: tarolas), guardando total similitud con las bandas tanto del caribe colombiano como de la chirimía chocoana.

Encuentros con los músicos

Fueron tantos los músicos con lo que tuve el privilegio de compartir durante mi estancia en Quibdó, que difícilmente me voy a acordar de todos. Aquí voy a reseñar algunos de los encuentros que fueron más significativos para mis propósitos.

Carlos Cuesta, junto con sus hermanos Wilson y Juan, hicieron parte del grupo la Contundencia que realizó las grabaciones de Fiesta San Pachera y A la Lata con el Hombre Ajeno. Carlos por lo general interpreta los platillos. Vive en un callejón del barrio Yesca Grande, conocido como Chambacú, del que han salido numerosos grupos con una inmensa tradición en la percusión de chirimía. A Carlos Cuesta lo vi por primer vez el viernes primero de Octubre, con una de las chirimías del barrio Yesca Grande

A Carlos lo fui a buscar varias veces infructuosamente, ya que se encontraba tocando o haciendo diversos trabajos para el sostén de su familia. Finalmente lo cogí la tarde del 5 de Octubre y nos sentamos a conversar en frente de su casa. Yo estaba muy emocionado por charlar con él, y don Carlos se mostró muy amable y dispuesto a responder todos los interrogantes que tenía.

Al maestro Cecilio Lozano, lo conocí en el festival Petronio Alvarez en la versión del 2004. El negro, como todo el mundo lo llama, es el director de la agrupación el Negro y su élite, que se precia de ser uno de los conjuntos

que interpreta los ritmos de la chirimía, conservando las formas y los arreglos tradicionales.

El Negro es hermano de Alexis Lozano que, como había reseñado, es el director de Guayacán, y uno de los músicos más respetados en Quibdó. Cecilio ha tomado parte en varias de las giras de Guayacán, por lo que conoce el clima musical de ciudades como Bogotá, Medellín y Cali, e incluso ha hecho varias giras internacionales.

El Negro Cecilio ha asistido varias veces al festival Petronio Alvarez, consiguiendo premio como mejor agrupación de chirimía. Es una de las personas con más autoridad en lo que tiene que ver con la chirimía y para muchos, incluyéndome, ha sido un maestro con una enorme influencia. Un maestro bravo.

Me encontré con Cecilio el primer día de mi estancia en Quibdó, caminando por las calles de Yesca Grande y, cuando me vió, nos sentamos un rato, a charlar sobre la fiesta y mis propósitos de investigación musical. El Negro, siempre serio, se mostró muy entusiasta del proyecto y me dijo que lo llamara para que pasara por su casa y me tomara “lección”.

Leonidas Valencia Hinchao, ha sido uno de los más grandes expositores de la chirimía chocoana, labor que ha llevado a cabo en los grupos “Hinchao y su gente”, “Chirimía tradicional” y, por supuesto “La Contundencia”, que como he mencionado anteriormente marcó un hito en la difusión y el sonido de los conjuntos del Chocó. Así mismo Hinchao ha sido junto Jesús Ferrer, autor del libro el Chocó y su folclor, manual de referencia para muchos músicos en Bogotá interesados en conocer y tocar música chocoana.

Leonidas es uno de los músicos más activos en la difusión y transmisión de la música tradicional chocoana, su compromiso con el patrimonio cultural chocoano es enorme, plasmado extensamente en su trabajo. En la actualidad hace parte del Plan Nacional de músicas del Ministerio de Cultura, trabajando por la formación de escuelas y transmisión de conocimientos de chirimía en la región. Hinchao es un tipo serio, sencillo, dispuesto a colaborar a personas que, como yo, nos interesamos por la música chocoana.

Nos conocimos en circunstancias un tanto accidentadas; en su casa a las 6:00, junto a Marcelino Ramirez, Panadero, quien insistió en pasar a la casa de Leonidas después de después de una jornada de música y grandes dosis de aguardiente Platino. Cuando llegamos Hinchao, quien no se había levantado aún, salió a ver que era esa “bulla” que estaba en su puerta y yo, muerto de la vergüenza por la impertinencia, preferí pasar desapercibido para no importunarlo más.

Transcurrieron algunos días , cuando por fin le telefoneé para pedirle una entrevista y así compartirle mis intenciones de investigación. Hinchao accedió inmediatamente y en menos de 5 minutos se encontraba en la casa de doña Susana, lugar en donde me estaba quedando, dispuesto a responder todos mis interrogantes.

A Yassir lo conocí en el tiempo que estuvo en la Mojarra Eléctrica, a mediados del año 2003. Yassir se encargó de transmitir varios de los elementos de música de chirimía chocoana que ayudaron al grupo a profundizar su trasegar por esta música. Para muchos de nosotros (los músicos rolos) Yassir es el maestro que nos ha enseñado las primeras lecciones en el complejo mundo de la percusión chocoana. En Quibdó realizamos un taller sobre las secciones de percusión que ha sido de gran ayuda para la profundización de mis conocimientos sobre la chirimía.

Como saxofonista tenor, Yassir ha sido parte de La Contundencia y de Chano y su bandita. como compositor, arreglista y director está al frente de Bambazulú, agrupación que en el 2004 sacó al mercado su segundo disco.

Otro de los maestros que accedió a colaborar en esta investigación profesor Neivo Moreno, saxofonista y compositor. El profesor Neivo viene adelantando un proceso de formación con niños de Quibdó, como director del programa de educación musical Batuta, auspiciado por el Estado colombiano. En este programa, el profesor Neivo, aparte de impartir los conocimientos básicos musicales, familiariza a los niños con la música tradicional de la región. Nuestro contacto fue breve, pero muy rico, ya que tuvo ocasión en medio de una de las clases del profesor a alumnos entre siete y diez años de edad.

Neivo también ha trabajado en la difusión de conocimientos musicales con niños afectados por el desplazamiento en Quibdó, problema que tristemente azota constantemente a la región chocoana. Sobre este trabajo el periódico “El Tiempo” realizó un artículo en el que el profesor menciona: “Aquí todos llevan la música en la sangre. Con esta metodología (se refiere a la empleada en el plan Batuta), los niños al segundo día ya están tocando alguna cosita” (Moreno en El tiempo, 6 de enero 2003).

Después de presentar algunos de los músicos quisiera profundizar en los datos recogidos durante la Fiesta de San Pacho. Pretendo inmiscuirme en las dinámicas, comportamientos y conceptos que sobre la música existen en sus oficiantes, así como las experiencias que viví en medio de la fiesta.

Uno de los objetivos fundamentales del viaje fue la grabación de un taller de percusión lo grabé en la casa de Doña Susana Lozano y Gabriel Lozano,

quien amablemente me dejó hospedarme el tiempo que duré en Quibdó. A Napoleón Cossio, arreglista y compositor e Indalecio Sanchez, clarinetista, los conocí por intermedio de Lucho Gaitán de Mojarra, quien desde el Petronio de 2004 había quedado comprometido en llevarles algunas partituras de armonía y algunas cosas fraseo melódico.

Indalecio y Napoleón fueron los encargados de contactarme con “Cachaco” percusionista especializado en el bombo, quien ha tocado en “Son Bacosó” y ha participado en varias presentaciones de Guayacán. Cachaco y su hermano “Cae”, quien interpreta la requinta, me mostraron las maneras de interpretación en bombo y caja de los aires de la chirimía chocoana.

El taller reunió los aires principales de la chirimía, interpretados en el bombo y el clarinete. En la realización de ese taller surgieron comentarios importantes acerca de la concepción musical de los ritmos y algunas de sus variantes más características.

La Música

En esta sección quiero comentar la fusión producto de las músicas africanas y europeas que conformaron los aires de chirimía chocoana. Estas vertientes de ven representadas en la síncopa, propia del negro, y los ritmos “cuadrados”, como se caracteriza a los bailes de salón europeos. Esto lo confirma Cecilio Lozano cuando dice:

“tu sabes que la chirimía inicia con base en instrumentos europeos que llamaron chirimía, que posteriormente eso dio pie al clarinete a las flautas...nosotros como burla a los europeos, a los esclavizantes, cogimos las flautas y les pusimos los bongóes y una timba y a eso le fuimos dando el nombre de chirimía como burla a los europeos. También los bailes cuando ellos bailaban los minués, sus grandes fiestas de salón y sus

jolgorios cuando el negro... con base en la burla...ahí vienen los bailes típicos. Por eso la música tiene algo de cuadrado, por los europeos. Pero después viene la síncopa, porque como el negro es sincopado, totalmente sincopado...de ahí vienen a suceder todos los ritmos....” (Entrevista 10 de octubre 2004).

Esta perspectiva nos abre un camino en torno la conformación del sonido de la chirimía, entendida ésta como composición en la que el sonido “negro” está caracterizado por la síncopa⁹, término que tiene connotaciones técnicas musicales, pero que explica la característica de sabrosura del golpe negro. Esta versión se pone en contraposición con aquellos ritmos “cuadrados” provenientes de los blancos europeos.

En esta etapa de formación del conjunto y la música de chirimía, se reconoce la influencia de las músicas provenientes del Caribe y de Cuba, así como la influencia de los músicos que llegaban a la región por la vía del Atrato, tal como menciona Hinchao:

“Los sones chocoanos están influidos por una migración de músicos chocoanos que bajaron por el Magdalena para ir al interior y quedaron en el Chocó y enseñaron varias piezas cubanas. Todo eso fue una amalgama que se dio en América en donde se ven distintos sonidos que tienen algo en común por compartir varios elementos.” (Entrevista 10 de octubre 2004).

Esta influencia de muchos estilos musicales convierten a la chirimía chocoana en una música muy flexible que da cabida la interpretación de muchos aires y estilos:

⁹Por síncopa podemos encontrar todas aquellas notas que no caen en los tiempos fuertes marcados por la música.

“Tu esa música la puedes volver chiri-salsa, chiri-orquesta, y puedes ir cambiándole lo que sea, esta música es muy versátil y...acá se puede tocar un bolero en chirimía, se compone un danzón, lo que tu quieras tocar en chirimía, esa es la música.” (Entrevista a Cecilio Lozano 10 de octubre 2004).

Ahora bien, también La chirimía ha inspirado el sonido de agrupaciones que trabajan en otros estilos musicales. Es importante recalcar como muchos de los patrones de las composiciones de los grupos salseros provenientes del Chocó estaban inspiradas en los toques de percusión de los músicos de chirimía, como para el caso de la Orquesta Guayacán según cuenta El Negro Cecilio:

“El sonido de Guayacán parte de la chirimía, tu tienes todo en base a eso...en las percusiones...nos basamos en eso para hacer las composiciones del grupo” (Entrevista 9 de octubre 2004).

Hinchao reconoce a la chirimía como poco visible al interior del país, pero que con el trabajo de las orquestas y las bandas actuales está empezando a ser visible en el panorama musical:

“Las chirimía es una música que no es tan conocida en el país, entonces nos ha tocado la ardua tarea de promocionar nuestros aires y difundirla...entonces ya la hemos metido en el Pacífico mismo, y en ciudades como Bogotá y como Medellín.” (Entrevista 10 de octubre 2004).

Finalmente quiero apuntar una frase del maestro Cecilio que resume en gran medida la función de las chirimías chocoanas en la dinámica social de la región:

“El Chocó es chirimía, aquí todo evento de masas tiene que ser con chirimía....la chirimía es constante aquí contratan a las chirimía constantemente. Sobre todo en los pueblos donde todas los eventos que se hacen con el Santo patrón, que hay uno en cada pueblo, todo se hace con chirimía.” (Entrevista 10 de octubre 2004).

Esto nos demuestra como el conjunto musical es pieza fundamental en los eventos de congregación de comunidad en el Chocó. La chirimía es reconocida como emblema cultural chocoano.

APRENDIZAJES

En la segunda noche después de mi arribo a Quibdó, me topé con uno de los clarinetes más respetados en todo el Chocó, Marcelino Ramírez, apodado “Panadero”. Panadero ha grabado varias veces con la Contundencia, imprimiéndole su estilo personal a las composiciones y arreglos de la agrupación. También ha hecho parte de los grupos de chirimía tradicional junto a Leonidas Valencia.

Panadero se encontraba en una esquina del barrio Yesca Grande tocando con su amigo de muchos tragos, Santos, guitarrista que perteneció a los “Negritos del Ritmo”, uno de los grupos de Alfonso Córdoba “el Brujo”.

Después de mucho andar por los calles, finalmente nos establecimos en la casa de Ivan Luna, quien también conocía un poco de percusión. Luna en un momento trajo a colación el tema de los graduados de la escuela musical del padre Isaac Rodríguez, quien había sido el cura encargado de enseñar conocimientos de lecto-escritura musical ha varios músicos chocoanos, entre ellos a Jairo Varela, Alexis Lozano, Cecilio Lozano, Leonidas Valencia, Hansel Camacho, entre otros. Finalmente se formó una discusión entre aquellos que defendían la posición de a los músicos que se

forman en las calles, escuchando y aprendiendo las tonadas “de oído”, y aquellos que han tenido una preparación musical.

Aprendiendo la percusión de chirimía me encontré en varias situaciones en las me “corrigieron” por intentar escribir lo que los músicos estaban interpretando en el momento. En este sentido los mecanismos de aprendizaje se valoran por la capacidad de captar los conocimientos “al vuelo”, sin la necesidad de recurrir a trucos mnemotécnicos. Así me pasó con el maestro Cecilio Lozano el día octubre cuatro, día de los Gozos San Franciscanos.

La chirimía del “Negro” se encontraba en frente de la Catedral de Quibdó, ubicada en frente del malecón, a orillas del Atrato. Eran las seis de la tarde cuando vi a Cecilio, quien acto seguido me “tomó lección” y me preguntó por los conocimientos de percusión que había adquirido en el tiempo que llevaba en Quibdó.

Yo me sentía como en un examen académico, con un sentimiento similar al que se tiene cuando se está sentado frente a un jurado en una prueba de solfeo. Lo primero que me preguntó fue el ritmo del bombo del tamborito. Cuando lo interpreté, el maestro me dijo en señal de aprobación “bien, este es percusionista”. En seguida le comenté que ya había tenido un taller con los percusionistas que estaban su grupo, “Cae” y “Cachaco”.

Acto seguido el Negro me preguntó los aires que están en 6/ 8, como el abozao. Yo interpreté el aire tal como creía que se interpretaba, pero al Negro no le convenció mi interpretación. Me dijo con su aire imponente: “no sea guebón, eso no se toca así”, y procedió a demostrarme la manera adecuada de interpretar ese aire. Después de escuchar su interpretación corrí a mi cuaderno de notas a garrapatear el ritmo, intentando transcribir lo que el maestro acababa de tocar. Cecilio me paró en seco y me dijo: “no

lo apunte, apréndaselo, grábaselo aquí (señalándose con el índice la cabeza).

Lo anterior indica el interés que tenía el Negro por enseñarme los toques de chirimía, de oído como se suele aprender la música tradicional. Este hecho valida las maneras de transmisión propias de la música, por encima de aquellas aprendidas en los recintos académicos.

LA ENSEÑANZA MUSICAL A CARGO DE LOS CURAS EN QUIBDÓ

La enseñanza musical a cargo de los curas es de suma importancia para entender las dinámicas subsecuentes a la transmisión musical en Quibdó. Los padres estaban enfocados en transmitir una música “cult”, enseñando solfeo y apreciación música a sus alumnos. Estos curas no les gustaba que sus alumnos interpretaran algunos de los aires fiesteros propios de la chirimía chocona, tal como nos recuerda el maestro Cecilio Lozano:

“Ya cuando llegó el paisa, los curas empezaron a dar conocimientos de instrumentación. Enseñó lo que era el pentagrama . Pero los curas decían que la música era sacra y que no teníamos que...cuando el oía un aboce¹⁰ decía que era el diablo. Después hicimos parte de la banda de San Francisco de Asís. Ese fue el proceso con el padre Isaac, con el padre Medrano y con el padre Galicia, todos españoles. Unos musicotes ellos... en es época tenían que saber (los religiosos)mucha música.” (Entrevista 10 de octubre 2004).

Aquí se evidencia como para los curas, que enseñaban los básicos de la música académica, existía la representación de la música de chirimía y los

¹⁰ Los aboces son acompañamientos de la percusión e chirimía con voces, sin instrumentos melódicos acompañándolos.

bundes en la calle, como eventos que no se debían patrocinar, el diablo aquí representa la connotación de la fiesta y parranda., interpretada en estos contextos adquiriría un carácter peyorativo.

También el Negro recordó el contexto en el que se aprendía la música, en medio de las guitarradas y los conjuntos de barrio, en el Quibdó Viejo que él llama:

“Cuando yo era muchacho esta calle era llena de músicos, está calle Quibdó viejo que llamaban, había un inquilinato había un sinnúmero de guitarristas y músicas y ellos organizaban sus guitarradas (sic) y nosotros estábamos pendientes de lo que se tocaba en esas jornadas. Aquí había algo que se llamaban los bailes peseteros, que una peseta era 10 centavos, y si alguien quería bailar, pues se pagaban los 10 centavos para que la gente entrara a los recintos y pudiera bailar. Esto por supuesto es algo que quedó de la colonia, por lo de las pesetas. Aquí había muchos salones de baile, entonces los que somos pioneros en esa música conocimos a los grandes valores, que eran empíricos en esa época... En esas guitarradas se tocaba de todo son, bolero, rumba, avoces...(Entrevista 10 de Octubre 2004)

Por supuesto se ve aquí el contexto heredado de la colonia de la reproducción de las chirimías, donde el contexto del baile de salón se mantuvo.

Leonidas Valencia recuerda que escuela del padre Isaac formó muchos músicos que a la postre crearon grandes orquestas y agrupaciones. Su capacidad para interpretar y leer músicas, se reflejó en la creación de nuevos arreglos y maneras de re-interpretar las características de la música tradicional chocoana:

“Los sacerdotes eran los que patrocinaban los conocimientos musicales. Fue el padre Isaac el que creo una escuela que fue enseñándole a los niños. El tenía su banda y preparaba a los músicos para que fueran para la banda. Además la mayoría de nosotros teníamos algunos grupos que en ese momento se llamaban timbas, que eran los que grupos de cuerdas y de percusión menor y cantantes. Grupos de barrios (...).Entonces esos músicos que fueron formados en la banda del padre Isaac fueron conformando sus propios grupos, de ahí sale Niche y sale Guayacán y todo una montón de grupos que despegaron.” (Entrevista 9 de Octubre 2004).

La formación musical impartida por los sacerdotes dio a luz a una generación de músicos que, aunque viendo algunas tradiciones paganas proscritas, se valieron de los conocimientos adquiridos para darle forma a nuevos sonidos. La doble formación en la que se “fortalecía el aprendizaje de oído” y ala vez de cultivaba un lenguaje “académico” hizo que los repertorios de la chirimía pudieran entrar arreglos más orquestados.

TRANSMISIÓN DE CONOCIMIENTOS Y REPRODUCCIÓN DE CHIRIMÍAS

Pocos minutos después de llegar al aeropuerto de Quibdó, un viernes primero de octubre de 2004, me topé con Octavio Panesso, director de la orquesta Saboreo y compositor de la el tema “Pa’ que se le quite la Arrechera”, como había mencionado. Octavio también es profesor de la Universidad Tecnológica de Chocó “Diego Luis Córdoba”, por lo que es frecuente verlo caminando con algunos de sus estudiantes, como en esta ocasión. De inmediato lo abordé y le comenté mis propósitos de investigación durante los días de festejos, y que si en medio del agite me podía conceder una entrevista. El se mostró bastante entusiasmado con la idea, tanto que le comentó a su estudiante: “si ve, en Bogotá si hay gente que se interesa por la música de acá”. Esas palabras me hicieron

reflexionar sobre dos cosas el reconocimiento de los músicos quibdoseños del interés y el trabajo que se viene adelantando con algunos músicos y grupos bogotanos (en donde la Mojarra Eléctrica es una de las principales referencias) y, por otra parte me sorprendió mucho el tono que Panesso empleó; era un tono de queja por la falta de interés de algunos de los jóvenes músicos chocoanos con respecto de su música.

Así también, doña Carmen, una señora de casi 90 años que ha vivido en el barrio Yesca Grande durante mucho tiempo, me contó que hoy en día a las generaciones sólo les gusta tocar y bailar el “bunde”, sin tener un conocimiento de los otros aires propios de la chirimía, como las danzas, pasillos y jotas. “Aquí sólo les gusta el Bum, bum, bum”, se quejaba Doña Carmen.

De igual manera Carlos Cuesta apunta: “Uy...en eso si ha variado un ciento por ciento...por que lo que se tocaba antes era una música Uno A (.....). Si usted nota en el San Pacho, se toca un Bum, bum, bum, escasos grupos son los que tocan una chirimía bien tocada (...) las nuevas músicas han influido bastante como el reggeton, porque la mayoría de pelaos salen tocando esas músicas vulgares(...) Si tu notaste la chirimía nuestra somos hermanos en las percusiones y los vientos nosotros sabemos a quien llamamos por que son los mejor de por acá, para tocar como debe ser, sin ese Bum, bum, bum.” (Entrevista 6 de octubre 2004).

Cecilio Lozano es enfático cuando dice que la transmisión de conocimientos se ha quedado estancada por la falta de escuelas en Quibdó, pero que la disposición musical de los chocoanos se siente en todas partes:

“Hoy en dia lo muchachos no estudian, no cogieron eso como nosotros porque ellos dicen, el concepto es que ellos ellos tienen el son innato,

entonces dicen yo..., ¿para que estudio? Entonces no hay mejor calidad sonora, lo tengo que decir, porque no les gusta estudiar (...) No les gusta estudiar en sí la ciencia y, como no tenemos escuelas aquí. Aquí hay un tremendo potencial, pero no hay un establecimiento que nos brinde nada, ni el estado ni nada, aquí son enemigos de la cultura los gobernantes. Entonces se pierden los talentos.”

Más adelante complementa: “La gente se equivoca mucho cuando dice que acá no hay capacidad, pero acá es una perla escondida, pero los músicos populares son chocoanos, los que más se han destacado. Pero acá hay un potencial, que la gente desconoce. Piensan que es un manigua y esto acá es lo más lindo del mundo.” (Entrevista 10 de octubre 2004)”.

El maestro Hinchao habla acerca de la forma en que los conocimientos se están aprendiendo, tomando como referencia su propio aprendizaje, que se desarrolló bajo la tutela de los curas y religiosos que llegaban a la región: “En estos momentos el nivel está pésimo. Porque no hay un punto de referencia...como te dijera: la banda (la del padre Isaac), se preciaba de tener a los que venían abajo, a los que acababan de empezar, como un punto de referencia a los que iban más avanzados, entonces esa institución si servía, porque permitía que los conocimientos se transmitieran bien... Ahora lo que pasa es que se aprenden las melodías pero no existe un punto de referencia... y salen a las calles con las melodías mal. La banda era la escuela....” (Entrevista 9 de octubre de 2004). También el maestro comenta:

“Yo estoy en un proyecto con el Ministerio de Cultura para retomar la enseñanza de la música tradicional en el municipio, para volver a tomar el rumbo. Por ejemplo tú has visto como se toca acá con unos bombos y no con las tambores tradicionales chocoanas...es totalmente diferente.

Los niños van a aprender a aprender el formato de percusión completo, es decir platillos, tambora y requinta. Pero todo el mundo tiene que coger la percusión y ahí empezamos a corregir estos baches. Tenemos que empezar a hacer y no criticar. Ahora tenemos ...lo que empezamos a trabajar es un manualito de tambora con las tres líneas. Incluyendo las formas académicas y como se enseña normalmente en el Chocó. No vamos a chocar...sino que vamos a transmitir los dos lenguajes. En esos manuales lo que pretendemos hacer es que la gente aprenda a diferenciar las formas, que aprenda a diferenciar los ritmos de cada uno de los instrumentos también a que entiendan de dónde sale toda la música.

Como se ve, el extenso repertorio de aires tradicionales de la chirimía está siendo “dejado de lado” progresivamente por las nuevas generaciones de músicos. Sin embargo, los nuevos intérpretes no se “desvinculan” del formato tradicional de chirimía, sino que adaptan las músicas de moda a los instrumentos propios.

Por otro lado, el aprendizaje se dificulta por la carencia de escuelas para la formación en la música, y así se distorsionan las melodías tradicionales que, con la influencia del reggaeton, la salsa y el vallenato, entre otras presentan características muy diferentes a las tonadas originales.

Sin embargo en el proceso de aprendizaje se pueden evidenciar varios elementos que atraviesan ese proceso de transmisión de conocimientos y que, para en el caso de algunos de los músicos entrevistados estuvo marcado por la influencia de religiosos extranjeros. Durante mi experiencia en Quibdó aprendiendo, pude contrastar mi manera de aprender la música en contraste con la manera en la que suelen enseñar los maestros.

FUSIONES Y FORMAS DE TRABAJAR CON LOS REPERTORIOS TRADICIONALES

Este es uno de los apartes más importantes de esta investigación, ya que da cuenta de los diferentes trayectos por los que ha pasado la chirimía chocona en el trabajo de ciertas agrupaciones. El interés más importantes está anclado en la difusión de la música en sí, aspecto que ha llevado a muchos directores ha desarrollar la música “orquestando” lo elementos característicos de la tradición.

El trabajo de Yassir Parra ejemplifica lo anterior. Yassir fue el primer músico con el que tuve contacto en Quibdó. Tan pronto lo llamé desde el aeropuerto, me invitó a su casa situada en el barrio Niño Jesús. Tan pronto entré a la sala me puso el último disco que acababan de grabar con Bambazulú, y me colocó el reconocido tema Kilele. Esta versión tiene un arreglo en la introducción con ritmo “swing”¹¹, notorio en el manejo de las cobres.

Yassir ha creado un concepto a partir de sus conocimientos de chirimía tradicional en la que resalta la participación de los cobres, aunque sin dejar de lado los tonos agudos propios del clarinete. Este concepto pretende darle más ataque y potencia a las melodías y los arreglos orquestales, con objeto de definir un sonido más comercial.

Algo muy similar ocurre con el trabajo de la orquesta Saboreo, que, en palabras de Octavio Panesso, busca darle más preponderancia a los cobres en la sección de vientos, para alcanzar públicos no tan habituados a los tonos altos de los clarines, principalmente aquellos públicos del interior.

¹¹ El swing es la música que caracterizaba a las big-bands norteamericanas de los años treinta. Las grandes orquestas de Duke Ellington y Count Basie fueron las cumbres musicales de estilo.

Lo anterior también se refleja en el trabajo de la Contundencia, que ha logrado imponer varios temas en distintos mercados. Leonidas Valencia dice:

“Tenemos la chirimía antigua que es la tambora, el redoblante y los platillos, los clarinetes más fusionamos con el piano y el bajo y lo orquestado que es el bombardino, los saxofones y a veces guitarras...trompetas, entonces la hemos orquestado más para que la entiendan en el resto del país” (Entrevista 9 de Octubre 2004).

En conclusión tenemos que en busca de un reconocimiento comercial, estas agrupaciones adaptan un formato de orquesta que, sin embargo conserva la idea básica del conjunto de chirimía tradicional. Esta adaptación ya la había realizado Lucho Bermúdez, en la mitad del siglo pasado, cuando su música tuvo reconocimiento en el público del interior del país debido en parte por la orquestación de las música de porro y gaita, tradicionales en la región caribeña. Esto mismo lo podemos encontrar en el caso de Peregoyo y su Combo Vacaná, citado en el marco histórico.

EXPERIENCIAS Y PERCEPCIONES DEL PÚBLICO BOGOTANO

Muchos de los músicos entrevistado han estado en Bogotá en distintas presentaciones y eventos. Leonidas Valencia está viniendo frecuentemente a la ciudad debido a su trabajo con el Ministerio de Cultura, mientras que Cecilio Lozano hace bastantes años que no pisa suelo bogotano. En general, los músicos reconocen a Bogotá como una plaza en donde la música chocoana es bien recibida, en parte por la cantidad de gente chocoana que ahora reside en la ciudad. Así apunta Carlos Cuesta:

“ Eso... francamente que pà mi el mejor público que hay en Colombia es el de Bogotá. por que es una cultura muy avanzada y en cualquier numerito

o cualquier presentación que uno hace allá se siente bien, por que se da cuenta uno que lo aplauden y uno como músico se siente muy halagado". (Entrevista 6 de octubre 2004).

También Carlos habla de Cali, un epicentro de la música del Pacífico, fortalecida por la creación del Festival Petronio Alvarez. Carlos dice de Cali:

" (...) Ese público en Cali es excelentísimo, será que porque somos Etnia, que porque somos negros del Pacífico, que nos tratan tan bien allá" (Entrevista 6 de Octubre 2004).

También Cecilio Lozano advierte sobre el gusto de la gente por la música chocoana, resaltando los procesos de formación iniciados por el maestro Antero Agualimpia. También, el Negro relata como algunas personas ofrecían resistencia por el carácter bullicioso de la música:

"En Bogotá estuvo el maestro Antero Agualimpia, que tenía sus grupos folclóricos, en la Universidad Nacional...tenían un grupo los chocoanos y se reunían. Yo llegué ahí con Alexis y había muchos grupos que estaban muy cotizados. En Bogotá se vivió la chirimía, era muy cotizada, hasta los blancos la buscaban en los bares. Y hoy en día hay gente que está muy metida en eso, la gente viene a investigar...por que la chirimía es la música del futuro.

Sin embargo había otro tipo de representaciones que entraban a jugar un rol importante en la visión que de la chirimía se tiene en Bogotá

"Había unos que decían que eso es ruido, unos decían...los que venían del minué, del vals, esos decían que el negro es muy bullicioso, para bailar, tu tienes que saber bailar, como en los bailes del pellejo...para tocar cualquier instrumento de percusión tú tienes que hacer escándalo, cuando subes

tienes que hacerlo...pero tenía mucha aceptación, la gente lo buscaba mucho a los chocoanos” (Entrevista 10 de octubre 2004).

Esto me lleva a analizar el tema de los San Pachitos en Bogotá. Claudia Mosquera, quien adelantó una investigación sobre la gente negra en Bogotá en el año 1998, narra el desarrollo de los “San Pachitos” en conjunto residencial “Casablanca”, en Britalia, localidad de Kennedy. Algunas personas que organizaban las celebraciones relatan situaciones como las siguientes: “ (...) después comidas típicas...la chirimía...y cambiando con música disco...equipo...mientras que los músicos descansaban...así hasta las tres o cuatro de la mañana, que culminó el evento...la gente aquí en la urbanización...La gente no estuvo muy de acuerdo...la gente sí...los vecinos se quejaron que el salón comunal nunca se había prestado para eso...la gente se disgustó (...)...mucha grosería...mucha morbosidad por parte de los paisanos...j y el escándalo! porque era mucha bulla...la chirimía suena muy duro”. (Junta de administración barrio Casablanca en Mosquera, 1998: 66).(El subrayado es mío)

Por lo anterior se puede notar por un lado la gran acogida que tiene en Bogotá lo grupos que llegan como representantes de las músicas tropicales colombianas. Su música “caliente” la buscan todo tipo de personas en la capital, no sólo los paisanos quibdoseños. Sin embargo, en otras ocasiones, la chirimía chocoana representa ruido. Y es así, los clarinetes, redoblantes hacen estruendo. Esta característica musical nos lleva a ahondar en la representación de las chirimías para ciertas personas en el interior colombiano. En el extracto que acabo de reproducir, se pone de manifiesto la carga de “morbosidad” en el comportamiento en las fiestas, así como la idea de la “bulla y el ruido” , dos de las características que definen en gran parte el haz de representación de la chirimía y de algunas músicas negras, en general. Estos dos elementos son los que se mueven

ambivalentemente (entre el atractivo de lo “caliente y el ruido y la “morbosidad” en la penetración de los sonidos tropicales en poblaciones consumidoras en el interior.

GRABACIONES

En el tema de las grabaciones encontramos el manejo de las intenciones tradicionales o populares del conjunto de chirimía chocoana.

Cecilio Lozano explica como su grupo ha estado enfocado en la consecución de un sonido de chirimía vocal. Esta labor estuvo acompañada por la realización de otros trabajos discográficos realizados por otras agrupaciones:

“Bueno yo fui uno de los pioneros en eso. El primero que grabó fue “Panadero”, Marcelino Rodríguez, pero le faltaron más ideas, había mucho desorden...yo tenía la incomodidad pasara hacer una cosa...Aquí había unos músicos muy buenos, algunos ya se murieron, uno clarinetes poderosos y... yo no quería que ellos se murieran sin grabarlos. Entonces con Alexis hicimos un disco que se llamó “ los clásicos de la chirimía” que ahorita no existe, pero estamos tratando de rescatarlo por volverlo a editar de nuevo.

Entonces trajimos la música vocal a la chirimía y empezamos a ponerle la letra. Entonces empezaron con la cuestión cantada y entonces se prendieron de eso, vino, que la Contundencia, que Saboreo...yo fui el pionero de todo eso.”

En el caso de Leonidas Valencia se encuentran dos vertientes en la intención del sonido de chirimía. Por un lado las producciones de Contundencia: “ Fiesta San Pachera” y “ A la lata con el hombre Ajeno”,

grabados en Bogotá, “Fusión”, grabado en Cali, así como las grabaciones posteriores grabadas en Medellín han conseguido un sonido popular, teniendo enorme éxito en varias esferas comerciales. Esta misma intención la vemos en el trabajo de “Hinchao y su Gente”, aunque este conjunto conjuga lo popular con lo tradicional.

En el trabajo con el conjunto “chirimía tradicional”, se observa un tratamiento tradicional de la chirimía chocoana, aunque utiliza el bombardino en sus temas.

Los grabaciones de otros grupos ya citados oscilan entre lo tradicional y lo popular, como en el caso de Tanguí chirimía, Son Bacosó y Chano y su Bandita.

CONSIDERACIONES FINALES Y SUGERENCIAS

Esta investigación permite adentrarse al universo musical que se teje a partir de la música de chirimía. Este universo es el que intenté retratar en tres contextos de reproducción, en donde se dan ciertos trayectos de aprendizaje que originan afiliaciones identitarias y representaciones sociales. Como en todo proyecto investigativo, es importante que los conceptos los interrogantes que dieron piso a este trabajo se vuelvan a problematizar, con el fin de asegurar la continuidad de esta empresa y plantear nuevos rumbos en la investigación académica.

Los procesos de aprendizaje consignados aquí, muestran las distintas maneras en que una música tradicional es aprehendida, enseñando distintas maneras de conocer un saber musical, con historia que presenta cambios constantes, de los que surgen poderosas nociones de identidad.

Esta identidad, entendida como “posición”, es una elección que hace el individuo, pero se define en gran parte las negociaciones de significado que se dan adentro de una comunidad de práctica. Para el caso de la comunidad de práctica de chirimía chocoana, esta práctica representa un compromiso frente a la música en la que se trabaja en la que existe una motivación creativa y una apuesta innovadora en cuanto a propuesta sonora.

El trabajo de grupos de fusión como La Mojarra Eléctrica, conforma una nueva manera de oír e interpretar las tradiciones, demostrando que éstas no son estáticas, ni que se quedan anquilosadas en el tiempo. Este trabajo ha tenido cierto impacto para un público, en el que la música de chirimía genera ciertas representaciones. Estas representaciones suelen moverse en

una dos direcciones; en la primera se entiende a la música como “fiestera” y la segunda la cataloga como música “bulliciosa”. Esta ambigüedad permea la representación sobre la música que se da en Bogotá. Para los chocoanos la chirimía es parte fundamental en los eventos más importantes en comunidad y resume en gran parte su patrimonio cultural.

Esta investigación tiene que seguir indagando por esos mecanismos de representación, en los que se inicie una etapa que involucre las experiencias de migrantes chocoanos en Bogotá, para luego hacer comparativos y obtener resultados que permitan un trabajo de tipo etnológico. ¿Cómo ha sido la reproducción de las chirimías chocoanas para algunos migrantes en las localidades bogotanas?, y en ese tránsito ¿cómo se perciben identidades a través de la música?.

Quiero aprovechar este espacio para hablar del trabajo de ciertos compañeros que han construido sus proyectos de grado partir de músicas tradicionales las costas en Bogotá. Ellos son Juan Sebastián, Erica Peralta y Pilar Cabanzo. Juan Sebastián y Erica trabajaron la música de gaita en Bogotá y Pilar Cabanzo adelanta una monografía sobre Cantaoras de la costa Pacífica y Caribe. Cabe resaltar que el trabajo de Rojas también explora los mecanismos de identidad y aprendizaje utilizando el concepto de comunidades de práctica que se desarrolló en este trabajo. La labor y los caminos investigativos emprendidos por ellos, auguran nuevas discusiones y posturas frente al tema de las músicas tradicionales en Colombia, teniendo de escenario los fenómenos que se dan en Bogotá.

Sobre la reproducción de gaita en Bogotá quisiera hacer una mención y un comparativo con los procesos de la chirimía chocoana. Tamboreros y gaiteros de San Jacinto han tenido un contacto cercano con músicos bogotanos, lo que ha hecho que el proceso de aprendizaje sea sólido. Si bien es cierto que en Bogotá existen algunos maestros que conocen los

ritmos y los toques chocoanos, éstos no han tenido un contacto tan fuerte con los aprendices interesados estudiar estos ritmos. Las academias y espacios deberían fomentar espacios en donde este contacto se pueda hacer. En este sentido es importante la labor de Tomás Torres quien, con su grupo de Cantos y Danzas Afrocolombianas auspicia el encuentro y conocimiento de los aires de chirimía chocoana.

El festival Petronio Alvarez ha sido el escenario en donde se encuentran músicos de Pacífico y bogotanos. El festival podría fortalecer estos mecanismos de aprendizaje e intercambios musicales, patrocinando eventos que los consoliden como un proceso en donde se vinculan otros festivales regionales. El apoyo estatal a estos festivales debe buscar la consolidación de redes de apoyo, entendiendo que primero se debe fortalecer el desarrollo de Festivales y, posteriormente, entrar a considerar asociaciones con más actores.

APRENDIZAJES Y PROCESOS HISTÓRICOS

Uno de los propósitos de esta investigación consistía en reseñar algunos de los procesos históricos que incidieron en la conformación y sonido de los conjuntos de chirimía. Es necesario retomar esta aproximación para mirar variables históricas en otras regiones con presencia de chirimías, como en Condoto e Itmina, para entender ese trayecto por el que se mueve la tradición. En la inserción de la chirimía en los mercados discográficos es necesario ahondar en la manera en cómo se comercializan los discos de chirimía y cómo se da la difusión en medios de comunicación como la radio, por ejemplo.

Ahora bien, el tránsito que ha tenido la chirimía de arenas tradicionales a formatos populares y orquestados, ha ocasionado una comercialización e la música y ha logrado un impacto en varios públicos del país. En este

tránsito han ocurrido ciertas modificaciones en el sonido, con la intención de captar nuevas escuchas.

Sin embargo los mecanismos de reproducción requieren urgentemente de un patrocinio para fortalecer la aparición de escuelas y centros de enseñanza musical, que se dediquen a la reproducción de la chirimía chocoana tradicional. En esta labor es necesario resaltar los trabajos del profesor Neivo Moreno, Cecilio Lozano y Leonidas Valencia, quienes desde Quibdó, abogan constantemente por el fortalecimiento de estos procesos, necesarios para la continuidad del trayecto de aprendizaje de la chirimía chocoana.

Como dice el maestro Leonidas Valencia, esta labor debe hacerse tomando los mecanismos de aprendizaje tradicional de chirimía (transmisión oral) y combinarlos con una educación de lecto-escritura musical. En este sentido se pueden lograr afianzar los mecanismos de reproducción y lograr una competencia en distintas arenas musicales.

Para finalizar quisiera decir que en el proceso de aprendizaje a partir de la música se forman lazos que nos acercan unos a otros. La música como agente de poderosas relaciones facilita el conocimiento de la diversidad y la multiculturalidad de un país como Colombia, en donde hay mucho por aprender.

