

La chirimía chocoana: asimilación y reafirmación

Ana María Arango y Leonidas Valencia. Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó (ASINCH)

Mayo de 2009 / Revista Acontratiempo / N° 13

Introducción



En las culturas musicales del mundo encontramos miles de formas para combinar sonidos a partir del encuentro de distintos formatos instrumentales; de hecho, muchos momentos claves de la historia de la música radican en el encuentro de instrumentos -y con ellos sonoridades- de diferentes individuos o grupos humanos. La combinación de instrumentos en el quehacer musical, es decir, la conformación de formatos instrumentales, tiene un significado para las sociedades que va más allá del propio placer estético que implica la práctica. Los formatos nos hablan de la historia y la cosmovisión de los pueblos. Hay unos que son sagrados y se usan solamente en contextos religiosos (los tambores batá en los cultos de santería cubana); hay otros que se usan como símbolo de status y poder (las bandas militares); otros que se emplean en contextos de entretenimiento (orquestas de baile tropical); o conjuntos que se desempeñan en espacios laborales (como el WaHawai, instrumento de viento usado por los indígenas wayuu de Colombia en sus labores de pastoreo). La práctica de los formatos instrumentales y el sentido que tienen estos para los pueblos está ligada a los significados que rodean a cada instrumento y que a la vez se conecta con su origen, su proceso de construcción, sus niveles de dificultad en la ejecución y su técnica (Nettl y Béhague, 1973; Feld, 1984).

Pierre Shaeffer propone el análisis de objetos sonoros a partir de sus relaciones en estructuras; su perspectiva de “objeto” trasciende la dimensión organológica y se enfoca en el mundo del sonido en general, y es por tanto interesante su posición frente al análisis que estos merecen:

[...] ‘los objetos están hechos para servir’ y la paradoja fundamental que ofrece su empleo [es]: que desde el momento en que son agrupados por *estructuras*, nos olvidamos de ellos en cuanto objetos, y cada uno nos aporta más que un valor dentro del conjunto. El pensamiento, ordinario, a quien los objetos de nuestra experiencia le parecen ‘dados’, peca de ingenuo, ya que en realidad no percibimos los objetos, sino las estructuras que los incorporan (Shaeffer, 1966: 27).

Desde esta perspectiva nos proponemos hacer un análisis del formato instrumental de chirimía del Pacífico Norte colombiano, comprendiéndolo a partir de sus relaciones con unos contextos sonoros, sociales e históricos. En este sentido, veremos de qué manera las relaciones de poder en contextos de colonización y explotación han intervenido dentro de las maneras en que se viven, se sienten y se interpretan los repertorios y formatos instrumentales de la región.

La chirimía

La chirimía, además de ser un instrumento, es un formato instrumental del Pacífico Norte colombiano. Como instrumento aerófono que llegó al Nuevo Reino de Granada con los españoles y tuvo mucha popularidad en todos los centros coloniales; fue rápidamente acogido por los músicos indígenas y también por la población esclavizada. Este aerófono es el antecesor del oboe. John Schechter argumenta que este instrumento recibió el nombre de gaita o dulzaina en la mayor parte de España y que en Cataluña se llamaba *xirimía* —nombre que se haría más popular en el Nuevo Mundo—. Como plantea Schechter la inmensa propagación de este instrumento en toda América Latina se debe probablemente a la política de la Iglesia colonial española de promover la chirimía nativa y sus antiguos contextos como símbolo de cristiandad. En Costa Rica, Salvador, Nicaragua, Guatemala y México la chirimía acompañó ceremonias religiosas (Schechter, 1985: 699). Al igual que en Colombia y Ecuador, en todos estos países la chirimía fue reemplazada por otros aerófonos que siguieron recordando sus melodías al ritmo de cajas y tambores.

La chirimía que se recreó en las comunidades indígenas y negras no es el mismo instrumento que acompañaba a los ministriles en España y que llegó a los principales centros coloniales. Como señala Egberto Bermúdez,

La tradición de interpretación de los instrumentos de los ministriles era difícil de mantener debido a la complejidad de la fabricación de estos instrumentos como sacabuches y chirimías, los cuales se importaban desde Italia. Por ese motivo esas chirimías no son las mismas que usan los campesinos indígenas de América (Bermúdez, 2003: 44).

La chirimía que adoptaron estas comunidades correspondió a 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). Este instrumento sigue estando presente en el territorio caucano y nariñense con las flautas de caña que se llaman chirimía y los conjuntos que también reciben este nombre.

[Imagen 1](#) [Imagen 2](#)

En el Pacífico Norte la chirimía es un formato instrumental integrado por redoblante —o caja—, tambora y platillos en la percusión, y por clarinetes y fliscornos o bombardinos en los vientos. Anteriormente el clarinete no estaba tan presente y a cambio se interpretaba la flauta de carrizo y de millo que cumplían el rol del clarinete. Inicialmente estas flautas acompañaban y adornaban las melodías cantadas y más adelante éstas asumieron todo el rol melódico.

El rol del clarinete consiste en recorrer la melodía para luego llegar a la improvisación. El clarinetista o “clarinetero” en la segunda parte del desarrollo melódico en un trozo musical acude a la improvisación melódica, para que se pueda conjurar ante los coterráneos que si es verdaderamente un ejecutante de clarinete; así, no basta la melodía sino que tiene que llegar a un desarrollo o un nivel improvisatorio en la pieza [Audio 1](#) El bombardino es un instrumento marcante y ejecuta el rol de bajo haciendo desplazamientos por cuarta, quinta y a veces sexta. El redoblante subdivide las zonas rítmicas de cada pieza y hace variantes sobre ellas. La tambora es un acompañante que realiza movimientos de bajo marcando el régimen acentual. En la chirimía, es la tambora la que define el “ritmo” o el “golpe”. Por otra parte los platillos, tienen la misión de desarrollar síncopas irregulares —es decir, que van a contratiempo—. Los platillos se construyen con un material de lámina galvanizada que al calentarse le da el efecto sonoro al instrumento. En un principio el platillo de banda militar no se usaba y eran más comunes los semilleros e idiófonos como las maracas y la guacharaca. A esta base del formato de chirimía se le ha añadido el saxofón, cuya función es melódica y también de acompañamiento a la improvisación de los clarineteros. También es cada vez más común ver que el saxofón improvise y asuma un rol protagónico dentro del formato.

A partir de este breve recuento de las transformaciones de la chirimía chocoana, analizaremos los elementos que influyeron en el posicionamiento de formato como emblema musical del Pacífico Norte, dentro de un contexto de relaciones de poder, colonización y adoctrinamiento. Por un lado, la chirimía nos cuenta una historia de asimilación; los afrodescendientes se apropian de los instrumentos europeos y los acogen en medio de una doctrina católica que utilizó la música como herramienta para diseñar sujetos sociales. Por otro lado, la chirimía se relaciona con una historia de resistencia; una vez el pueblo se ha apropiado de ella, sectores hegemónicos como la iglesia la tachan de música impropia, grotesca y vulgar. En este sentido, la chirimía y las estridencias en la ejecución de sus instrumentos se convierten en un vehículo para afirmar una forma de ser negro y una forma de ser chocoano. Este artículo incluso explora las razones por las cuales la chirimía es considerada el conjunto instrumental emblemático del Pacífico Norte colombiano aún cuando entre otras razones el costo de los instrumentos es muy alto y por lo tanto su ejecución se limita a las cabeceras municipales más importantes de la zona como Quibdó, Tadó, Istmina, Condoto y Río Sucio, y aun cuando los formatos que predominan en el eje musical son el *sexteto* y el conjunto de *tamborito*.

Contexto histórico

Las comunidades negras llegaron al Pacífico a finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII en calidad de esclavizados debido a la demanda de mano de obra por parte de la empresa española para la obtención de oro en los diferentes yacimientos (Sharp, 1975; West, 1957). Antes de 1690 el Chocó estuvo poblado solamente por las comunidades nativas indígenas y por unos cuantos colonos que no lograban “domesticar” a estas comunidades. En el siglo XVII se acentúa la mano de obra esclava en el Pacífico colombiano, mano de obra que desde finales del siglo XVI ya había sido pedida por la élite de los centros mineros a la Corona española. Según William Sharp, el auge de la

minería de oro en la zona del Chocó se dio entre 1725 y 1785 y entre 1759 y 1782, se duplicó el número de esclavos en la región (Sharp, citado en Colmenares, 1989: 131).

Como narra Sergio Mosquera Ni Shap, ni West, ni Colmenares, los autores que más trabajaron la historia economía chocoana en el siglo XVII, mencionan exactamente de dónde provenían estos esclavos. Como todos los de América, vienen por lo general de África Central y Occidental pero para finales del siglo XVII es difícil tener más precisión porque ya hay esclavos nacidos en el nuevo continente, hay mucho contrabando de esclavos y hay intercambio con las haciendas del Cauca o con los centros mineros de Antioquia que no están registrados.').'
onmouseout='tooltip.hide();>1, durante el siglo XVII y principios del XVIII “el apogeo de las mercancías estaba atado irremediamente al oro porque no existían sectores manufacturero, encomendero ni de hacendados que fueran una alternativa de consumo” (Mosquera, 2002: 100). Como el oro era la única alternativa económica, el Chocó experimentó una grave crisis durante el siglo XVIII; el cierre del río Atrato para controlar el contrabando produjo una fuerte caída económica en la región. Para Mosquera “la crisis del siglo XVIII pudo ser propicia para que muchos esclavizados consiguieran negociar su libertad con unos amos al borde del colapso económico; de esta manera se acentuó más la crítica situación del régimen” (Mosquera, 2002: 118). Por lo tanto, aunque desde un punto de vista económico y comercial el siglo XVIII fue difícil para el Chocó y específicamente para los asentamientos coloniales a lo largo del Río Atrato, éste significó la posibilidad de asentamiento y apropiación territorial de los afrodescendientes en calidad tanto de libres como de cimarrones.

El siglo XIX trajo consigo un interés por parte de los nuevos comerciantes extranjeros y terratenientes, quienes continuaron con una sociedad señorial basada ya no en las cuadrillas mineras sino en el comercio extractivo y en las importaciones. Como señala Orian Jiménez

Por un lado la forma como las elites locales y regionales pensaron la integración del Chocó al Estado Nación fue más de aprovechamiento para sus propios intereses que de integración territorial y política al Estado Central. Por otro lado, la usurpación de las tierras de los negros ocurrió sin que ninguna autoridad interviniera en el asunto; así, la apropiación de la tierra pasó casi sin mediación alguna de los amos coloniales dueños de los reales de minas, a los alcaldes del poder regional del Chocó que no todas las veces pertenecían a esta provincia. El asentamiento en la explotación de las minas no había sido cosa del pasado pues hasta mediados del siglo XIX permanecía vigente (Jiménez, 2002: 140).

A finales del siglo XIX la navegación a vapor facilitó no solamente la explotación de oro que ya para esta época decaía, sino también la explotación de maderas finas, caucho y raicilla. Por su posición estratégica en el río Atrato, que desemboca en el Atlántico, Quibdó se convirtió en un eje fundamental para el comercio de la región. Antes del siglo XIX los terratenientes del Cauca tenían el control sobre las cuadrillas mineras en el Chocó. Con las guerras de independencia y la abolición de la esclavitud durante el gobierno de José Hilario López en 1851, la economía colonial se transformó en una nueva política económica de extracción en la cual los comerciantes de Cartagena cumplieron un rol fundamental (González, 2003: 62). Como señala González “con la abolición de la esclavitud no finalizan de por sí las relaciones señoriales. Pero con la nueva dinámica mercantil producto de la exportación se generó otro tipo de relaciones, como la transición al trabajo asalariado”. La migración negra a Quibdó empujó a la población indígena a las cabeceras de los ríos y se convirtió en población asalariada que demandó nuevos bienes de consumo y atrajo “el establecimiento de las primeras tiendas y casas comerciales tanto de quibdoseños como de cartageneros” (González, 2003: 64-65).

A finales del siglo XIX también llegaron a la escena comercial de Quibdó los sirio – libaneses, quienes se dedicaron tanto a la exportación de oro, platino y madera como a la ganadería y al cultivo de caucho; además lideraron la importación de telas, víveres y ferrería. Según González, los sirio - libaneses “se convertirían en un sector de gran poder económico, jalonador de la economía y el desarrollo chocoano en la primera mitad del siglo XX” (González, 2003: 85).

Es dentro de este contexto de economía extractiva que tiene lugar la llegada de los instrumentos de banda europea a los principales asentamientos comerciales como Quibdó, Condoto, Istmina y Tadó. Además de la inclusión de estos instrumentos llegaron géneros de moda en la escena nacional e internacional como la contradanza, la jota, la mazurca, el vals, la polka y pasillo. Otro de los principales factores que intervinieron en la llegada de repertorio e instrumentos europeos al Pacífico Norte, fue el fortalecimiento de las misiones católicas en las cabeceras municipales dirigidas a la población negra. La música en este sentido, fue un instrumento de enorme importancia para la expansión y promoción

de la doctrina católica la cual se fortalece con la llegada de los misioneros claretianos a Quibdó en 1909. [Imagen 3](#)

Los Claretianos llegaron después de la salida de las misiones franciscanas y su llegada significó el comienzo de una nueva etapa en la educación para la población. Napoleón García, sacerdote de Quibdó, cuenta que los primeros instrumentos de origen europeo llegaron con los misioneros claretianos al Chocó:

Fueron los padres Antonio Anglé, Medrano, Isacc Rodríguez quienes trajeron los primeros instrumentos. Éstos además, hicieron escuela de música y en ella enseñaron a leer partitura a los músicos populares. La música ha sido siempre un elemento didáctico de mucha importancia para la vida de la iglesia. Los misioneros desde la antigüedad siempre enseñaron a la gente a cantar y tomaron en la música, en los cantos, en los instrumentos musicales una manera de educar y sobre todo de enseñar la doctrina cristiana (Entrevista realizada a Napoleón García en Quibdó el 3 de octubre de 2006).

Aunque estos instrumentos estuvieron presentes desde los siglos XVII y XVIII, el rol de los claretianos estuvo enfocado en la enseñanza musical y creación de la escuela, la banda y los coros en los centros poblacionales. En 1935 llegó a Quibdó Isaac Rodríguez y con su llegada la educación musical se convirtió en un eje fundamental del proceso evangelizador del Vicariato de Quibdó. Caicedo Licona señala que fue en 1948 cuando Isaac Rodríguez “tuvo la feliz iniciativa de fundar una escuela parroquial de música para fundamentar y germinar convenientemente la semilla artística traída de África. En dicha escuela enseñó solfeo y composición musical” (Caicedo, 2003: 74-77). La escuela de música a cargo del Padre Isaac Rodríguez hizo que la doctrina musical de Quibdó se personificara en él, a tal punto que todavía después de más de veinte años de su fallecimiento los pobladores del municipio siguen considerando al sacerdote como el máximo estandarte de la educación musical chocoana. Muchos de los castigos y las prohibiciones dentro del esquema educativo para la educación adecuada de la “semilla africana” que se impartieron en esta escuela estuvieron relacionados con la cultura popular chocoana: los niños del coro y de la banda debían hacer su interpretación solamente para “Dios”. De manera explícita el sacerdote muchas veces rechazó la chirimía y la música popular, hasta el punto de llegar a satanizarla. Según Neyvo Moreno, “A él no le gustaba la chirimía. Porque él decía que eso era música para gente así... pues como de poca valía” (Entrevista realizada a Neyvo Moreno en Quibdó el 12 de Septiembre de 2006).

En el caso específico de Quibdó, la escuela de música fue un escenario fundamental en el entrenamiento de los músicos en los instrumentos de viento y la lecto - escritura. A pesar de la estigmatización que hizo la iglesia sobre la chirimía y de su prohibición explícita de utilizar los instrumentos de la escuela en espacios profanos de la calle, los discípulos de esta escuela se valieron de las herramientas técnicas y teóricas aprendidas para mostrar su capacidad y virtuosismo en escenarios festivos y reuniones domésticas. La chirimía fue considerada por la iglesia como música vulgar y “poco digna” porque por lo general, era interpretada por los sectores campesinos y populares; por músicos sin formación en lecto – escritura que amenizaban bailes y fiestas patronales en las calles de los pueblos. En el momento en el cual los alumnos de la Catedral -quienes se habían formado con el Padre Isaac Rodríguez- se apropiaron de la chirimía, se encuentran con el rechazo de la iglesia, al tiempo que inician un proceso de legitimación de esta música dándole un status que más adelante tendrá mucho que ver en la inclusión del formato dentro de los discursos de identidad chocoana.

La chirimía se constituye en símbolo de asimilación en la medida en que adopta instrumentos y repertorios europeos, pero también en símbolo de reafirmación porque en ella se interpretan géneros musicales “propios” y porque su sonoridad y performance implican unos comportamientos, unos gestos y una cosmología relacionados con su condición de afrodescendientes.

Asimilación y reafirmación

La doble dinámica de asimilación y reafirmación de elementos propios en las comunidades negras puede ser vista en los géneros que se interpretan en los formatos del Pacífico Norte. Dicha dinámica da cuenta a la vez de unos procesos de negociación entre “lo propio” y “lo ajeno”. Vemos por ejemplo que de hecho, los músicos chocoanos clasifican su repertorio en dos grupos: “aires autóctonos” y “aires influenciados”. Los “autéctonos” son los que conservan mayores

elementos africanos y los “influenciados” “son aquellos en los que se pueden diferenciar los elementos afro, europeos e indígenas” (Valencia, 2008: 25) Escribimos estas dos clasificaciones entre comillas porque si bien respetamos estos nombres por ser la denominación que le dan los músicos en la región, encontramos que ninguno de estos estilos musicales es del todo autóctono y que todos de alguna manera han sido influenciados.');

onmouseout='tooltip.hide()';>2. Los aires “autóctonos” están a la vez relacionados con unas maneras específicas de “ser negro”: bailes histriónicos, pantomima, ritmos sincopados, estridencias en la ejecución de instrumentos melódicos. En palabras de Heriberto Valencia

Hay bailes tradicionales como la jota, la danza, la contradanza, la polka, la mazurca, el fox trot, etc. Y también hay bailes propios del sentimiento negro como el abozao, [...] el bunde chocoano, está la moña y así una serie de bailes que son producto del sentimiento, las características del negro (Entrevista realizada a Heriberto Valencia en Quibdó el 15 de septiembre de 2006).

Aires musicales “autóctonos”:

abosao, aguabajo, porro chocoano, tamborito, bunde, saporondón y son chocoano entre otros. En repertorio vocal el alabao, el gualí y los romances. [Audio 2](#) [Audio 3](#) [Audio 4](#) [Audio 5](#) [Audio 6](#) [Audio 7](#) [Audio 8](#)

Aíres “influenciados”:

jota, danza, contradanza, polka, mazurca y pasillo entre otros. [Audio 9](#) [Audio 10](#) [Audio 11](#) [Audio 12](#)

Para los músicos del Chocó la percusión y la “exageración” de las propiedades tímbricas son fundamentales dentro de la apropiación de los “aires musicales autóctonos” y el fortalecimiento de “aires musicales influenciados”. El tambor desempeña un rol protagónico mientras que instrumentos de viento como el clarinete, el saxofón, la flauta sustituyen las voces de los solistas o cantaores y relucen con sus improvisaciones. Encontramos cualidades raucas y broncas en todos los instrumentos; aunque algunos sean de origen europeo, su uso y temperamento manifiestan la agresividad emotiva y efusiva del negro. En este sentido el músico no se preocupa tanto de la sonoridad precisa y prefiere el toque que se suele calificar de “sucio” (Valencia, 2006: 23). El formato chirimía encarna la doble dinámica de asimilación y reafirmación y a la vez, por la forma en que está constituida y por el contexto festivo dentro del cual se desenvuelve, invita a experimentar todos aquellos elementos que se relacionan con formas de ser “afro”.

Los otros formatos y su papel en la asimilación y reafirmación

A pesar de que el formato de chirimía es el más reconocido en la zona como elemento emblemático en la identidad histórica de la población, existen otros formatos como el sexteto, el conjunto de tamborito, y el conjunto de marímbula, que a nivel instrumental conservan de manera más clara la herencia africana. Por otra parte, sabemos de la existencia de instrumentos europeos como el violín y la lira y los instrumentos de banda que se usan en la música chocoana. Cecilio Lozano cuenta, por ejemplo, que “los mayordomos de la música más selectos tocaban lira, tocaban guitarra, tocaban violín” (Entrevista realizada a Cecilio Lozano en Quibdó el 2 de octubre de 2006).

Rogelio Velásquez, importante intelectual chocoano de mediados de siglo XX, en su artículo “Instrumentos musicales del Alto y Bajo Chocó” (1961) admite que hay formas musicales diferentes a las tenidas en cuenta por “los maestros” y que sólo se reconocen los instrumentos que han sido avalados por ellos:

En la clasificación de esta instrumentología vamos a seguir el orden establecido por los grandes maestros. Dejaremos por fuera de nuestro esquema el palmear o palmoteo, los tantanes en cajones y botellas, los silbidos y gritos que tanto efecto hacen en la emoción del auditorio. Peine con hoja verde o papel de seda que hace un membranófono de voz humana, lamentos, quejas, arrullos, serán contemplados en el canto vocal, rico y expresivo signo artístico del negro en cualquier punto de la tierra (Velásquez, 1961: 79).

Ante dicha excepción, la clasificación instrumental que Velásquez hace de la cultura musical chocoana es la siguiente:

1º. Idiófonos: sacudidos o agitados: maracas, guasá

2º. Idiófonos: percutidos o rascados: Carrasca

3º. Percusivos: de golpe directo: platillos de metal y tambora

4º. Cordófonos: frotados: violín, tiple, bandola, guitarra

5º. Aerófonos: flauta de carrizo, clarinete, pistón, barítono, trombón acordeón órgano, dulzaina o armónica (Velásquez, 1961: 79-80).

El sexteto, el tamborito y el conjunto de marímbula son otros formatos que se encuentran presentes a lo largo del Pacífico Norte pero que han sido invisibilizados en los discursos folkloristas regionales en la medida en la que dichos discursos hacen especial énfasis en el conjunto de chirimía como el más emblemático.

El formato instrumental más generalizado en la región es el sexteto. En este conjunto participa la tambora como membranófono, los bongoes como repicadores o marchantes, las maracas, la clave y las voces humanas. En algunas zonas aparece la flauta de carrizo y la flauta de hoja de platanillo. El sexteto por lo general es más canto y percusión que la ejecución melódica de los aerófonos; con este formato se interpretan bundes, abosaos, tamboritos, sainetes, porros chocoanos, sones, saporronrones y mejoranas entre otros. El bloque instrumental percusivo en su desempeño tiene fórmulas ritmo métricas simples y el carácter de los aéreofonos es de adorno. Actualmente este formato ha sido desplazado por la chirimía en los bailes y festividades de las zonas rurales y pequeños municipios; por lo general la chirimía es contratada en los principales centros urbanos.

El conjunto de tamborito contiene los cununos, el bongó, tambora pequeña, la flauta de carrizo y el guasá o maraca tubular (idiófono de sacudimiento). Los cununos o cunos, son tambores cónicos machihembrados (macho y hembra) forrados con membrana tanto en la parte superior como la inferior; el bongó, de origen cubano con construcción artesanal en el Chocó, con cuero de tatabro o parches sintéticos, es un pequeño tambor de percutido directo que aparece en el alto Chocó y la costa Pacífica chocoana. La flauta de carrizo, creada por los indígenas y utilizada por los afrodescendientes, es un aerófono con insuflación, con embocadura lateral y orificios digitales para determinar la altura del sonido. Esta flauta se construye artesanalmente con carrizos o guadillas. La tambora pequeña es un vaso de madera, membranófono de doble parche elaborado con cuero de tatabro, amarras y arillos. En el tamborito las frases rítmicas del cununo hembra se encadenan sobre la base del cununo macho; en algunos momentos esta fórmula se rompe y el cununo macho responde al diálogo con frases y variaciones de manera esporádica. En el formato tamborito el cununo macho deber ser de un animal macho (el tatabro) y el cununo hembra de un animal hembra para conseguir el tono o tímbrica requerida. [Imagen 4](#)

El conjunto de marímbula es otro formato que responde a una recreación de los instrumentos africanos. Este formato instrumental se encontraba presente en casi todos los asentamientos del Pacífico Norte y actualmente se practica en el Bajo Atrato. La marímbula como instrumento consiste en una caja de madera que en su interior presenta un área de resonancia, en su parte frontal presenta un agujero circular y en la base del agujero unos swinchos o pequeñas lengüetas metálicas que al rasgarse producen sonidos graves y profundos produciendo intervalos de 5ª y 6ª y 8ª para convertirse en el bajo acompañante. Este instrumento se acompaña de bongoes, tambora, clave, maraca o guasá y junto con ellos se interpretan sones y cantos dialogales con presencia constante de la antifona destacada por el antifonero o solista con la respuesta del coro.

El sexteto y el conjunto de marímbula recogen por lo tanto instrumentos de construcción artesanal que probablemente responden a la conservación de elementos afrodescendientes. Además de estos formatos, en el Norte del Pacífico colombiano también estuvieron presentes otros instrumentos como la marimba, el acordeón y los violines. En el Bajo Baudó es posible encontrar otro tipo de formato compuesto por dulzainas, bombo y maracas.

Los instrumentos de banda son fundamentales en los formatos actuales de la música chocoana. Esta característica la comparte el Chocó con otras regiones de Colombia —las sabanas de Córdoba, Sucre, Cesar y Magdalena— y del mundo —ex colonias europeas en África, América y Asia— en donde hay un fuerte arraigo de los instrumentos de banda europea (Béhague, 1999; Kwabena, 1991).

Rogerio Velásquez hace alusión a los instrumentos de banda en el Pacífico y su relación con otros países:

Los instrumentos musicales del Alto y Bajo Chocó son, por lo general, de la misma clase y condición de los que recorren por nuestro país. De factura extranjera la mayoría, se les consigue en Las capitales o se traen en balandras costaneras de Panamá o Ecuador. De Punta Ardita al riachuelo Mataja, no encontramos instrumentos que respondan a la invención de los habitantes pues, los terrígenos se reducen a imitar otros de difícil consecución, emparentados tal vez con Europa, Asia o África, pero que fueron manejados por los esclavos de ayer en minerales y cañadas (Velásquez, 1961: 79).

Este texto de Velásquez señala por un lado el espíritu cosmopolita que rodea formatos instrumentales que acogen los instrumentos de banda, como es el caso de la chirimía, y por otro lado, el paulatino desplazamiento que sufren los demás formatos instrumentales de carácter artesanal y campesino. Vemos entonces cómo los diferentes formatos instrumentales que existen en el Pacífico colombiano responden a relaciones jerárquicas y señalan la legitimación de unos instrumentos sobre otros en la construcción de “identidades musicales”. De esta manera conmemoran una historia de intercambios, imposiciones y adaptaciones de la comunidad negra con el mundo europeo y sus instituciones religiosas, económicas y sociales (Bermúdez, 1986).

La chirimía: un formato cosmopolita

Algunos textos académicos de la segunda mitad de siglo XX permiten comprender el papel y las transformaciones de la chirimía en la región. Andrés Pardo Tovar señala en 1960, en su libro *Los cantares tradicionales del Baudó*, que

En los principales centros de población, no falta en tierras chocoanas un conjunto típico: la chirimía. Parece que la base melódica de estos conjuntos fue antaño la flauta de carrizo (flauta travesera), instrumento que hoy sólo fabrican y usan los indios y que fue reemplazado por dos instrumentos cultos europeos, llegados al Chocó en época relativamente reciente: el clarinete y el fliscorno barítono. A los que se agrega la ‘tambora’ y un par de platillos de lámina de hierro, de fabricación local por cierto (Pardo, 1960: 9).

Y más adelante, Pardo Tovar hace referencia a las influencias que para este momento comienzan a recibir los formatos instrumentales:

Es interesante anotar el hecho de que al escuchar un conjunto instrumental formado por ejecutantes jóvenes, pudimos comprobar cómo la influencia de la música antillana comienza a deformar la tradición nativa. Incluso el instrumental de esta agrupación (acordeón, timba, bongoes, etc.) visualiza este proceso de paulatino olvido de una tradición y de transformación de sentimiento local en eco o imitación de lo foráneo (Pardo, 1960: 9).

Pero lo cierto es que ese “ingrediente foráneo” que menciona Pardo Tovar ha estado siempre presente en el conjunto de chirimía. Y la influencia antillana ha marcado la historia del Chocó y de su música. Al limitar con Panamá y con el canal interoceánico, esta región alberga una historia de intercambios tanto comerciales como culturales. Así este corredor natural es la entrada de una serie de influencias musicales. El Río Atrato es ruta de penetración obligada a Colombia al igual que el río Magdalena; por él ha llegado al Chocó una fuerte influencia de música cubana (son, punto, danzón, rumba, bolero etc.). Así, los aires musicales caribeños marcaron la primera mitad del siglo XX y se han extendido a las generaciones de la segunda mitad del siglo, notándose que quienes practican la música sueñan con la construcción o montaje de agrupaciones salseras. Conjuntos importantes como *Los negritos del ritmo (años 60)*, *Los ocho del San Juan*, *Los matices*, *Los niches*, *Guayacán*, *Grupo Raza*, *Sereno*, entre otros, forman parte fundamental de este ideario. De esta manera se consolida todo un movimiento musical en torno a la música cubana en donde los formatos se conforman con instrumentos como trompetas, congas o tumbadoras, guitarra, bongoes, bajo eléctrico etc. Los músicos más reconocidos en la región, comenzaron su carrera artística en estas agrupaciones de salsa pero a finales de los ochenta músicos como Alexis Lozano (Alexis y su Banda) [Audio 13](#) y Leonidas Valencia (La Contendencia) [Audio 14](#) inician una serie de trabajos discográficos con el formato de chirimía que van a ser claves dentro de los procesos de legitimación del conjunto en el discurso de la identidad chocoana. Así, lo interesante es que al contrario de lo que afirma Pardo Tovar, la chirimía cada vez fue tomando más fuerza en la región y posicionándose como formato concreto y muchas veces bastante cerrado a la hora de recibir otros instrumentos. Para Cecilio Lozano

los chocoanos tuvieron que pasar por un largo proceso para desarrollar el formato de chirimía. Lozano describe así sus transformaciones:

La melodía la hacían las voces y era acompañada por la charrasca [idiófono], la clave y los bongoes (que hoy en día se utiliza requinta [redoblante]). Los bongoes eran la base de la requinta. Bueno, ya fue evolucionando, buscando la sonoridad porque era opaco el sonido... La charrasca la ampliaron buscando el platillo. Muchos europeos vinieron acá por el río Atrato y comercializaban y buscaban oro, (...), buscando misionar la gente, someterla a religiones, etc. Ellos trajeron sus instrumentos melódicos tales como el clarinete, el bombardino, trajeron, violines, acordeón, trajeron órgano. Pero ya nosotros seleccionamos como mayor sonoridad el clarinete y el bombardino. Hoy en día se le añadió el saxo y posteriormente se le ajustó el piano, la guitarra buscando perfección porque según la tecnología, según con el paso que avanza la tecnología, estamos buscando también igualar a los vallenateros [...] Entonces nosotros dijimos vamos a meterle el bajo a la chirimía, vamos a meterle piano, vamos a meterle saxofón, etc. Y hoy en día se llama orquesta chirimía. Esa es la síntesis de lo que es la chirimía (Entrevista realizada a Cecilio Lozano en Quibdó el 2 de octubre de 2006).

A finales del siglo XX se desarrollaron nuevas propuestas instrumentales y estilísticas en la chirimía. Además de que se incorporaron el saxofón alto y el saxofón tenor, con la amplificación del sonido se unieron las voces al repertorio de dicho formato. Pero lo que es interesante de las palabras de Lozano es que plantea el formato actual de la chirimía como un “ideal” al cual se ha llegado; en este sentido, a pesar de la enorme diversidad de formatos instrumentales, hay un conjunto que según él comienza a ser más reconocido que otro debido a la búsqueda de “un ideal sonoro”. Vemos por lo tanto que la chirimía responde a una construcción estética contemporánea y urbana que a la vez se consolida como símbolo de una tradición; en palabras de Eric Hobsbawm a “la invención de una tradición” “Tradición inventada” se refiere al conjunto de prácticas, regidas normalmente por reglas manifiestas o aceptadas tácitamente y de naturaleza ritual o simbólica. En dichas prácticas más que una continuidad se observa un proceso de ritualización o formalización en donde se imponen nuevos emblemas y se imponen imágenes para usos sociales, culturales o políticos (Hobsbawm, 1983.);' onmouseout='tooltip.hide();>3 (1983: 8). Por otra parte, más allá de este “ideal” muchas veces los músicos se ven “obligados” a responder al acartonamiento de los discursos folkloristas que se caracterizan por su afán de clasificación y esquematización (Miñana, 2000). De esta manera, encontramos “tratados de folklore” en los que se otorga el papel más visible a la chirimía y se dejan de lado los demás formatos de la región. Este es el caso de la colección *Colombia y su música* de José Portaccio Fontalvo quien después de asegurar que en el Pacífico “los negros son alegres pero no tanto como los habitantes de la costa del Caribe pues siempre se observa en el habitante de la llanura del Pacífico cierto semblante de tristeza que ni aun con alegría lo logra disimular” (Portaccio, 1995: 309) plantea que

La música chocoana tampoco niega su procedencia y aun los indígenas más refractarios han asumido ritos africanos como suyos. Es interpretada por chirimías, o sea, grupos musicales típicos del Chocó con instrumentos melódicos como la flauta traversa de seis orificios, metálica o de caña, y clarinete de fabricación europea, norteamericana y japonesa. Últimamente se han agregado el bombardino como elemento acompañante. Además tambores cilíndricos de dos parches y finalmente los platillos, de fabricación casera con láminas metálicas de hierro o bronce (Portaccio, 1995: 311).

Además de los textos y discursos que desde el centro del país establecen una clasificación de los formatos instrumentales de las regiones posicionando unos sobre otros, los festivales también cumplen una función, como parte de esta gran maquinaria del folklore y de la industria del entretenimiento. Por lo tanto, estos escenarios tienen un rol evidente de “legitimación” al privilegiar composiciones musicales e instrumentales.

El Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez —que se realiza en Cali y recoge a los músicos del Pacífico Norte y Pacífico Sur— y el Festival Antero Agualimpia de Quibdó son focos que estandarizan los formatos instrumentales. El Festival Petronio Álvarez cuenta con cuatro categorías: conjunto de marimba, chirimía, violines caucanos y agrupación libre. Aunque formatos como el sexteto están presentes en todo el Eje Pacífico norte e incluso tienen mayor presencia que la chirimía, estos deben entrar en categoría libre y no se consideran “tradicionales” en este certamen.

Pero si realmente existe un acontecimiento que legitima la chirimía como emblema musical en el Chocó, éste es la Fiesta Patronal de San Francisco de Asís que se realiza en Quibdó del 21 de septiembre al 3 de octubre. En ella los

elementos sacros se entretrejen de manera compleja con los profanos en muchos de sus espacios pero en el ámbito musical las ceremonias religiosas se acompañan con la banda y los desfiles callejeros y demás espacios profanos se acompañan con la chirimía. [Imagen 5](#)

Las Fiestas de San Pacho son tan significativas, que a finales del siglo XX se convirtieron en el paradigma de las demás fiestas patronales del departamento y con ella, las chirimías comenzaron a hacer parte fundamental de estas festividades. Así, las cabeceras municipales más pequeñas invitan a sus fiestas y bailes a los músicos de los municipios más grandes, principalmente, los músicos de Quibdó. Pero lo interesante de este fenómeno, es la fuerza con la cual las poblaciones campesinas reciben a las chirimías. No solamente las disfrutaban en los bailes rurales, son además fuertes críticos de los músicos y de hecho el público más exigente. [Imagen 6](#)

Los instrumentos de la chirimía son por lo general interpretados por hombres. Aunque actualmente encontramos agrupaciones femeninas en Quibdó como Golpe Femenino y Herencia Feminista, éstas son una ruptura dentro del común denominador de la cultura musical chocoana. Por lo general las mujeres tienen el rol de cantar, entonces sólo se encuentran en escenarios que permiten la amplificación de la voz. En los bailes típicos de pueblo y en los contextos festivos, la chirimía es instrumental y por lo tanto solamente encontramos la presencia de hombres en la ejecución. Así, la fiesta junto con la interpretación del conjunto de chirimía conforma un espacio clave para pensar en la construcción de la masculinidad. Con la muestra de virtuosismo, el consumo de alcohol y la resistencia física, los músicos demuestran su hombría.

La chirimía responde a la construcción de subjetividades y unas formas de ser como colectivo. Así, ésta se convierte en emblema identitario de afrocolombianidad y chocoanidad porque a pesar de que está conformada por instrumentos europeos el pueblo se ha apropiado de ella, la ha transformado y la ha incorporado a nuevas tendencias y géneros que llegan a la región. Por otra parte, la oferta cultural de los municipios es limitada; en la actualidad no hay salas de cine, teatros ni parques, y rara vez encontramos programaciones culturales públicas o privadas. Esta carencia hace que las personas se arraiguen fuertemente a la escena musical, particularmente al formato chirimía, ya que este está presente en reuniones sociales, convocatorias políticas y festividades cívicas o religiosas.



Referencia: Arango, Ana María. [Autora].
Fiesta familiar con chirimía. [videgrabación]
Quibdó, Barrio Jardín, 2009. Sin publicar
Grabación de campo en celebración comunitaria

Consideraciones finales

La vida musical en el Chocó es el reflejo de muchos procesos sociales, económicos e históricos. Dichos procesos han estado enmarcados en una doble dinámica: asimilación y reafirmación, que a su vez, se relaciona con dos procesos que Peter Wade plantea como propios y característicos en la población negra colombiana: racismo y mestizaje (1997). Partimos aquí del planteamiento de Peter Wade, según el cual los negros en Colombia se enfrentan a la dinámica segregadora del racismo y a la dinámica del mestizaje que aparentemente es integradora pero que en el fondo también segrega y niega la diferencia (Wade, 1997).';' onmouseout='tooltip.hide();'>4. Así como el blanqueamiento ha sido una estrategia para evadir la estigmatización, el rechazo a los valores blancos y mestizos es otra de las estrategias que fundamentan la reivindicación de las poblaciones negras en el Chocó, en Colombia y en las demás poblaciones afrodescendientes del mundo que asumen realidades históricas de colonización europea. Esta doble dinámica es compleja y difícil de abordar desde rígidas categorías sociales porque es una realidad móvil que se desplaza en diferentes escenarios de la vida de las comunidades. Para comprender las diferentes dinámicas de los discursos sobre la identidad étnica, racial y cultural en el Chocó ver Restrepo, 2003.';' onmouseout='tooltip.hide();'>5.

El formato instrumental de chirimía responde a esta compleja situación: a la construcción de una identidad que algunas veces se sustenta en su carácter cosmopolita, letrado y europeo, y otras, en sus valores “propios” o “autóctonos” los cuales se fundamentan en la idea de lo “afro”, en la oralidad y la corporalidad. La siguiente anécdota ejemplifica la doble dinámica que representa la chirimía: en un Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, hace ocho años, escuchamos a un maestro chocoano cuando se comparaba con las agrupaciones de marimba del Sur del Pacífico; sus palabras fueron “es que la chirimía es mucho más estilizada, más europea. La marimba es para esos negros del sur que son más primitivos y no son tan evolucionados como nosotros”. Este tipo de comentarios eran muy generalizados antes de la década de los noventa; con la Constitución de 1991, la Ley 70 y los nuevos discursos de multiculturalismo, biodiversidad y exaltación de los valores africanos que llegan junto con ellos, este discurso cambió y se comenzó a hablar de la chirimía con especial énfasis en sus características afrodescendientes. Lamentablemente la producción de material escrito que ejemplifica el discurso de los músicos es muy poco. En el 2005 el Instituto de Investigaciones Ambientales del Pacífico (IIAP) y el Ministerio de Cultura a través del Programa Nacional de Concertación publicaron la cartilla “Los instrumentos rudimentarios del Pacífico” del maestro Neyvo de Jesús Moreno; esta cartilla tiene un marcado interés en el carácter afrodescendiente de los instrumentos de construcción artesanal de este eje musical.

Finalmente y para resumir, diremos que pesar de no estar presente en todo el territorio la chirimía hace parte del discurso de la “chocoanidad” por cuatro razones fundamentales:

1. La chirimía se ha posicionado como referente musical, porque en la música nos construimos como sujetos y como pueblo; ella apela a nuestros más íntimos sentimientos pero además nos permite consolidar formas de ser y de estar en el mundo. Así, la chirimía encarna el carácter bipolar que caracteriza la historia y la forma de ser de los chocoanos: la asimilación de elementos “occidentales” y “ajenos” y por otra parte, la reafirmación de elementos considerados “propios” y “afrodescendientes”.
2. Los músicos locales y algunos folkloristas regionales o del país, la presentan como el formato instrumental más representativo de la región y como “ideal sonoro”. Los músicos más reconocidos en el departamento, aquellos que se formaron con el padre Isaac Rodríguez en la Catedral de Quibdó, comienzan su quehacer musical en el universo de la salsa pero después de tener un reconocimiento popular inician trabajos discográficos con el conjunto de chirimía instrumental y la chirimía cantada (Alexis y su Banda en 1988 y La Contundencia en 1995). Este hecho hace que dicho formato instrumental se posicione no solamente en el departamento del Chocó sino también a nivel nacional.
3. La chirimía cumple un rol fundamental en las fiestas de San Pacho y éstas a la vez se replican no solamente en la región sino en las principales ciudades de Colombia bajo el liderazgo de las colonias chocoanas. En la medida en que la población chocoana en general se siente fuertemente identificada con las fiestas patronales y especialmente con las nuevas dinámicas de “espectacularización” que han tomado las fiestas de Quibdó, el formato se convierte en un elemento fundamental dentro del discurso identitario.
4. Los festivales actuales y más emblemáticos de música tradicional como el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez y el Festival Antero Agualimpia, establecen categorías y una de ellas es el formato instrumental de la chirimía con sus especificidades, reforzando la idea de la chirimía como emblema musical tradicional chocoano.

Estas cuatro razones entre otras, han hecho del conjunto chirimía un elemento representativo para las comunidades negras del Pacífico Norte colombiano. Pero dicha representatividad no ha estado exenta de conflictos y contradicciones. Como hemos visto, la chirimía apela a unos “orígenes” que a su vez refuerzan unas subjetividades y unas formas de presentarse como comunidad ante el mundo. En este sentido, los instrumentos al considerarse “afro”, “europeos” o “indígenas” simbolizan y dan cuenta de ejercicios de poder e historias de dominación/ asimilación vs. Resistencia / rechazo que de manera contundente se reafirman o cuestionan en la puesta en escena y formas de interpretación. Así, los instrumentos son elementos simbólicos con usos concretos que deben ser entendidos y leídos a partir de sus relaciones en contextos sociales e históricos determinados.

Bibliografía

Arango, A. (2003). La música de la Costa Caribe como un paradigma de modernidad y globalización: el caso de la música de fusión del pacífico colombiano. Revista Laboratorio Cultural, consultado abril, 2007 en <http://www.laboratoriocultural.org/revista/academia/recursos/ponencia/colombianistas.htm>

Béhague, G (1999). Latin America. En H. Myers (ed.), *Ethnomusicology: Historical and Regional Studies*, Cap. XVII, pp. 473-494. London: W.W. Norton And Company.

Bermúdez, E. (1986). Aguacerito Llové. En *Música tradicional y popular colombiana*, Vol. 9, pp. 111-121. Bogotá: Procultura. S.A.

-----**(1996).** La música campesina y popular en Colombia: 1880-1930. *Gaceta*, 32-33, 113-120.

-----**(2003).** Elementos musicales hispánicos (estructuras, géneros e instrumentos) en la música de América Latina: un examen histórico. En III Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folclórico de los países andinos. Influencia y legado español en las culturas tradicionales de los Andes americanos, pp. 41-52. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Caicedo, C.(2003). Isaac Rodríguez Martínez, servidor silencioso del pueblo chocoano. Quibdó: Centro Universitario “Camino”.

Cifuentes, A. (2005). Pa’ que se le quite la arrechera. Trayectos de aprendizaje de la chirimía chocoana. Monografía de Grado no publicada. Facultad de Ciencias Humanas. Departamento de Antropología. Universidad Nacional de Colombia.

Colmenares, G. (1989). Las convenciones contra la cultura: ensayos sobre la historiografía hispanoamericana del siglo XIX. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

Feld, S. (1984). Sound structure as social structure. *Ethnomusicology*, 3 (28), 383-409.

-----**(2001 [1991]).** El sonido como sistema simbólico. En F. Cruces et al, *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*, pp. 331-355. España: Editorial Trotta.

González, L. (2003). Quibdó: Contexto histórico, desarrollo urbano y patrimonio arquitectónico. Quibdó: Instituto de Investigaciones Ambientales del Pacífico (IIAP).

Hobsbawm, E. (2002 [1983]). La invención de la tradición. Barcelona: Editorial Crítica.

Jiménez, O. (2002). El Chocó: Libertad y poblamiento 1750-1850. En C. Mosquera, M. Pardo y O. Hoffmann (eds.), *Afrodescendientes en las Américas: trayectorias sociales e identitarias*, pp. 121-142. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-ICANH-IRD-ILAS.

Kwabena, J. (1991). Music and Cultural Policy in Contemporary Africa. En Baumann (ed.), *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy*, pp. 77-94 Berlín: International Institute for comparative music studies

and documentation.

Miñana, C. (1997). De Fastos a Fiestas. Navidad y chirimías en Popayán. Bogotá: Ministerio de Cultura.

-----**(2000).** Entre el Folklore y la Etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *A Contratiempo. Revista de la música en la cultura*, 11, 36-49.

Mosquera, S. (2002). Los procesos de manumisión en las provincias del Chocó. En C. Mosquera, M. Pardo y O. Hoffmann (eds.), *Afrodescendientes en las Américas: trayectorias sociales e identitarias*, pp. 99-120. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-ICANH-IRD-ILAS.

Nettl, B. y Béhague, G. (1985 [1973]). Música folklórica afroamericana en Norteamérica y América Latina. En B. Nettl (ed.), *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza Editorial.

Pardo, A. (1960). Los cantares tradicionales del Baudó. Bogotá: Imprenta de la Universidad Nacional.

Portaccio, J. (1995). Colombia y su música. Vol. 2: Canciones y fiestas de la región Andina. Bogotá: Disformas.

Restrepo, E. (2003). Entre arácnidas, deidades y leones africanos. *Tabula Rasa*, 1, 87-123.

Schaeffer, P. (2003 [1966]). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Música.

Schechter, J. (1985). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 5, 2201. Second Edition. Ed: Stanley Sadie.

Sharp, W. (1975). The profitability of slavery in the Colombian Chocó. *Hispanic American Historical Review*, 55, (3), 468-481.

Valencia, L. (2006). *La Socialidad funcional de las Músicas y los Bailes de los Afrodescendientes del Pacífico Colombiano*. Quibdó: ASINCH.

-----**(2008).** NO SE SABE EL TÍTULO DEL TEXTO. Pp. 25

Velásquez, R. (1961). Instrumentos musicales del Alto y Bajo Chocó. *Revista Colombiana de Folclor*, 6, (2), 77-111.

Wade, P. (1997). *Gente negra. Nación mestiza: dinámicas de las identidades raciales en Colombia*. Bogotá: Universidad de Antioquia-ICANH- Siglo del Hombre editores- Uniandes.

-----**(1998).** Entre la homogeneidad y la diversidad: La identidad nacional y la música costeña en Colombia. En M. V. Uribe y E. Restrepo (eds), *Antropología en la modernidad*, pp. 61-91. Bogotá: ICANH -Colcultura.

West, R. (2000 [1957]). *Las tierras bajas del Pacífico colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).

Lista de ejemplos de audio

Audio 1: La Balsa. La Contundencia (Intérpretes).

Audio 2: Pandora. Tamborito [fragmento]. Tradicional. Chirimía tradicional del Chocó (Intérpretes). Referencia: Quibdó: L. N. Estudio, 2008.

Audio 3: Princesita. Porro chocoano [fragmento]. Leonardo Valencia. Chirimía tradicional del Chocó (Intérpretes). Referencia: Ministerio de Cultura. *Cartilla de música vocal del Pacífico*, 2009.

Audio 4: Amirawaldo. Son chocoano [fragmento]. Rubén Castro Torrijos. Cantos de río y selva (Intérpretes); Argeiler

Gómez (Intérprete vocal), Referencia: Ministerio de Cultura. *Cartilla de música vocal del Pacífico*, 2009.

Audio 5: Parió la luna. Aguabajo [fragmento]. Rubén Castro Torrijos. Cantos de río y selva (Intérpretes); Argelier Gómez (Intérprete vocal). Referencia: Ministerio de Cultura. *Cartilla de música vocal del Pacífico*, 2009.

Audio 6: Mi comadre Bonifacia. Saporondón [fragmento]. Tradicional del Chocó. Cantos de río y selva (Intérpretes). Referencia: Ministerio de Cultura. *Cartilla de música vocal del Pacífico*, 2009.

Audio 7: Gloria. Alabao [fragmento]. Tradicional del Pacífico. Cantos de río y selva (Intérpretes); Rosmira Zea (Intérprete vocal). Referencia: Ministerio de Cultura. *Cartilla de música vocal del Pacífico*, 2009. **Audio 8:** Catalina. Romance [fragmento]. Tradicional del Pacífico. Cantos de río y selva (Intérpretes); Leonor Murillo Londoño (Intérprete vocal). Referencia: Ministerio de Cultura. *Cartilla de música vocal del Pacífico*, 2009.

Audio 9: Jota Chocoana N. 3. Jota [fragmento]. Tradicional del Chocó. Chirimía tradicional del Chocó (Intérpretes). Referencia: Medellín: Colmúsica, 2004.

Audio 10: Mazurka del Chocó. Mazurka [fragmento]. Tradicional del Chocó. Hinchao y su gente (Intérpretes). Referencia: Medellín: Colmúsica, 2005.

Audio 11: Polka Chocoana. Polka [fragmento]. Tradicional del Chocó. Chirimía tradicional del Chocó (Intérpretes). Referencia: Quibdó: L.N. Estudios, 2007.

Audio 12: Contradanza Chocoana. Contradanza [fragmento]. Chirimía tradicional del Chocó (Intérpretes). Referencia: Quibdó: L.N. Estudios, 2008.

Audio 13: Teresa. Referencia:

Audio 14: Baile del Dum Dum. La contundencia (Intérpretes). Referencia:

Lista de ejemplos de video

Video: 1 Tema: Fiesta familiar con chirimía Referencia: Arango, Ana María. [Autora]. Fiesta familiar con chirimía. [videgrabación]. Quibdó, Barrio Jardín, 2009. Sin publicar

Lista de imágenes

Imagen 1: Chirimía Ordoñez, de Almaguer Cauca en el escenario al aire libre La Media Torta. Bogotá, Noviembre de 2002. Fotógrafo: Omar Romero G.

Imagen 2: Banda de flautas JUCHIRI (Junta de Chirimías Unidas de Rioblanco) del resguardo indígena yanacona de Rioblanco, Sotará, Cauca. Rioblanco, Junio de 2008. Fotógrafo: Omar Romero G.

Imagen 3: Banda de San Francisco de Asís. Archivo de los Claretianos, Quibdó, no hay fecha registrada. Fotógrafo: no hay autor registrado.

Imagen 4: Conjunto Tamborito de Guachalito. Guachalito (costa Pacífica cerca a Nuquí), enero de 2007. Fotógrafo: Fredy Henao.

Imagen 5: Chirimía en San Pacho. Quibdó, 20 de septiembre de 2006. Fotógrafa: Ana María Arango.

Imagen 6: Chirimía en San Pacho. Quibdó, octubre de 2007. Fotógrafa: Ana María Arango.

1. Ni Shap, ni West, ni Colmenares, los autores que más trabajaron la historia economía chocoana en el siglo XVII, mencionan exactamente de dónde provenían estos esclavos. Como todos los de América, vienen por lo general de África Central y Occidental pero para finales del siglo XVII es difícil tener más precisión porque ya hay esclavos nacidos en el nuevo continente, hay mucho contrabando de esclavos y hay intercambio con las haciendas del Cauca o con los centros mineros de Antioquia que no están registrados.
2. Escribimos estas dos clasificaciones entre comillas porque si bien respetamos estos nombres por ser la denominación que le dan los músicos en la región, encontramos que ninguno de estos estilos musicales es del todo autóctono y que todos de alguna manera han sido influenciados.
3. “Tradición inventada” se refiere al conjunto de prácticas, regidas normalmente por reglas manifiestas o aceptadas tácitamente y de naturaleza ritual o simbólica. En dichas prácticas más que una continuidad se observa un proceso de ritualización o formalización en donde se imponen nuevos emblemas y se imponen imágenes para usos sociales, culturales o políticos (Hobsbawm, 1983).
4. Partimos aquí del planteamiento de Peter Wade, según el cual los negros en Colombia se enfrentan a la dinámica segregadora del racismo y a la dinámica del mestizaje que aparentemente es integradora pero que en el fondo también segrega y niega hace negación de la diferencia (Wade, 1997).
5. Para comprender las diferentes dinámicas de los discursos sobre la identidad étnica, racial y cultural en el Chocó ver Restrepo, 2003.

0 comment

Nombre (Obligatorio)

E-mail (No será publicado) (Obligatorio)

Website

Please insert the result of the arithmetical operation from the following image

Revista digital A contratiempo | ISSN 2145-1958