

MÚSICAS EN TERRITORIO

Narrativas y prácticas en la construcción de memoria colectiva de los músicos y la chirimía en Riosucio (Caldas Colombia) en el contexto de El Carnaval y El Primer Encuentro de Chirimías en 2019

Trabajo de grado presentado para optar al título de
Antropólogo

CRISTIAN DAVID BETANCUR PESCADOR

Dirección
Beatriz Nates-Cruz
Profesora titular de la Universidad de Caldas

PROGRAMA DE ANTROPOLOGÍA
GRUPO DE INVESTIGACIÓN TERRITORIALIDADES
CON EL APOYO DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES EN CIENCIAS
SOCIALES Y HUMANAS (ICSH)
UNIVERSIDAD DE CALDAS
Manizales, Julio del 2021

AGRADECIMIENTOS

Tras largos años de carrera universitaria y de vida, son muchas las personas a las que quisiera agradecer. En primer lugar a mi hijo, confabulación de todos los amores y de varios de mis mundos, gracias. A la vida que he recibido de mis padres y familiares más allegados a quienes quiero dedicar este trabajo: Martha Cecilia Pescador y Leopoldo Betancur Martínez, Jhon Alexander Betancur, Gloria Amparo Pescador, Diana y Esteban, de mi pueblo: a mi profesora de sociales del colegio, que me enseñó a mirar a la sociedad de una manera particular y de mis amigos: Diego Ortega, Ricardo Ocampo, Víctor Muñoz, Andrés Márquez, Oscar Zapata, Paula Méndez, que me han enseñado la difícil tarea de amar lo que se hace, así como aquellos que ahora no nombro y sé que deberían estar aquí, como mi primer maestro de esta música: Jhon Herman Ocampo, que me metió a este mundo de la música andina, medicinal y tradicional.

Agradezco a la vida, Dios o el destino, como queramos llamarlo, por enfrentarme a caminar en este mundo un tanto caótico y hermoso en su desorden y conflicto, a levantarme cuando no he creído en mí o en el mundo que me rodea; a la música que ha inspirado muchos de mis pasos y ha sido la flecha que lanzo por medio del arco de esta disciplina, que me ha enseñado a ser mejor persona y a mirar críticamente, participativamente, en la sociedad en la que vivimos.

Quiero igualmente agradecer especialmente a todos los profesores con quienes me he instruido en este bello y arduo oficio de la investigación social. Si pudiera destacar a varios debería mencionar los que más me han marcado: Beatriz Nates-Cruz, Miguel Rivera Fellner, Gloria Elsa Castaño, Mario Bermúdez, Paola Acosta-Nates, entre otros muchos que me han valorado y me han hecho creer en mis capacidades humanas y científicas.

Agradezco todo el amor y empeño que he recibido en mi vida, a los músicos que participaron de esta investigación por abrirme su vida de manera tan cálida y en armonía con el sentido de la chirimía: Samuel Botero, Miguel Guerrero, Oscar Betancur, Jhonatan Jaramillo, entre muchos otros con quienes he tenido la oportunidad de compartir espacios que me han marcado la vida. Gracias por el cariño y la entrega

desinteresada, además de la invitación a seguir construyendo por diversas vías este camino de la música tradicional, la chirimía y las grupalidades que intentan transmitir memoria, vida, resistencia, lucha colectiva y sentimientos comunes.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN. *MÚSICAS EN TERRITORIO*

CAPÍTULO I. DE ASPECTOS FORMALES PARA DAR FORMA

1. El problema de investigación
2. El objetivo central
3. Los antecedentes a partir del problema
4. Método y metodología

CAPÍTULO II. QUÉ ES UNA CHIRIMÍA

1. Chirimía como instrumento y chirimía como grupo
2. Origen e influencia
3. ¿Cómo nace una chirimía?

CAPÍTULO III. LAS PUESTAS EN ESCENA

1. De rutinas a rituales: de la producción de la chirimía a la presentación de la chirimía
2. Tamaraka como el nacimiento de una chirimía
3. Los “lugares” de la chirimía. Su doble faceta espacio/temporal durante El Carnaval de Riosucio y El Primer Encuentro Nacional de Chirimías en Riosucio, Caldas, año 2019
4. Del lugar que es la chirimía de Riosucio
 - A. Chirimía y Carnaval 2019

- B. Primer Encuentro Nacional de Chirimías
- C. Del Carnaval y la chirimía como lugar de presentación
- 5. El Caso de Las Danzas del Ingrumá. Producción y Presentación (la Chirimía *Sumida* en tradición)

CAPÍTULO IV. COMO SI FUERAS UN *EPÓNIMO TERRITORIAL*

De oído a oído con memoria: Historias de vida de los chirimeros Samuel Botero, Oscar Betancur y Jhonatan Jaramillo

- A. Samuel Botero: Músico de toda la vida
- B. Jhonatan Jaramillo: El renacer y el recordar en la música
- C. Oscar Betancur: El gusto y la pasión autogestionadas contra todo pronóstico

CAPÍTULO V. EPÍLOGO

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LISTA DE FIGURAS Y TABLAS

Figuras:

Figura 1. Banda infantil del Centro de la Música y las Artes: Flautas y tambores de paz.

Figura 2. Ensayo en el Centro de la Música y las Artes.

Figura 3. Desfile de 7 de agosto, cumpleaños de Riosucio e independencia de Colombia.

Figura 4. Tambora tradicional y maracas.

Figura 5. Darío Tapasco, interprete de carángano, durante el desfile de El Primer Encuentro Nacional de Chirimías, en Riosucio.

Figura 6. Presentación de la chirimía Flautas y Tambores de Paz.

Figura 7. Músicos de diferentes circuitos. Riosucio.

Figura 8. Banda de Flautas Chicha y Guarapo.

Figura 9. Chirimía improvisada con integrantes de diferentes lugares, durante el Carnaval de Riosucio, 2019.

Figura 10. Desfile inaugural de El Primer Encuentro Nacional de Chirimías, 2019.

Figura 11. Desfile de El Primer Encuentro Nacional de Chirimías.

Figura 12. Chirimía del Centro de la Música y las Artes. Encuentro Nacional de Chirimías.

Tablas:

Tabla 1. Relación de grupos, instrumentos y repertorios en las presentaciones en tarima del Encuentro Nacional de Chirimías

INTRODUCCIÓN. *MÚSICAS EN TERRITORIO*

El siguiente documento nace de un interés que confluye entre lo propio personal y lo académico, procurando mantener una estable relación que me permita¹ estar lo suficientemente distanciado de un tema que me atañe mucho, y lo suficientemente cerca para no perder de vista mis propios condicionamientos sociales a la hora de juntar ambos intereses: Música e Investigación Social sobre el Territorio. Hablamos de cuestiones sobre las que todos estamos inmersos; yo como persona, como músico empírico e investigador intentaré explicar a través de las prácticas, conceptos locales y el trabajo etnográfico, dos conceptos que definen lo que llamo “músicas en el territorio”, esto es, la memoria y la chirimía. Este proceso-producto nace a partir del apoyo que se me ha dado como estudiante, por parte de compañeros y profesores que han creído en mis posibilidades y en las posibilidades de abordar un tema como el que aquí abordo, del que no he salido ileso por todo lo que implica el quehacer del etnógrafo, pero con experiencias gratificantes al preguntarme por lo humano, preguntando un poco más allá, más profundo en el mundo o en nosotros mismos, y quienes nos rodean, para compartir lo aprendido en este camino del conocimiento, que en mi caso, conecta la música, la memoria y la manera de configurar y configurarse en un territorio determinado.

En este documento quiero reflexionar sobre sonidos y músicas que habitan y construyen: cuentan y callan al ritmo de los días, trascienden entre las memorias, hacen experiencias y sonidos entrañables, se anuncian presentes a través del tiempo y los lugares, en distintas posiciones y épocas. Me interrogo sobre sonidos y músicas de otros tiempos actuales en estos tiempos, y que constituyen una sociedad misma, en el asir de su relación con el entorno, lo que es dado escuchar y las historias que sobre sí misma se cuenta, e inventa, lo que se dispone para escuchar, desde una oralidad

¹ A lo largo del texto utilizaré la primera persona del singular para enfatizar mi inclusión en el proceso desde un ejercicio, si se puede decir así. “de yo testimonial”. En otros caso cuando sienta que es un esfuerzo más para pensar en conjunto o que ha sido pensado en conjunto en el proceso, bien desde lo académico, bien desde lo social, utilizaré la primera persona del plural. Y también utilizará el “indistinto”, del tipo “se hizo”, “se pensó”, para dejarlo abierto.

primigenia como seres que primero escuchamos y luego aprendemos a decir, hasta las nuevas formas de conservar las palabras, las narraciones, la memoria.

Este trabajo se desarrolla desde Riosucio, en la zona comprendida como subregión del Alto Occidente del departamento de Caldas, Colombia, a aproximadamente 94 kl. de distancia de su capital, Manizales. Desde aquí buscamos explorar la faceta social de la práctica de la chirimía que involucra especialmente la memoria colectiva y planteo el encuentro dialógico, entrar con-sentido al mundo experiencial de algunos músicos de chirimía, entender cómo nace, construir sentido, interpretar, vivir la práctica y la memoria de la chirimía de la mano de grandes chirimeros.

Es menester referirse a Riosucio como un particular territorio de cultura en Caldas y en Colombia. Resulta así por sus particularidades históricas, intrincadas en el mismo devenir desde los tiempos precolombinos, coloniales y del nacimiento del Estado-Nación, reflejo de su cambio social y desarrollo que habla al mundo entero, sobre su propio mundo local y global. Su población complejamente mezclada, mestiza, proveniente de indios, negros y españoles decantaría en una singular forma de organizarse como sociedad en un paisaje montañoso y boscoso, que no hostil, ni en climas, ni temperaturas extremas, fundarían asentamientos coloniales desde el siglo XVI: La Montaña (mezcla de indios y mestizos, parcialidad) y Quiebralomo (mezcla de blancos y mulatos, real de minas). Ambos pueblos que se disputaban el mismo lugar para hacer su pueblo, apostarían posteriormente a la unión de sus tierras dando su origen a Riosucio un 7 de agosto de 1819 y administrativamente en 1846. No sin ello querer decir, que conflictos como los usos y la propiedad de la tierra, los conflictos ambientales, o la desigualdad social, la discriminación étnica, entre otras cosas presentes en todo el país, no hayan sido parte siempre de esta unión caótica que continúa trascendiendo hasta la actualidad. No obstante, contaremos aquí, una historia confluyente desde la chirimía y los músicos, con sus formas de narrar la vida conjuntamente, esto se leerá en la presente investigación a lo largo de sus páginas.

Se relacionan temas como los lugares donde habitan, donde se presentan y representan las agrupaciones, sus espacios cotidianos convertidos de ritmos a ritos al

momento de ensayos o presentaciones, la experiencia vívida del performance, su posicionamiento en el entramado simbólico y político de los riosuceños. Desde que la antropología se dispuso con los sentidos a escuchar a la sociedad, y no solo a observarla o leerla, a no reducirse a pensar la música y el sonido como un objeto social racional, sino como una herramienta de conocimiento, se hizo posible que quienes hoy somos aprendices de antropólogo, hayamos aprendido a adentrarnos en una epistemología abierta que concibe la importancia de los sonidos del entorno social y la música, en la conformación del sentido en las culturas y sus sociedades. En este caso, el lugar que ha ocupado la chirimía en el bi-espacio cultural y social como constructor de realidades y experiencias que movilizan los sentidos de la memoria colectiva y las identidades en Riosucio, en particular durante el Carnaval de 2019 y el Primer Encuentro Nacional de Chirimías.

En los siguientes apartados iré haciendo una reconstrucción de lo que se hizo en la investigación. En primer lugar, bajo el título de Capítulo I se llevará a cabo una problematización que permite poner bajo el lente de la investigación etnográfica, la práctica de la chirimía. Se plantean algunos elementos que dejan mostrar una problematización alrededor de lo que es chirimía y de qué manera nos interesamos en la construcción de una memoria colectiva por medio de esta práctica y el ejercicio de las narrativas. Dado lo anterior, se concibe el objetivo principal de la investigación y se plantean los objetivos específicos como esa ruta que nos permite encontrar alguna respuesta o corroborar los respectivos presupuestos o llamadas hipótesis que alentaron el punto de partida. Luego se irá allanando el camino con los antecedentes que ponen en perspectiva cronológica y temática el campo que estamos investigando, a saber, el de la chirimía que se entrama en la memoria colectiva (o mejor colectivizada), las investigaciones relacionadas o que se acercan unas a otras en Riosucio y finalmente, cerraremos el capítulo contando el método etnográfico y estableciendo la epistemología a partir de la cuál obtenemos el conocimiento en campo, el marco metodológico que nos orientó y la manera en que asumí ese camino para avanzar en la solución de la problemática planteada en este trabajo de grado. Esto se fundamenta en la descripción de aquello que se llevó a cabo, es decir, los pasos, las personas y los materiales recogidos en campo y sobre los cuales versa este

trabajo. Todo tratado desde una visión multiespacial y temporal de los músicos, y la (su) chirimía.

El segundo capítulo, donde nos preguntamos y respondemos sobre, ¿Qué es una chirimía? se compone de tres partes: 1. Cómo nace una chirimía, 2. Origen e influencias, y 3. Chirimía como instrumento y chirimía como grupo. Es un apartado sobre cómo se origina la chirimía en Riosucio en estrecha relación histórica con el Cauca como departamento y como cultura, la influencia y distinción de ésta. Se cuenta además, como toma para objetivar el contenido, la chirimía Tamaraka, del resguardo indígena de Escopetera y Pirza, sin dejar de hacer referencia a las demás chirimías o a algunas reflexiones a que da lugar pensar el origen, la formación y la disolución de otras agrupaciones.

Posteriormente, el tercer capítulo se llama “las puestas en escena”. El primer apartado aborda de manera más profunda los lugares de la producción hasta la presentación de las chirimías. Es como si dijéramos “los antes” de ese recurso pedagógico-escenario del que hablamos. Este apartado se leerá como: De rutinas a rituales: De la producción de la chirimía a la presentación de la chirimía. Allí se tratará sobre los lugares de ensayo, casas, parques, veredas, etc. y los lugares de presentación, es decir fiestas, carnavales, escenarios, desfiles, etc. Si bien se retoma la noción de rutina y ritual de un autor, consideramos que es lo suficientemente elaborada para dar cuenta de qué elementos pueden definir un lugar destinado a la producción, de los lugares destinados a la presentación, así como sus implicaciones conceptuales y practicadas. Para ilustrar lo anterior se aborda posteriormente el nacimiento de una chirimía, la Chirimía Tamaraka, para entrar de forma particular a las escenas que hemos descrito anteriormente. Por otro lado, hablamos de la descripción de los “lugares” de la música, entendidos como los momentos espacio-temporales en los cuales las chirimías hacen presencia y se dotan de sentido a partir de su accionar en el lugar. Se plantea una discusión teórica para definir eso que es el “lugar”. Por tanto, este apartado se nombra como: Los “lugares” de la chirimía: su doble faceta espacio/temporal durante El Carnaval de Riosucio y el Primer Encuentro Nacional de Chirimías en Riosucio, Caldas en 2019. Para ello, el siguiente acápite se dedicará a

describir el lugar que es la chirimía en Riosucio, su participación en dicho Carnaval y en ese Primer Encuentro Nacional, llevado a cabo en el mes de noviembre del 2019. Como se ve, es servirse de puestas en escena puntuales como mecanismo pedagógico en la investigación, para dar cuenta de la trascendencia espacio-temporal de la chirimía que desde luego va más allá.

Durante este trabajo hablaremos en distintas partes de la relación de la chirimía con otros géneros, innovación y transmisión: Influencias, enseñanza y tradición, intentando demostrar las influencias narradas por los músicos, en la música de chirimía en Riosucio. Se hablará tanto de las tendencias que hacen permanecer a la chirimía actualmente como música-memoria que está vigente y es tradición viva, como de la forma de transmisión o enseñanza que se imparte para los futuros músicos de chirimía. Se habla de la relación que establecen los músicos de chirimía con otros géneros, la innovación y la creatividad en la música de chirimía.

El cuarto capítulo titulado “como si fueras un epónimo territorial” tratamos a través del título “*de oído a oído con memoria*”, la vida de tres músicos emblemáticos de la chirimía riosuceña. Son lo que podemos considerar los “gestores de memoria colectiva musical”. Nos dejaremos guiar por la vida de los músicos de chirimía, Samuel Botero, Jhonatan Jaramillo y Oscar Betancour. Desde estas vidas intentaremos mostrar cómo lo narrado permite tejer las memorias individuales para contarlas y vivirlas como un todo que se junta a la manera de una chirimía en acto, llevando las memorias musicales y personales, a la escala de la memoria colectiva de la chirimía en Riosucio.

Finalmente, cuando el lector llegue al cierre de este texto encontrará un epílogo que se presenta con el objetivo de presentar un balance del recorrido, plantear algunas conclusiones y perspectivas del trabajo tanto de la chirimía, sus acometidos centrales en el Carnaval y el Primer encuentro Nacional de Chirimías de Riosucio, así como de los chirimeros en sentido general y en particular, de los músicos que se han convertido en un epónimo de las nuevas generaciones donde como lo decimos en este epílogo, la memoria colectiva es donde las disposiciones incorporadas de los músicos, se comparten, se pedagójizan, trascienden más allá de ellos mismos.

CAPÍTULO I. DE ASPECTOS FORMALES PARA DAR FORMA

1. Problema de Investigación. A manera de esquema

¿De dónde viene la palabra chirimía? Cabe decir que la palabra chirimía remite, según el diccionario de la lengua española, en primer lugar, a un instrumento de viento traído a América por los franciscanos durante la Colonia en el siglo XVI. Instrumento que cayó en desuso posteriormente. Más adelante sería conocida la chirimía como una agrupación de flautas y tambores, que amenizaba principalmente festividades y eventos religiosos.

En el ámbito de esta investigación, no reducimos la concepción de la chirimía a un grupo musical, por el contrario, partimos de ella y volvemos a ella, esto es, abordamos el grupo como tal y su relación con su entorno socio-cultural, en particular lo afín a la memoria colectiva que la mantiene viva. Esta memoria viva pasa por marcos sociales determinados por el tiempo y el espacio, podemos afirmar entonces que la chirimía es un concepto espacio-temporal, que define tanto momentos, como ritmos de su propia existencia y de los lugares donde existe. La chirimía está atravesada por relaciones complejas que entretejen lo personal, lo colectivo, lo político, lo estético. Llevada a cabo en ensayos, en tarimas, representaciones, fechas claves de lo que es la música para un pueblo, está presente en toda época o evento especial, aludida como manifestación y dispositivo cultural del pueblo, de Riosucio digámoslo de manera concreta; de tal suerte que involucra tanto a mestizos, como indígenas, campesinos, y urbanitas. Además, señala vínculos con la tierra, vibra y hace vibrar el carnaval y a otras muchas relaciones, que nos hablan de la sociedad donde se practica.

La chirimía como práctica ha trascendido en el tiempo, no sin cambios o adaptaciones. Pero preguntémonos entonces, ¿Qué nos puede decir la memoria colectiva de la chirimía sobre Riosucio? ¿cómo esta práctica se mantiene vigente, se transmite y se transforma? ¿De dónde viene el interés por estudiar la práctica musical de la chirimía?

La chirimía, que ha acompañado mi crecimiento personal y ha hecho parte de toda festividad del lugar donde crecí, ha hecho que me cuestione sobre sus relaciones no evidentes, sobre los personajes que se han encargado de hacer de la chirimía, una práctica espacio-temporal que trasciende ámbitos meramente personales, pasando a ejercer una memoria colectiva viva, configuradora de la realidad del pueblo y de las relaciones sociales en Riosucio.

La chirimía de Riosucio, por otra parte, nos narra en el contexto actual de intercambios globales, todo un circuito de relaciones de producción, distribución y consumo. A nivel nacional se reconoce, no solo por su origen y dinámica, sino también, por sus tradicionales intercambios con otras chirimías del país, en particular con las del departamento del Cauca. A nivel local las chirimías de cada zona de Riosucio buscan distinguirse entre las demás músicas que se practican actualmente en el pueblo. Es de anotar que, a pesar de los estrechos vínculos con otros tipos de músicas, las formas en que la chirimía ha sido inscrita en la memoria de quienes han (hemos) participado de ésta, difiere según el músico, su antigüedad como músico, o los intereses políticos de la época.

Cuando hacemos esta referencia nos referimos a que hay intereses políticos que intervienen en las formas de participación de las prácticas de chirimía y en el estímulo de financiación para dichas actuaciones. Por ejemplo, en uno de los cambios de administración se desdeñó la posibilidad de continuar con la construcción de la Escuela de Música Tradicional. Este proyecto estaba en marcha y dado que a la administración no le resultaba quizá ventajoso en su plan político, se encuentra como un proyecto sin recursos y abandonado. También se puede notar el cambio en las inversiones a las diferentes agrupaciones según la administración de turno. Actualmente el gobierno ha negado el apoyo a las agrupaciones de música contemporánea o fusiones, mientras que se ha dedicado a apoyar las chirimías tradicionales. Un caso paradigmático de cómo lo político afecta el desarrollo, dinámica y devenir en nuestro caso de las chirimías, es el de Tamaraka, agrupación que se vio afectada por el escenario político, en su caso, más por la violencia que vivió Riosucio de los años 80 y 90, donde hubo cierta desaparición de agrupaciones debido a que los músicos y las expresiones artísticas, de cierta manera, se intimidaron por la violencia de la época. Esta

intimidación se dio a nuestro juicio porque los grupos (al igual que un poblador en general) no sabe si lo que interpreten o hagan, será del agrado o rechazo de un grupo armado u otro, hasta del Ejército Nacional, por lo que en esa especie de “esquizofrenia social”, la música de chirimía se ralentizó en esas épocas. Igual suerte vivieron otras músicas en el país como el vallenato que debió en algunos casos plegarse a composiciones guerrilleras o paramilitares o en su defecto, como lo muestra el Centro Nacional de Memoria Histórica (2015) hacer denuncias desde las letras de las canciones. En Riosucio lo que se dio fue un repliegue de las chirimías para evitar cualquier forcejeo o confrontación.

Esto muestra que la música no es ajena a los contextos sociales que la rodean, como sucede con todas las artes, porque son campos profundamente territorializados. Narrar desde sus relaciones, la concepción de una chirimía, es ver un concepto que involucra personajes, historias, espacios y tiempos, en función de una práctica específica que configura las identidades de los sujetos por medio de una memoria colectiva que deja ver las narrativas y práctica de hacer la chirimía, como por ejemplo en eventos emblemáticos como El Carnaval de Riosucio, matrimonios, festividades patronales, religiosas o civiles como manifestaciones políticas de distintos órdenes. La chirimía se encuentra en muchos lugares que intentarán ser transcritos en este documento y establecer su relación con la memoria y la identidad.

Toda forma de ser, y de haber crecido haciendo (música de chirimía, por ejemplo) forma una manera de ver la realidad, una epistemología del hacer, de la práctica, que intento cruzar, con experiencias personales y teórico-epistemológicas, a través del problema aquí planteado.

El problema que surge al cruzar los puntos mencionados anteriormente permite plantearse: *¿De qué manera las narrativas de/desde/con los músicos de chirimía hacen una construcción de la memoria colectiva de la chirimía en Riosucio, Caldas durante El Carnaval de Riosucio 2019 y el Primer Encuentro Nacional de Chirimías?*. Nótese que nuestro interés más allá de la denominación de “Carnaval del Diablo”, denominación hoy más externa que interna, es *El Carnaval* como campo de historia y actuación, tal como lo mostraremos en páginas posteriores.

2. Objetivo general y objetivos específicos de la investigación

El objetivo principal de esta investigación fue: “analizar la memoria colectiva de la práctica de chirimía por medio de las narrativas/y actos de los músicos de chirimía, como un ejercicio constitutivo de la relación de éstos con la chirimía de Riosucio, su relación con otras músicas locales, nacionales y globales llamadas tradicionales y modernas, y la relación establecida con el pasado de su práctica. Este ejercicio tomando como eje el Carnaval de Riosucio y el Primer Encuentro Nacional de Chirimías 2019. La intención fue encontrar la posición de ida y vuelta chirimía- memoria colectiva, desde la legitimación que hacen los sabedores músicos y su incidencia espacio-temporal de la sociedad local”

Como objetivos específicos se estableció: 1. Describir y caracterizar la chirimía de los grupos musicales de Riosucio, tanto en su nivel *de identidad interna* en tanto que grupo, así como de reconocimiento institucional en el municipio. El primer acometido se abordó a partir de las intervenciones u ocasiones musicales donde actúan. Y el segundo, examinando el lugar que ocupan y la relación que establecen con los programas institucionales de impacto cultural en el municipio. 2. Recoger y sistematizar las narrativas que tienen los músicos como aporte a la memoria colectiva que los define como chirimía, siguiendo dos tipos de escalas, la interna-local y la externa nacional o global. La escala interna del propio músico en su historia de vida, sus composiciones musicales y la construcción e interpretación de sus instrumentos, es decir, la memoria del músico en colectivo. Y la escala de “lo otro”, el lugar y reconocimiento que ocupan ellos como chirimía en el municipio y en el país y a su vez, el lugar que ven de su música con relación a otras *músicas globales*. Con ello se buscó constatar y entender en qué medida la chirimía como concepto y práctica puede trascender en tiempo-espacio lo local, así como lo nacional y global. Se discute sobre fenómenos como la globalización y la entrada a escenarios de otros géneros que transforman su propio entorno y desarrollo como chirimías.

3. Los antecedentes a partir del problema

Abordar la memoria es un ejercicio académico que ha comprendido un amplio espectro, si consideramos que la historia oficial o como estudio social es una forma de memoria, institucionalizada y regularizada. En el ámbito académico destacamos lo planteado por Maurice Halbwachs ([1925] 2004), quien posicionó por primera vez el concepto de la memoria colectiva, o al menos el primero en ser más leído y citado desde la academia más contemporánea, digamos. La memoria como un esfuerzo por definir, pese a que es palabra, acto y sensación, necesariamente dispersa, fragmentada, y una especie de cúmulo y contraste entre diferentes memorias individuales. Su trabajo ha sido importante tanto en ámbitos donde la historia oficial debe ser cuestionada y debatida, contextos de violencia o de imposiciones discursivas, contextos donde la restauración de la memoria y la reparación para la verdad han sido silenciadas, replanteando la forma de entender el desarrollo de nuestras propias sociedades. De la misma manera se usa en donde es necesario construir una relación con el pasado desde las personas y las comunidades, desde abajo y no desde la jerarquía del conocimiento y el poder. Destacamos en ese esfuerzo de entendimiento también, el trabajo de Montoya (2010) quien estudia las bandas, la memoria y la identidad en el Bajío Guanajuatense de México. Montoya considera que la memoria que se reconstruye mediante la narración, y tiene que ver con la tradición y la identidad; deben vivir un proceso de preservación y se intensifica la transmisión; además señala que la memoria es un mecanismo de resistencia que tienen los pobres, los obreros, los campesinos, los marginados, los olvidados y los músicos de tradición oral, para estructurar y vivir sus resistencias. De manera precisa afirma: "las prácticas culturales son un lugar de memoria, de defensa de la identidad" (p. 71).

Yendo un poco hacia los clásicos de la antropología, y en el plano de la memoria en forma de conocimientos narrados, podemos citar por ejemplo, cómo Malinowsky recogió en sus estudios, taxonomías nativas bajo una compleja cartografía de narraciones. Franz Boas publicó "textos nativos" basados en narrativas orales. Por su parte, los clásicos de la antropología como Benedict, Lowie, Sapir o Kroeber, recogieron en sus "etnología de rescate", relatos que en forma de memorias vividas eran modos de "conservar" tradiciones, diferentes aspectos de una cultura, en particular, de las que consideraban desaparecerían pronto.

Con el surgimiento de la corriente etnografía del habla, se presta más atención a elementos metanarrativos como las características de las interacciones sociales, el narrador, la narración, y el mensaje que suele llevar. Así, se entiende la narrativa no solo como una cadena de eventos secuenciales en los que se despliega una historia, sino también como "actos narrativos". Las prácticas de narración llegaron a ser un medio crucial para la organización de las experiencias, la constitución de las identidades sociales, la socialización, y la transmisión de valores (Visacovsky, 2016).

Ya, entre 1980 y 1990, se mostró desde la perspectiva de las memorias colectivas o social, que la transmisión dependía de procesos de formalización, en la dinámica de la selectividad que forma historias ejemplares, en la limitación de la imprevisibilidad con formas cíclicas canónicas, y en la fijación de material del pasado a través de la escritura, pretensiones de conservación que no clausuran la actividad creativa y transformadora del presente (Visacovsky, Op. Cit.). No está por demás resaltar su uso en América Latina, en particular en Colombia, sobre procesos de reparación o "verdad" histórica, o su presencia a través de los mismos inicios de la antropología.

Situándonos en los trabajos académicos o estudios relacionados con mi objeto de investigación. Cabe destacar la tesis y el artículo de Alejandro Morris de la Rosa (2010; 2013), quién estudia la chirimía en Riosucio. En su trabajo se pregunta sobre la música y la identidad, la etnicidad en Riosucio y posteriormente, la chirimía como un patrimonio compartido que es apropiado por diferentes sectores sociales que plantean sus discursos desde sus posiciones sociales, que involucran ideas de raza y nación.

Es destacable en fechas tempranas, la labor investigativa alrededor del Carnaval de Riosucio, danzas caldenses, ritmos y creencias de Caldas, por Julián Bueno Rodríguez (1988; 1993; 2001, 2012), especialmente en la obra el *Carnaval de Riosucio: estructura y raíces* (2012), que dedica a los ritmos típicos de Caldas, al carnaval, su origen, sus expresiones, entre ellas la música y los instrumentos que se interpretan o interpretaron en Riosucio.

También es preciso mencionar al etnomusicólogo Carlos Miñana (1987, 2000) con algunos trabajos sobre las músicas y los métodos pedagógicos. Las chirimías en

las fiestas del Cauca en *Fiestas y Fastos* (1997), quien desde varios trabajos ha realizado la investigación por las chirimías en el sur de Colombia y el ritmo nacional del interior, el bambuco, además de realizar un recorrido por los estudios de la música tradicional en Colombia desde hace más de 60 años.

Por otra parte, y bajo la misma línea de Miñana, Oscar Romero Garay también se ha dedicado al estudio y producción de material audiovisual y pedagógico para comunidades indígenas del Cauca promoviendo el aprendizaje y la investigación sobre las bandas de flautas o chirimías a nivel nacional, desde las chirimías de Popayán, Tierradentro, Huila, Río Napi, Riosucio, entre otras (Romero y Miñana, 2010).

Recordamos también los trabajos de la antropóloga Rosero Prieto (2020) quien en su monografía titulada “Evocar, recordar y vivir” el territorio: Los sonidos de la montaña en los procesos de re-etnización Yanacona”, realiza una significativa descripción y análisis de la relación chirimía-territorio memoria y muestra cómo a través de esta trirelación los indígenas yanaconas espacializan su vida en Bogotá.

Mota (2016) muestra la música de chirimía como uno de los insumos, que junto a vituallas e identidades “a cuestras”, hace vida en los indígenas para el caso de su estudio en la ciudad colombiana de Cali.

En su texto, “formas de recuerdo sin territorio”, Noguera (2018) plantea que, la composición musical es una potencia creadora del recuerdo y del olvido. La música dice, es un medio de sentar territorio, sin estar literalmente en él. Ochoa (2003) muestra la relación local-global que produce la música, como en una suerte de puente memoria en acordes y palabras que nos conectan en una suerte de “viaje universal inmovil”. Por su parte, Ochoa y Cragolini (2001) hablan en su obra de la relación música e identidad en las narrativas y sonidos como capacidades interpeladoras expuestas en letras y actuaciones musicales en el marco de lo que llaman “el sentido de los estudios de músicas populares en Colombia”. Como un aporte de los *actos de música* que compagina en un tiempo-espacio preciso letra, sonido y lo que podemos llamar la héxis corporal, tenemos el trabajo de Vila (2001).

Volviendo al caso del Cauca, cerramos estos antecedentes citando el trabajo de “acerca del fenómeno de transculturación en la música de chirimía en Popayán, Colombia” de Paola Martínez, publicado en 2010, donde nos presenta la relación

tradición de origen de la chirimía y su fuerza transculturadora como es el caso de todas las músicas y de manera literal señala: “Teniendo en cuenta el concepto [de transculturación], es posible pensar en la música, precisamente, como un instrumento de transculturación, pues en ella podemos encontrar fusiones culturales, procesos de mezcla y síntesis de los elementos heterogéneos que conviven en tensión o armónicamente y que se transforman para ser otra entidad, distinta ya de las matrices originales” (p. 3)

Consideramos que con veinte obras y la referencia de las seis obras de los clásicos de la antropología que componen estos antecedentes, tenemos un panorama interesante de posturas básicamente temáticas sobre la relación música-memoria-narrativa-identidad, que brinda a manera de pinceladas de cuadro, sugerentes ideas para ver el interés en retrospectiva-perspectiva de este trabajo.

Todos los documentos anteriores, junto a otros que no preciso mencionar, allanan el camino y nos aproximan a entender el estado de la memoria, la chirimía y la transmisión de conocimientos en el ámbito académico y a su vez, en el ámbito empírico, para contrastar dicha información y tomar en cuenta las reflexiones valiosas que se suscitan en relación con nuestro propósito en Riosucio. El conjunto anterior de trabajos es solo una puerta de entrada por la que deberemos decantar nuestra propia experiencia y ampliar en lo posible el campo de conocimientos que compete a este trabajo de grado.

4. Método y metodología

1. Cuestión de Método:

Entendemos que el método es el visor que a la manera de un *Aleph* permite ver el conjunto y centrar la mirada para inspirarse desde allí. Ese foco centrado para el caso de este trabajo es un ensamble entre todos los conceptos que aquí presentamos. No queremos dar la idea de una lista de conceptos, pero creemos, creo, que yendo paso a paso, hay más claridad en cuanto a qué es lo que teóricamente animó este trabajo de grado desde el punto de vista académico y cómo esos conceptos uno a uno van haciendo estructura. Veamos.

– **Memoria Colectiva:**

El tema de la memoria colectiva comienza a ser tratado en obras pioneras de Maurice Halbwachs, tal como también lo hemos citado en los antecedentes ([1925] 2004; [1968] 2004) para hacer referencia a los recuerdos y memorias que guarda una sociedad. Es un autor de recurrencia necesaria, ya que sus definiciones ayudan a distinguir la memoria individual de la memoria colectiva, la historia y sus diferencias con la memoria. Considera a ésta un proceso vivo en constante construcción y además relaciona la memoria con el olvido y con la forma en que mirar al pasado es establecer una relación con éste desde el presente, otorgándole a la memoria el papel de constitutiva de la realidad social. Seguidamente nos interesa citar a Henri Desroche (1976), en lo que tiene que ver con el punto anterior. El relaciona la memoria colectiva con los procesos colectivos, es decir, trata a la memoria como proyecto de grupos sociales y como movimiento, en el cual el aspecto político es el que resalta, siendo así no una memoria constituida sino una memoria constituyente. Afirma que la memoria es una instancia que participa de la realidad social, puesto que es el pasado construido desde el fundamento común del presente.

Esto se hace importante para los fines de una investigación que se pregunta por los músicos de chirimía. La chirimía, como un grupo definido por el acto de hacer música de chirimía, estableciendo que ésta es una música que se interpreta con flautas y tambores principalmente y que en su devenir histórico se nos presenta como una flauta de origen moro, introducido en América por los franciscanos. Podemos afirmar que es una palabra que define un acto, tocar música de cierta manera, con ciertos instrumentos y en ello transmitir y ser memoria. Quienes tocan son los músicos, que registran en sus recuerdos tanto impresiones y sentimientos, como melodías que han recibido. Cada músico posee una vida y pensamientos propios, su acto podría parecer individual, su ejercicio de la memoria es uno, pero este hacer música, corresponde al acto colectivo de hacer chirimía. Halbwachs (Op. Cit) nos llama la atención sobre esto. Inspirados en lo que planea Desroche (Op. Cit) podemos decir que, los músicos bajo la mirada que le damos para este trabajo, tienen el rol de constructores de la realidad social a partir de sus memorias colectivas, que van de constituidas a constituyentes. El

acto de la chirimía, aunque se ejecute individualmente, en el sentido de que cada músico es único e interviene desde su instrumento y sus propias posibilidades, deviene colectivo, por ser justamente una práctica social, proyecto de conjunto, banda, grupo.

Halbwachs (Op. Cit.) establece marcos generales para la memoria, en el espacio, el tiempo y el lenguaje; volveremos sobre estos puntos más adelante, pero lo retomamos aquí para decir que, él establece que la memoria no es homogénea, sino plural y diversa, lo que la distancia de la historia. Al haber una tensión entre memoria oficial o histórica y la memoria de los grupos al acercarnos al pasado, se deja ver un viso político, pues es una práctica para renombrar el pasado y la relación con el tiempo. Al ser la memoria un elemento importante en la lucha por el poder, se debe diferenciar entre memorias y grupos, entendiendo que la narrativa del pasado es constantemente escrita por los victoriosos, quienes silencian las memorias de quienes no tienen poder (Ramos, 2011).

La memoria es una representación del pasado, y es colectiva porque parte de un grupo que establece qué hace parte de lo que se debe recordar justamente en colectivo, es decir, qué es lo que tiene el status de recuerdo *entre todos*. En este sentido la memoria colectiva está hecha de materiales cognitivos, emocionales, y materiales, objetivados en los recuerdos que se conservan, evocan o hacen referencia a hechos del pasado. Desde luego quien cuenta algo “de memoria” lo hace desde lo que se le quedó del hecho o de otra memoria contada, pero lo que lo hace colectivo, es la existencia de ese hecho o narración, que les familiar a todo un grupo dado. Por tanto, la reproducción o experimentación del pasado que se trae a tiempo presente, nos interesa como colectivo en ese hecho o narración recurrente, valorando la diversificación individual con que se nos transmite. Es por el peso colectivo de la memoria que se trata en este trabajo, por lo que nos interesa subrayar el peso de reconstrucción de la memoria y no tanto de su reproducción.

Esto designa una restauración o mejor, una retrotracción de la memoria como un ejercicio que reconstruye el pasado desde el presente, desde situaciones dialógicas. Por ello hay que señalar que la memoria posee un recurso inacabado, que es el lenguaje. Halbwachs (Op. cit) reconoce que el lenguaje es el marco más “estable” de la

memoria colectiva. En ellas, para referirnos mejor a memorias colectivas, se encuentran polifonías de voces que interpretan de forma múltiple un mismo acontecimiento, para de esta manera darle forma colectiva, que se distingue según los grupos y las identidades que éstos posean. Al inicio, la memoria era para la supervivencia del grupo; hoy en día, delinear la identidad es uno de los fines de la memoria. Entendida como:

El reconocimiento de uno mismo a través de las vicisitudes de uno mismo [...]²
En efecto, lo identitario está sustentado en la memoria [...] colectiva, porque si ésta se pierde se extravía la identidad, individual y colectiva y, en consecuencia, la sociedad pierde su centro, su atracción, el punto que la cohesiona. (Mendoza, 2005, p. 20)

Al entender esto es necesario poner en relación dos conceptos. El de la identidad y el de la memoria colectiva. Ambas han sido vistas desde la lógica individual, como desde la lógica colectiva. Naturalmente para nuestro trabajo es la cuestión cultural, que implica la base colectiva sobre las que se forman tanto la memoria, como la identidad, la principal faceta que nos interesa. Ambas se inscriben en los marcos temporales y espaciales de una sociedad, y son vistos bajo el crisol de la cultura en que están inscritos. Si bien por el lado de la memoria, no se llega a los datos o los hechos históricos, se acerca a lo que para un grupo significa un acontecimiento, tanto en fechas como en espacios: “las fechas, entonces, son tiempos de la memoria que posibilitan que una sociedad se conciba con tradición, con pasado, con identidad, es decir, que se reconozca como tal” (Mendoza, 2005, p. 20). Tanto tiempo como espacio son marcos sociales sobre los que la sociedad construye sus recuerdos, pues al decir de Pierre Nora (Citado por Mendoza, 2005) los “lugares de la memoria” configuran y almacenan recuerdos.

Así, el lugar como marco es el territorio, y los lugares donde se habita, o se significa el territorio o el lugar puesto para el caso de la chirimía en casas de ensayos, tarimas, teatros o la misma calle. Y el tiempo, viene dado por el cuestionamiento hacia el origen, o la ancestralidad de la música tradicional, tanto chirimía como cuerdas

² Corchetes agregados.

típicas, en su trascurso cíclico anual e histórico y en sus tensiones entre modernidad y tradición. Pero más que el espacio y el tiempo vuelto territorio, son los músicos tradicionales marcos sociales de la memoria. A través del lenguaje, y mediante la representación del pasado a través de las narraciones sobre su vida o sus actuaciones, los músicos tradicionales inscriben en la memoria de la comunidad experiencias e historias, sus propias formas de identidad y de identificación.

– **La (s) identidades (s) en forma de narrativas de la memoria:**

Stuart Hall considera el discurso como elemento que organiza la vida social, considera que las identidades se construyen dentro del discurso y no fuera de él. Así, podemos afirmar que las “identidades en consecuencia, se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella (...) Surgen de la narrativización del yo, pero la naturaleza necesariamente ficcional de este proceso no socava en modo alguno su efectividad discursiva, material o política.” (Hall, 1996, p.17).

De esta manera “La identidad se construye a partir de mecanismos de autopercepción que se inscriben en el lenguaje, en el encadenamiento del relato, en el modo de narrarse a sí mismo y en las formas de narrar el entorno” (Marcus, 2011, p.4).

Viéndolo así tenemos dos dimensiones de la identidad. Una relacional, que involucra un posicionamiento respecto a “otros”, un entramado de voces que delinear el marco social de las memorias colectivas que se forman a la vez en nuestro caso, con los músicos tradicionales y una narrativa, es decir, como relato en sí y como producción y situación del relato donde se lleva a cabo la puesta en trama de los acontecimientos en el relato de sí mismo, que hace el sujeto individualmente.

Partiendo de estas premisas, identidad y memorias colectivas hacen parte de un mismo entramado, tienen que ver con la historia y la tradición que declara, o cuenta un grupo; asumo así que, es en las narrativas que podemos reconstruir la identidad de una cultura, que podemos enmarcar las formas de ser de la colectividad en memorias colectivas, que nos hablan de un pasado inacabado en constante reconstrucción por y hasta para el presente, que proyecta su pasado hacia el futuro; esta dimensión narrativa se presenta “como un modelo dinámico de construcción identitaria en el que

el individuo *adquiere* un protagonismo y compromiso esencial, convirtiéndose en punto indispensable para acceder a la clave de dichos procesos”³ (Revilla, 2011, p. 9). Es una suerte de *patchwork* que da continuidad a una cultura, la posiciona y la direcciona desde todos sus urdimbres. Entonces bien, la memoria que se reconstruye mediante la narración, y tiene que ver con la tradición y la identidad son deseables de preservación no en el sentido de revivalismo o sentimiento bucólico, sino de respeto y justicia cognitiva como diría Nates-Cruz (2020). Esto permite que, como lo afirma Montoya (2010). “la memoria [sea] un poderoso recurso para la recuperación [restauración] o afirmación de identidades, que ésta nos remite a la construcción de identidades, es decir, de representaciones que nos hacemos de nosotros mismos” (p. 71).

– **Música, lenguaje y memoria:**

La música es una organización humana de sonidos. “Sin conceptos sobre la música, el comportamiento musical no tendrá lugar nunca, y sin comportamiento la música no aparecerá.” (Martín, H., 1997, p.64). Esta idea, supone que la música es un sistema con sus estructuras propias pero que no puede existir independientemente de los seres humanos. De esta manera se clarifica que el sentido de la música son meras o complejas formas de traducir al lenguaje natural, las experiencias emocionales expresadas en la música.

Hacer música es actuar sobre uno de los aspectos más importantes de la cultura, puesto que está presente durante todas las etapas de la vida humana. Claude Lévi-Strauss (1968) plantea que la música, como la mitología, en tanto expresión colectiva, permite expresar estructuras mentales comunes a quien la escucha y la produce. Así, la música podría ser pensada como una *metáfora cultural*.

[...] pues en el ejercicio de la música –como de la mitología y la danza-, principalmente en sociedades tradicionales, la memoria colectiva, su transmisión a través de generaciones, se torna un aspecto fundamental, transformándose en un lenguaje que permite la persistencia de prácticas, valores y sentidos de pertenencia social. (García Méndez, 2016. p. 11)

³ En el texto original aparece: “como un modelo dinámico de construcción identitaria en el que el individuo adquiriría un protagonismo y compromiso esencial, convirtiéndose en punto indispensable” (Revilla, 2011).

Las partituras musicales podrían leerse como los mitos, de manera que se entienda como una totalidad, es decir que cada elemento del mito lleve sentido por la relación con los demás elementos, al igual que una frase musical o nota obtiene su sentido por pertenecer a toda una obra o tema (Lévi-Strauss, 2002). De manera similar, para los fines de este trabajo, las narrativas han tomado forma en memorias colectivas que se hacen de conjugar todas esas experiencias para entender mejor el papel del músico de chirimía en la transmisión de los valores, la identidad y los sonidos de la chirimía.

Hay, sin embargo, una distancia con el planteamiento anterior, en tanto que la música no solo permite intervenir y expresar estructuras mentales, simbólicas, sino que también permite, desde un plano más sociológico, pensar en su influencia social y en la participación de la construcción de sentido de pertenencia histórica y social. No solamente se trata de una forma para expresar o comunicar sino también, de hacer de la música prácticas sociales (estructuradas) por y para los campos sociales expresados desde lo político, por ejemplo. Podemos tener en cuenta además, para nuestros propósitos, que podemos entender la música como un sistema simbólico, que implica el cuestionamiento sobre los significados culturales; al decir de Geertz (1972) quien intentaba señalar la importancia del contexto en esta “lectura del texto de la cultura”: “los sistemas simbólicos son construidos históricamente, socialmente mantenidos e individualmente aplicados” (p.302).

Recordemos además la advertencia de Frith (1996): “la cuestión no es cómo una determinada obra musical o una interpretación refleja a la gente, sino cómo la produce, cómo crea y construye una experiencia [...] que sólo podemos comprender si asumimos una identidad tanto subjetiva como colectiva” (p.184). Esto es así, puesto que, “las músicas y los sonidos construyen nuestro sentido de identidad mediante los procesos experienciales directos que ofrece del cuerpo, el tiempo y la sociabilidad” (Ardila, 2011).

Volviendo a Leví Strauss (Op. cit) recojamos su vínculo de la música con el lenguaje. Sostiene este autor que el mito y la música son provenientes del lenguaje,

pero evolucionan en diferentes direcciones. Para él, abordarlas es un problema de traducción, y por tanto, cualquier tipo de información puede ser traducida a otro lenguaje. Este planteamiento inspira una idea que es similar a la propuesta de Ardila (2011), en El Carnaval de Riosucio, la música instrumental de chirimía puede ser adoptada como una narrativa sin palabras, en la cual los diversos actores sociales aportan su propia “traducción”, si se permite la expresión, de los sonidos en sentidos sociales. La producción de narrativas a través de sonidos como procesos que nos permiten aproximarnos a procesos de identidad.

Todo lo anterior permite entender que hay una distancia entre la palabra y el sonido, que es tratada desde diversas maneras. El modelo que propone Levi Strauss, acerca a la música y al mito, con sus respectivas diferencias y cercanías en cuanto al lenguaje, posibilitando de otro modo, comprender que la música puede ser traducida y entendida desde los modelos explicativos de las personas en la vida cotidiana, así como a través de perspectivas antropológicas. La gestación de relatos o historias a través de la música permite crear dicho puente, como lo sugiere Ardila (Op. Cit). Por ende, un modelo musicológico que estudie únicamente las estructuras rítmicas y musicales, o un modelo acústico, que se centre en el impacto de las frecuencias o de los espacios, van en caminos diferentes al propuesto aquí. Ciertamente, lo que planteamos, no es estudiar la música de la cultura, sino la música en la cultura⁴, y en una cultura emplazada específicamente en un lugar.

Al hablar de músico de chirimía, me estoy refiriendo a lo que denominan un *músico tradicional*, es decir a aquél que ha aprendido la música heredada de forma oral y no escrita, que es indígena o campesino y por tanto, ha estado distanciado de las élites artísticas netamente comerciales o mercantilistas. Por tradición, se suele entender una costumbre consagrada de mucho tiempo atrás, vinculada a diferentes conceptos de cultura oral, entendida en nuestro caso, no como “sociedades sin escritura”, sino sociedades que se comunican y construyen conocimiento, en nuestro caso musical, desde lo que podemos llamar siguiendo a Contreras Zapata (2021) la

⁴ Para entender la expresión música en la cultura, o música en la cultura es recomendable leer: “*Sobre el estudio de la música como hecho cultural*” Gonzales de Pérez, María Stella. 2005. Publicado en www.humanas.unal.edu.co/colantropos (Consultado en 19 de marzo de 2019)

“oralitura”. Éstas incluyen tanto un conjunto de narrativas como los mitos, proverbios, adivinanzas, leyendas, rumores, chismes, cuentos, conjuntos, etc., todas expresiones que inspiran composiciones musicales, prosas, poesía, letras de canciones. Al hacer música entonces, se realiza un acto colectivo que involucra sensibilidad, apropiación y transmisión de conocimiento o de capital cultural, como diría Bourdieu (1991) o Montoya (2010). Otra perspectiva ofrece Londoño (1988), quien expresa que, “lo que viene atrás en el tiempo, supone antigüedad [...] quiere decir propiedad de carácter colectivo, social, que se transmite de una generación a otra” (p. 2). De ahí que el papel del músico tradicional se posicione como fundamental para las mismas memorias colectivas de Riosucio. Buscan establecer continuidad en medio de los cambios de todo orden que se vive a nivel social. Buscan que sus prácticas musicales en marcos culturales, se revistan de singular significación, en un quehacer cotidiano y extraordinario como muestra de una identidad de lugar, sin soslayar los retos de la globalidad contemporánea, pero con el convencimiento de que la chirimía y sus músicos tiene todo para seguir trascendiendo.

2. Guía metodológica:

Metodológicamente nos centramos en la descripción, la interpretación y las inferencias, con el objeto de acercarnos a la comprensión de las personas que construyen su relación con la práctica de la chirimía y la memoria colectiva. Las etapas en concepto y acción metodológica fueron:

- a) **A nivel estructural nos valimos de la etnografía a través de cinco niveles o instancias:** como actividad de percepción para la actuación cognitiva y social; para establecer contexto e historia *viva*; para establecer relaciones con visos de etnología; conceptualizar desde la vida misma o desde una realidad *in vivo*; contar e inferir con continuidad espacial y no como un mundo aislado e in-conectable.
- b) **Diseño y diligenciamiento de diario de campo entendido como un recurso epistemológico.** Llevé un diario de campo por cada situación que fue oportuna o donde participaba con los músicos de sus rutinas chirimeras. Además, como bien nos enfrentamos a una cuestión que es principalmente narrativa, y que

requiere de la historización de las personas mismas, se consideró fundamental dar relevancia a la forma en que los sujetos significan su propio mundo y le dan un orden mediante una trama narrativa. “En la historia de vida, voz y personaje se unifican (...) la identidad se constituye a través del relato” (Marcus, 2011, p.4). Es por ello que una de las herramientas utilizadas para abordar a los músicos de chirimía fue indagar sobre sus historias de vida, a manera de estudiar las trayectorias y resaltar las partes importantes que atañen a esta investigación sobre la memoria colectiva y la práctica de la chirimía.

- c) **Observación y entrevistas *in situ* para establecer narrativas hacer inferencias.** Siguiendo a Pelinski, en su artículo sobre teoría y práctica en la investigación musical, nos afirma el carácter discursivo que emplea la creación de conocimiento por medio de un objeto tan estudiado desde distintas ópticas como es la música. Inspirado en Foucault, da en afirmar que el objeto de conocimiento musical son hechos musicales (constituidos tales por conceptos, categorías y temas que otorgan significado a aquello que pre discursivamente no lo tenía) porque “son construcciones teóricas o hipotéticas, que el investigador utiliza en su empeño por comprenderlos o explicarlos” (Pelinski, 2010, p.5). En esta medida, las narrativas, las representaciones que obtuvimos sobre la música, los músicos, el carnaval, los escenarios, las ocasiones musicales, las categorías empleadas para abordar este estudio son construcciones que se hicieron para aproximarme a comprender el problema antropológico de estudio.

Historias de vida, recortes de periódico, datos biográficos, transcripciones, no son en sí mismos hechos musicales, sino simples datos que existen como potencias o posibilidades. “su actualización como hechos musicales se produce mediante la descripción, clasificación, el análisis, la interpretación, o sea, mediante su conceptualización en forma narrativa” (Pelinski, 2010, p.5). Dicho sea de otro modo, se convierte en hecho musical para la investigación en tanto es objetivado para ser abordado desde la perspectiva que planteo en el trabajo. Por medio de datos formalizados, se pretende crear estructura y darles sentido a los objetos que aquí se construyen para tal fin. De ahí que, pensando en términos de la narrativa, Vila afirma que no hay otra forma de entender la

identidad, o en este caso a los músicos y sus memorias, que no sea a través de una narrativa, puesto que “es la narrativa la que construye la identidad de un personaje al construir el argumento de su historia” (Vila, 1996). Por tal motivo considero que una forma de entender la memoria colectiva es a partir la narrativa como eje operacional. Es en las situaciones dialógicas y musicales que tuve con los músicos, las experiencias donde el sentido fue siendo establecido y construido conjuntamente. Como herramienta metodológica pude darle contenido a los conceptos que abordo, especialmente el de la memoria colectiva.

- d) **Confluencia de datos:** historias, fotografías, experiencias transcritas, entrevistas semiestructuradas, ocasiones musicales, canciones, o las formas de preparación para festividades o presentaciones congregan no sólo músicos, sino que son además, indispensables para este trabajo, puesto que sus vivencias y los significados atribuidos por ellos, a éstas, son las que contribuyen a un análisis de las cuestiones presentadas en este trabajo, tales como el lugar de la chirimía, la transmisión y su relación con otros géneros, actores, etc.
- e) **Ajustes de proceso.** El proyecto tuvo que pasar por la reflexión sobre algunos conceptos y a su vez, fue necesario volver a los conceptos operativos, pasar del hecho musical al objeto social de investigación. Así mismo, fue necesario acotar la investigación en términos de población a estudiar: algunos músicos de chirimía, los escenarios como ensayos o presentaciones, sus lugares y tiempos, la idea del músico como agente social de la memoria, entre otras cosas. Además de intentar centrarse en varias chirimías, también se le apuntaba a un período de tiempo que cubría muchos años, por lo que se centró en el año 2019, puesto que abarcaba un año con la idea *de ciclo de vida* en el que se llevaría a cabo dos actividades que se experimentaron con alegría, pero también con la necesaria distancia profesional para llevar a cabo una investigación, el Carnaval de Riosucio 2019 y el Primer Encuentro Nacional de Chirimías, llevado a cabo en noviembre del 2019. Pero no por ello, se dejó de lado recoger las narrativas y trayectorias de otros años sobre los mismos eventos. Por otro lado, al empezar el proyecto tenía una visión sesgada de la chirimía que me hacía percibirla como una práctica en vías a desaparecer, sesgo folclorista que plantea esta tradición

como una práctica bajo constante “rescate”⁵. La cantidad de chirimías y agrupaciones que aparecieron a mis interrogantes me hizo cuestionar esa idea, lo que requirió alentar un enfoque teórico y metodológico que permitiera percibir sus singularidades, los múltiples lugares que ocupan los músicos más que un lugar específico y la manera en que los músicos se encuentran disgregados y asociados por las situaciones que los convocan. Al abarcar una basta cantidad de grupos, fue necesario de este modo restringir mi accionar investigativo a un máximo de 3 músicos con el ánimo metodológico de seguir “casos emblemáticos” reconocidos como tal en Riosucio, para que se convirtieran en la base de la construcción de la memoria colectiva de la chirimía. Esto nos permitió: Conocer su experiencia como músicos y las formas en que llegaron a hacerlo, es decir, preguntar sobre la transmisión que recibieron e imparten, sus reflexiones en cuanto a los tipos de chirimías o agrupaciones que conviven en el ambiente musical de Riosucio y su relación con otras músicas o grupos musicales. Por otra parte, porque a través de ellos se puede dar cuenta de formas de las chirimías, como aquellas **chirimías** que llamo **públicas**, para denominar a aquellas que tienen acceso o están cobijadas por la política cultural de Riosucio; otras que llamo de **carácter mixto** por tener intersección entre la institucionalidad gubernamental y el apoyo privado como por ejemplo las Danzas del Ingrumá. Y una última clasificación que es la que podemos llamar de **carácter independiente**, o **de iniciativa propia**. De estas formas de establecimiento de las chirimías son nuestros músicos ejes de análisis quienes han participado, bien por ser fundadores, bien por ser animadores o desarrolladores de iniciativas: Samuel Botero, Jhonatan Jaramillo, Oscar Betancur. Por ello, estos personajes se vuelven clave para lo que aquí podemos sobre las “músicas en territorio”.

⁵ Para profundizar lo que se refiere este sesgo véase a Blanco Arboleda, Darío. (2013). “el folclor y el patrimonio frente a la hibridación y la globalización en la música colombiana. Tensiones tradicionalistas vs modernizadoras: políticas culturales, poder e identidad”, En *Boletín de Antropología*. Universidad de Antioquia, Medellín, Vol. 28, N°45, pp. 180-211: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/boletin/article/view/17840> (Consultado el 27 de Junio 2020)

f) **La objetivación como un conocimiento de ida y vuelta.** Al comenzar este proyecto se tenía idea de los complejos itinerarios que abarca la labor del músico. Por ello se propusieron observaciones que ayudaran a salvar la distancia con nuestro objeto y sujeto (s) de estudio y entrevistas abiertas en total veinte (20), que a manera de conversaciones en los casos donde la proximidad con los músicos fuera *estrecha*, como en el caso de la asistencia del autor de este trabajo a sus ensayos, e incluso hasta en una ocasión acompañar como músico, una presentación en la sede de El Carnaval de Riosucio en el mes de septiembre. Mis primeros contactos permitieron hacer observaciones que me incluyen como parte de los observados y a la vez *introdujeron* mi propia identidad como músico efímero de aquel encuentro.

Al ser músico, aunque sin experiencia basta en la chirimía, tuve acceso a los músicos del Centro de la Música y las Artes, sus instrumentos, ensayos, personajes. Como se trataba de un ejercicio exploratorio se siguieron trabajando los objetivos específicos y la manera de abordarlos y cumplir con los objetivos de la investigación ya citados. La observación fue clave, ya que permitía vivir en carne propia una experiencia con los “lugares” donde la chirimía participaba, fueran éstos festivos, cotidianos o excepcionales. De dichas observaciones se tomaron algunas fotografías y notas de campo. Se esperaban obtener criterios para caracterizar la chirimía, su origen, influencias, repertorios, etc. Los principales acompañamientos se realizaron en el mes de septiembre y octubre, en los lugares se ensayó, principalmente en el auditorio del Centro de la Música y las Artes. Otro acompañamiento de los que recogí información en ese ejercicio de objetivación participante, fue durante un evento en la sede de la Corporación del Carnaval de Riosucio, en el marco de unas visitas extranjeras y nacionales, durante el mes de octubre.

Por otra parte, de varias de estas oportunidades se buscaba que la herramienta de las entrevistas semiestructuradas permitiese registrar y recuperar las experiencias de vida guardadas en la memoria de las personas de interés. La entrevista, según lo planteado anteriormente, es mejor en casos donde la observación de ciertas situaciones no es directa o posible. La entrevista permite

registrar y retomar las experiencias de vida guardadas en la memoria de la gente. Proporciona el lugar de cada músico dentro de un esquema cognoscitivo como la narrativa, una ordenación de los sucesos del pasado, en un contexto de diálogo sistematizado, cercano. Aunque la chirimía como una grupalidad es susceptible de ser abordada por medio de las técnicas grupales, como grupos focales o de discusión, desde mi perspectiva es más adecuado hablar con personas específicas de las chirimías, puesto que partimos de un problema teórico donde asumimos que el recuerdo personal, el acto del músico, es colectivo en su hacer. Y es desde allí que inferimos lo colectivo y no necesariamente al contrario. Por tanto, cada visión, impresión o respuesta individual es en sí misma un camino para la comprensión de la visión colectiva de la memoria.

Para abordar en este ejercicio la narrativa como materialización de la memoria colectiva siguiendo las escalas, interna-local y la externa-nacional o global, se plantearon citas o encuentros con directores y algunos músicos de chirimía, de las agrupaciones seleccionadas. En ese espacio comunicativo los músicos narraban sus perspectivas sobre la trascendencia espacio-temporal de esta práctica y el lugar que ocupan frente a otras músicas de influencia local, nacional y global. También de manera similar se recogieron las impresiones de actores relacionados con la chirimía del municipio, como representantes de entidades institucionales, para precisar la mirada hacia la chirimía desde otras posiciones, que no la de músico de chirimía. Este es el caso de Nicolas Lerma, asesor de la Junta del Carnaval y productor del proyecto Turpial V de CORPOMÚSICA.

- g) **Itinerarios, travesías y conversaciones:** Seguir el itinerario de un músico es complejo. Resulta que en Riosucio confluyen músicos que han tenido origen o influencia de las zonas rurales del pueblo. Nunca creí que éstos se encontraran tan ocupados, pero era de esperarse. Cuando los conocí personalmente aproximadamente en junio de 2019 pude notar que su tiempo era limitado, ya que todo se lo debían a su trabajo. Seguí los itinerarios del músico Samuel Botero, profesor y director de vario grupos, entre los que están el Grupo de Flautas y Tambores de Paz del Centro de la Música y las Artes y el Grupo

Tamaraka, de la chirimía de las Danzas del Ingrumá. De Jhonatan Jaramillo que también hace parte de la chirimía del Centro de la Música y las Artes, del Grupo Picará, que incorpora flautas y cuerdas y del Grupo Tamaraka. Igualmente los itinerarios de Oscar Betancur, quien es flautista de la chirimía del Centro de la Música y las Artes. Sin embargo, su oficio de mecánico compromete mucho su tiempo, sin dejar por ello de tener una chirimía independiente que él mismo formo en la comunidad de San Nicolás, a la que pertenece.

Debo destacar igualmente las conversaciones informales con Giovani Ladino, quien es un amigo fotógrafo que amablemente accedió a dejarme consultar algo de su material fotográfico del Carnaval de Riosucio y del Primer Encuentro Nacional de Chirimías para este trabajo. La fotografía permite describir momentos específicos y dar a notar, por medio de las discusiones que sobre ellas planteábamos, algunas reflexiones y observaciones. Igualmente acompañó audiovisualmente al proyecto Turpial I y Turpial V, llevado a cabo en Riosucio, y sobre el que no se ha podido establecer un acceso al material que ellos produjeron en dicha investigación, centrada más en la producción discográfica de los músicos de Riosucio que al publicar los resultados de dicha investigación e intervención con los músicos, incluyeron grupos de cuerda, bandas marciales y chirimías. Esta información la tengo narrada, más no en material directo.

Personajes como Nicolas Lerma, matachín de toda la vida, activista del carnaval, danzarín, investigador y productor ejecutivo del proyecto Turpial V de CORPOMUSICA, han sido importantes para esta investigación debido a su larga trayectoria de acompañamiento en los Carnavales, como los recientes trabajos que intentaban valorar la música tradicional riosuceña de cuerdas y de chirimías, principalmente. Los encuentros con él los pude registrar todos. Pude escuchar de su experiencia de bailarín e investigador local, su conocimiento de las chirimías a través del tiempo.

En entrevistas más del tipo conversaciones, puede tener mayor información en el marco del Primer Encuentro Nacional de Chirimías en Riosucio, se contó con la presencia, de integrantes de chirimías ciudadinas como la banda de flautas Chicha y Guarapo de Bogotá, la Callejera de Medellín, de Samuel Botero y ,

Nicolás Lerma, Jhonatan Jaramillo o del investigador Omar Romero Garay, entre otras personas del medio de la chirimía. De estas conversaciones han quedado registros de audio, grabación, imágenes y notas de campo. Estas memorias y experiencias propias dieron perspectivas confluyentes al trabajo.

- h) **Formar parte del grupo.** El primer encuentro nacional de chirimías en Riosucio llevado a cabo entre el 23 y 24 de noviembre, fue el escenario donde pude presenciar a la chirimía en escenario, además de reunir a grupos de los que no tenía información, logrando establecer algunos contactos en las zonas rurales, y presenciar una forma de circulación de las chirimías a nivel local. De estos dos días registre buena parte de las presentaciones de los grupos inmiscuyéndome entre ellos, pude tomar fotografía, vídeos, audios y notas. Éstas en su mayoría permanecen en mi archivo personal, más sin embargo constituyen un registro de lo que se pudo experimentar en el trabajo de campo.

De todo lo anterior, se logró establecer algunos criterios para analizar la práctica de chirimía como un concepto, más que como una grupalidad. Uno de ellos es el lugar, concepto ampliamente utilizado en las ciencias sociales (Vergara, 2013; Nates-Cruz, 2011; Licona Valencia *et al*, 2014; Lerma Rodríguez, 2013; entre otros) durante las últimas décadas, dejando entrever relaciones que estaban aparentemente descuidadas. En el siguiente apartado, compartiré algunas reflexiones sobre el concepto y su relación con este proyecto. De la misma manera se intenta establecer las nociones de rutinas y ritualidades en las prácticas de chirimía.

De modo que los núcleos importantes que se desprenden a partir de la memoria colectiva serán las conceptualizaciones sobre el origen y los ciclos de las chirimías, lugares de producción y de presentación de los músicos de chirimía, rutinas y rituales, transmisión y transformaciones, influencias o relaciones con otras músicas.

Capítulo II: ¿QUÉ ES UNA CHIRIMÍA?⁶

1. La chirimía como instrumento y chirimía como grupo

En su cartilla de *Escuela de flautas, bandas de aquí y de allí*, de Romero y Miñana (2010), se afirma que el origen de la música de flautas comienza cuando los jesuitas introdujeron una variedad de instrumentos de las Antillas, entre los que destacan laúdes, que son ascendentes de la guitarra, la bandola, el tiple, la mandolina, así como un instrumento de lengüeta llamado Chirimía. También es de notar que junto a colonos y herramientas, también precisaron de trabajadores, esclavos negros que compensaran los indios que mataban o enfermaban y morían en el proceso de reducción, quienes a su vez, trajeron influencias africanas de culturas Bantúes, de Senegal, y otras partes, trayendo con ellos sus costumbres e instrumentos musicales especialmente lo que tiene que ver con las percusiones. (Bueno, 2012). De esto se puede decir que conllevó a un intercambio y mezclas, si se quiere hibridaciones de todas estas facetas organológicas y culturales.

Se cuenta que les fue entregado este instrumento a las comunidades indígenas y campesinas, a cargo de amenizar desfiles de procesiones en Semana Santa, Novenas con Niño Dios en diciembre, carnavales, entre otras festividades y eventos. De lo anterior se dice que los españoles no podían tocar este dificultoso instrumento, por lo que fue delegado a los grupos oprimidos, como anteriormente se dice, y posteriormente fue cayendo en desuso debido a la dificultad de ser tocado, aunque el termino de llamar a la agrupación chirimía, aun sin el instrumento chirimía, perduró hasta nuestros días. En la actualidad la chirimía es básicamente un grupo de flautas y tambores, cuya denominación se usa en sentido homogéneo en el que entra una diversidad de prácticas similares, de viento y percusiones que abarcó toda la Colonia. En ello se incluyeron grupos del sur de Colombia, como del Pacífico, aunque estos últimos tuvieran formatos diferentes o incorporaran diversos instrumentos. Para los

⁶ Desde aquí el texto tendrá un tinte de fuerte oralidad. Es decir, escribiré como si estuviera contando lo que vi, lo que escuché o lo que leí. Eso lo hago de manera expresa para hacer el texto más cercano a lo que pretendo, que sea mío, *de ellos* y del lector

finde de esta investigación, **la chirimía** comprende un concepto espacio-temporal que involucra a los músicos de chirimía, sus lugares y sus ritmos; es un conjunto tripartita que congrega grupo-acto-instrumento (s) y que deviene colectivo, ejemplificando la construcción de una representación del pasado desde el presente, por medio de un conjunto de memorias cruzadas, que se tejen para construir una escala que supera la individualidad, conformando la memoria colectiva de la chirimía.

En una entrevista con Omar Romero Garay (Diario de campo, 2019) destacaba que a pesar de que muchas personas que interactúan en el campo de la chirimía evitan el tema del origen y la configuración de banda, es menester hacer la relación de este tipo de grupalidad, como inspiradora e incluso descendiente de las bandas de guerra que acompañaban las conflagraciones de la época de Independencia. Ejemplificaba ritmos y tonadas como el bambuco estilo musical, que conglomeró la expresión del momento bajo un denominador común, una música de guerra gestada principalmente en el Cauca y que acompañó la gesta libertaria, con un ritmo equivalente en cada región donde habitaba la chirimía. No es de extrañar, como afirma Miñana (1997) que incluso tengan cierta influencia de las bandas inglesas, que financiaron la revuelta de la Independencia de Colombia. Anterior a eso, hacía parte integral de las procesiones de Semana Santa, o Día de Reyes Magos, cuando los indígenas eran llamados a amenizar lo que se llamaba, las santas eucaristías. En el Archivo Histórico de Popayán se suelen encontrar algunas referencias en el sentido anterior, de la música sacralizada en la vida cotidiana de las comunidades indígenas bajo el yugo de la imposición. Quien podría imaginar que ésta misma música generada en la época de la Colonia acompañaría la creación de la República de Colombia y la resistencia de muchas comunidades indígenas. Otro ejemplo más actual, fue la constitución de la comunidad Yanaconas en Bogotá, quienes están haciendo chirimía, haciendo territorio (Rosero, 2020). O el mismo empleo por este grupo cuando al no contar con los requisitos para su declaratoria de etnónimo por parte del Estado en la reconstitución de sus resguardos en el Macizo Colombiano, se apoyaran en lo que llamaban al música de flauta de carrizo. Nates-Cruz (2000) tiene una cita muy ilustrativa de esto:

[...] Un amigo guambiano dice: usted dizque es indígena. –Si, le dije, soy de los yanaconas [...]. Y dijo: -Pero usted no habla lengua indígena. Y yo le dije: -Eso no hay que ver, póngame un ejercicio de cultura y yo le cuento pa' que vea. Yo toco en el conjunto de músicos y tocamos ganando en concursos [la canción] el Rioblanqueño [...] Y pa' que no le quede duda óigame tocar la flauta y verá (p. 84)

2. Origen e influencia

La chirimía de Riosucio tiene una relación de legado importante con respecto al Cauca (Romero y Miñana, 2010). “Históricamente el Gran Cauca comprendió territorios del sur del Huila, Nariño, el Litoral Pacífico (Bahía Solano y Tumaco) y en Caldas, Riosucio, marcando una importante influencia cultural que es visible hoy en día en sus agrupaciones [musicales]” (Miñana, 2009). Las primeras crónicas de chirimías datan del siglo XIX, ligadas a las batallas de Independencia (Gobernación de Caldas⁷). Pero sus distancias empiezan a hacerse notables cuando se observa el formato musical, donde a diferencia de las chirimías del Cauca, las de Riosucio incluyen la voz cantada, es decir, que las melodías se comparten algunas veces entre las flautas y la letra de una canción. Sus flautas además, no comprenden la misma envergadura de las chirimías del Cauca, para quienes la flauta debe ser más larga y de sonido más grave que las flautas de chirimía de Riosucio, las cuáles precisan de dimensiones más pequeñas en correspondencia con los eventos del carnaval, entre otros. Las flautas riosuceñas presentan dos versiones, una de sonido más agudo que la otra; una para tocar canciones instrumentales principalmente, y ser estridente y potente de sonido; la otra, para ajustar las voces al registro de la flauta. Ambas sin embargo, pensadas principalmente para la participación de festividades y celebraciones.

En el año 2014, realicé un trabajo de campo en Silvia, Cauca, donde conocí a un músico de chirimía caucana, un indígena misak de nombre Samuel Moreno, como

⁷ Información de Riosucio, tomada de la página web de la Gobernación de Caldas: <https://caldas.gov.co/media/pdf/2014/infomunicipios/INFORMACION%20DE%20RIOSUCIO.pdf> (Consultada el 13 de febrero 2020).

referí al comienzo de este texto. Él me contó que nació con la música, que su padre era músico y se dedicó a contarme algunas ideas de la flauta. En primer lugar, las flautas van principalmente por pares, representando la diada flautas hembras y flautas macho. Hacen lo que se conoce en música como voces, lo cual implica que ambas tocan notas diferentes, pero armónicas. Si lo pensamos en relación a los músicos, cada uno puede tener sus diferencias y personalidad, más a pesar de ello, trabajar colectivamente, “chirimear”. Los tambores también poseen género. Los tambores eran de cuero de venado y hoy usan ovejo. Considera los instrumentos sagrados y resalta que, a pesar de las músicas occidentales, como músico se debe hacer todo para aprender siempre lo propio. De esta manera, se puede notar que, a pesar de diferencias geográficas, e incluso cosmológicas, hay condiciones sociales, culturales y de disponibilidad del entorno (antes venado, ahora ovejo), que han permeado la vitalidad y la práctica de la chirimía, como las músicas globales, o la escasez de recursos para construcción tradicional de instrumentos. En Silvia, Cauca, también se ha visto la introducción de tubos de PVC⁸, pero su preferencia apunta a las flautas de caña gruesa. Por otra parte, a diferencia de Riosucio, las flautas no poseen una carga directamente relacionada a los pares hembra-macho, pero sí a las voces armónicas; en este caso, aunque se hacen armonías con tonos diferentes, no se ve una necesidad de tocar en pares; y podemos notar grupos que tienen desde un flautista, hasta 5 o 6 flautistas. Sobre una relación cosmológica, habrá que indagar más profundo con los músicos de Riosucio. De esta manera, podemos afirmar que las semejanzas de los contextos, permiten establecer una cercanía que nos apunta a un origen común, el Gran Cauca, aunque hayan desembocado en prácticas con nociones e identidades diferentes.

Todo lo anterior llama la atención sobre un hecho histórico que puntualiza una relación de origen, en la cual Riosucio, hizo parte, al igual que otras regiones de Colombia de los “circuitos”⁹ de la chirimía, de la Gobernación de Popayán, en tiempos

⁸ PVC es la sigla inglesa derivada de 'Polyvinyl chloride' o en español a Policloruro de Vinilo, PVC. Tras el Polietileno (PE), el PVC es el plástico más utilizado en el mundo y entre sus muchos usos en industrias y construcción, la tubería es muy idónea para la construcción de flautas.

⁹ “Al hablar de CIRCUITOS nos referimos a las redes de producción, distribución y consumo de la música de bandas de flautas en una región específica.” (Romero & Miñana, 2010) Cada circuito posee diferentes estilos, repertorios y formatos musicales, además de usos particulares en diversos escenarios.

de la Colonia y al Gran Cauca, antes de la conformación de la República de Colombia (1886).

Las bandas de flautas, llamadas Chirimías en Riosucio, suelen tener al pasillo como base rítmica, aunque también interpretan ritmos como el bambuco. Una afirmación curiosa en un el Encuentro Nacional de Chirimías, precisaba que la diferencia de estas músicas está en que el bambuco en Caldas suena “apasillado” y el pasillo en el Cauca suena “abambucado”. Estas músicas han estado articuladas más a los ciclos de la vida comunitaria que a reducirse a los espacios religiosos. Miñana y Romero los describen como una ritualidad festiva y parrandera, tal como sucede en el Carnaval de Riosucio, Carnaval del Guarapo (Sipirra), el Carnaval del indio (en La Iberia), o del Carnaval de La Panela (Alto Sevilla). En el Resguardo Lomapieta podemos encontrar cuatro núcleos familiares encargados de preservar la chirimía; son: Los Uchimas, de Alto Sevilla; los Tapasco y Cañas en planadas y los Aricapa, en la Iberia. (Romero y Miñana, 2011).

De otra parte decir que, existen músicas de género diferentes como las de cuerdas, o las orquestas tropicales, incluso los grupos de música andina latinoamericana, que engrosan el inventario de músicas riosuceñas, ritmos que se deben tener en cuenta, ya que la chirimía también ha recibido influencias de éstas músicas, así como de sus intérpretes. Estas *otras músicas*, al igual que la chirimía, hacen parte no solo de las festividades y eventos señalados más arriba, sino también de eventos formales como la posesión de nuevos Cabildos Indígenas o de nuevos gobiernos municipales.

Según la información de algunas entrevistas hechas a Samuel Moreno y Darío Marín (Entrevistas septiembre y octubre de 2019 respectivamente) con esta música se amenizaban también rituales católicos como bodas, bautizos, comuniones confirmaciones. Y no sólo cuando no existían la “música de los equipos de sonido” y de las emisoras, o la luz eléctrica aún no llegaba, sino que también en algunos casos en las zonas rurales sobre todo, se recurre a este tipo de folclor y allí la chirimía se destaca en las demandas. Por tanto, podemos decir que en términos culturales y simbólicos, la chirimía como acto y práctica, es una intersección entre lo profano y lo sagrado, entre lo íntimo y lo público.

Así como la chirimía actúa con esas intersecciones tan variadas, el tipo de chirimías que distinguen los músicos también intervienen sin distinción de celebraciones. No obstante, sí hay distinción en términos del tipo de música solicitada. En ello los músicos diferencian dos tipos de chirimías: la antigua y la actual. La primera se compone de dos o tres flauteros, tambor y redoblante. Mientras que la llamada actual, ha sido influenciada por músicas de otras regiones del país, principalmente músicas de la Costa Atlántica como la cumbia, que han sido transformadas en “rumbas”. De igual manera, se ha ido asimilado otros instrumentos como las maracas y la guacharaca, más común en grupos contemporáneos (Diario de campo, 2019).

3. El nacimiento de una chirimía

La antropología en sus textos clásicos, hace alusión al concepto de nacimiento, de surgimiento, desde descripciones y estudios que la han llevado a definir el concepto de nacer, como el punto de partida de lo que esta disciplina denomina el ciclo de vida. Para la antropología el ciclo de vida, está ligado tanto a hechos biológicos como socioculturales, por lo que se considera la base de la organización social, que como dice Bodoque (2001) se hace indispensable para ordenar la descripción de las diferentes etapas de la sociabilidad individual y de aquellos aspectos más preponderantes de la que hace parte. Aunque hay universalizaciones en el inicio y el fin del ciclo de vida, es importante señalar que cada cultura tiene parámetros no sólo para hacer estos marcajes, sino también las etapas que llevan de una a otra. Hay actos y lenguajes que como ritos de pasaje hacen estas territorializaciones (Nates-Cruz, 2011). Incluso, a partir de estos rituales que dan paso de un lado a otro (nacimiento, muerte) y sus intervalos, las distintas culturas señalan quien es considerado persona o gente en una sociedad. Ello significa para nuestro caso, quien es o no es músico, quién es o no es *chirimero*, y así sucesivamente.

Para el campo antropológico y sin soslayar lo que postula la antropología biológica, nos interesa detenernos en las implicaciones a nivel social de éste término, puesto que cada sociedad define, en la medida del crecimiento y el desarrollo natural-biológico, etapas diferenciadas para las sociedades, con rasgos específicos, que

cuentan en esos ritos de paso como por ejemplo, la primera menstruación en niñas indígenas de varias culturas o los velos, los atuendos, entre otros. Pero como dice García Alonso (2005) el ciclo de vida también es “patrimonio” de las sociedades contemporáneas o si se prefiere, de sociedades occidentales y occidentalizadas

Otra idea que puede ser interesante es pensar no en el ciclo de vida como tal, sino en el curso de vida. Si bien ambos denotan cambios que se suceden en la vida humana, uno lo hace desde etapas y rangos, mientras la otra se refiere a la extensión de la vida, configurada a través de eventos históricos, económicos, sociales y culturales. Mientras el ciclo denota la repetición, el de curso define cierta continuidad. Sin embargo, la repetición en el ciclo no significa que podamos volver a nacer y morir repetitivamente, sino, como sabemos, que es connatural a todos los seres humanos pasar por etapas de desarrollo físico, cognitivo y hasta emotivo. Estas etapas están permeadas por las costumbres y las maneras en que las culturas han definido tales etapas. El curso, por otro lado, nos refiere a la idea de que dichos cambios, entendidos bajo los marcos culturales de cada sociedad o bajo los preceptos de los investigadores, pueden ser vistos como un conjunto coherente de totalidad, de esta manera podríamos recordar ciertas etapas, como la niñez, sin tener que volver a pasar por ella. Para Blanco (2011), el curso de vida es un enfoque teórico-metodológico. Una herramienta útil para establecer relaciones entre la vida individual y el cambio social, la relación individuo-sociedad, pensar como el mismo evento, (como aprender a tocar un instrumento) puede vivirse de maneras diferentes según la edad, es decir, las transiciones, las relaciones con otras personas cercanas y los nexos y la causalidad entre lo individual y lo estructural.

Es de todo interés sin embargo, que entendamos la noción de ciclo de vida, no solamente para acercarnos a las historias individuales de los músicos de chirimía, sino también en su proyección a la grupalidad de chirimeros. Ellas las grupalidades, nacen, crecen, a veces se reproducen o fragmentan y mueren, aunque no se llevan con ellas el acto mismo de hacer música, por lo que los músicos están naciendo y volviendo a nacer, lo que en su género y existencia diferencia este ciclo de vida de aquella de la naturaleza humana. La práctica de la chirimía tiene ciclos de vida en cada grupalidad,

que dependen completamente de sus integrantes y de la sociedad de la que hacen parte.

Antes de avanzar quisiera que tuviéramos en cuenta algunas ideas centrales en el tema del nacimiento de las chirimías, porque si bien hablamos de formas de organizar grupales musicales, también hablamos de cómo ellas aprenden a hacerlo por medio de la práctica, de intercambios generacionales, como llamaría Miñana (2009). Es importante destacar algunos puntos. Si bien, se asumen un par de tesis tuyas como obvias, es necesario explicarlas. En primer lugar, que no se estudia "la" música, que ella no existe, sino que existen músicas determinadas, con sus propios sistemas y formas. En segundo lugar, que también existen formas diversas, pues no hay formas concretas de hacer música, diversidad de lógicas y contextos que responden a sus propios procesos de apropiación. Este sentido de "depende" que dejan los dos argumentos, no reducen la explicación a un relativismo *per se*; por el contrario, lo que indica es la necesidad de un conocimiento situado. Situado en pensamiento y en acción y por ello, la pretendida universalidad de la música existe en la ilusión de quienes la escuchamos "y nos llega al cuerpo", y no en su escancia misma. La música es lo más territorial que existe.

La tercera tesis trata sobre las músicas populares tradicionales aludiendo a que tienen sus propios procesos pedagógicos empíricos que responden a características propias de la misma música:

Cada tipo de música, si ha logrado perpetuarse, mantenerse vigente durante varios años, es no sólo por las audiencias sino porque en su mismo proceso de producción, de ejecución, de conformación de los conjuntos, y de incorporación de aprendices se encontraban implícitas unas matrices que garantizaban su aprendizaje en las nuevas generaciones. (Miñana, Op. Cit p.3)

Un etnomusicólogo llamado Bruno Nettl (2004) ha sido insistente en mostrar cómo desde los años cincuenta tienen mayor importancia los temas relacionados con el aprendizaje y la enseñanza de la música a nivel formal; en cómo se transmite una música en una sociedad determinada, la música como medio de enculturación, digamos. Siguiendo con Miñana (Op Cit) podemos decir que se ha ido comprendiendo

que no es posible conocer un sistema musical sin conocer cómo es enseñado, aprendido y transmitido dentro de su propia sociedad. Por otra parte, devela las ventajas de que los investigadores tiendan a "convertirse en aprendices" de la música de las sociedades que investigan y acercarse de esta forma a la interpretación y la performance. Es necesario pensar el aprendizaje, la socialización y la transmisión cultural de manera menos dualista y funcionalista como algo que acontece. Para hacerlo toma como referencia algunas prácticas de los músicos de flauta travesa en el Cauca andino, aunque señala, podría servir con cualquier otra música. En mi caso, lo he puesto "en acción" en este estudio sobre la chirimía de Riosucio.

Para las comunidades del Cauca "hacer música tiene que ver con andar por los caminos, por la finca, por las quebradas, trabajando [...] componer, laborar la tierra, componer, laborar melodías [...] los músicos son unos "recolectores" de sonidos del entorno, de la naturaleza, de las maquinas, de otros conjuntos, de la radio" (Miñana, 2009, p.7). Para el caso de Riosucio, un verbo usado para la incorporación de nuevos repertorios es aquél que indica la acción de asir, o de sacar. "La cogí", "la agarré", "la saqué", dicen cuando la tonada, el pase *partitural* ya se es propio, ya hace parte de la interpretación. Y cuando pasa de esa experiencia individual a al colectiva, dicen "soltémosla!", indicando con ello que ya se puede compartir, que ahora es de todos y por tanto también con el tiempo, transmisible en ese ejercicio de memoria colectiva o colectivizada.

Detengámonos en ese proceso de incorporación. El "pase" cuando es en el acto mismo de aprendizaje o de un ensayo entra en una cierta comunión entre cuerpo e instrumento. Compartimos con el autor venimos citando que, cuando ese efecto se trata de enseñar a los niños, la fusión es más fuerte, porque podemos decir de manera figural que entra sin apenas darse cuenta, como una vivencia más, y a veces como un juego en escena. De manera precisa señala:

En realidad, los dedos están en un estado de fusión con el instrumento, reposan, se apoyan, se incorporan al instrumento. No es la yema del dedo la que busca tapar un orificio, sino que toda la mano descansa en el instrumento. La técnica de digitación se basa en "alzar" y sólo se alzan los dedos estrictamente

necesarios, al contrario de la digitación a que nos han acostumbrado los profesores de flauta dulce, donde la flauta consiste en una serie de agujeros que hay que tapar uno a uno, o la digitación que usan los músicos de Popayán, de El Bordo o de Bolívar que también tocan flauta travesa de caña. (Miñana Op Cit p.9)

Para analizar esta imagen de cuerpo e instrumento tenemos distintas posibilidades, entre las cuales destacamos lo que se ha llamado: 1. Modelos narratológicos, 2. Semiótica existencial, 3. Teorías de corporalidad, 4. O la música como texto (Reynoso, 2016). Ante estas posibilidades hemos optado por ir de la *metáfora natural* que proclama el primer enfoque, a la música como cuerpo, efecto y agencia del tercero. Esto conscientes de que nos mantenemos en la intersección que conecta la emocionalidad, el sentido de pertenencia y el esfuerzo de cómo un instrumento se convierte en un referente territorial: el lugar configurado de la chirimía con un esfuerzo evidente porque cada uno reivindica al decir: “somos chirimías, sí, pero somos de Escopetera y Pirza, de Almaguer en el Cauca”, etc.

Así, los cuerpos también se fusionan en un grupo, el orden y la uniformidad, disuelven instrumentos e individualidades para producir un solo cuerpo productor de música. Entonces, el nacimiento de una chirimía resulta de la fusión de instrumentos y músicos en un solo cuerpo productor de chirimía, como una práctica espacio-temporal emplazada en lugares y fechas, y que consiste en la transmisión de conocimientos, como en la acumulación de experiencias.

He vivido que aprender a ser músico, o para los efectos académicos, investigar sobre la/una música, es investigar sobre un territorio en sus acepciones más concretas de construcción de lugar, sitio, punto, espacio. Por ello, no basta con observar, convivir o participar de alguna manera, el ciclo de vida o mejor su curso de vida como he anotado antes, de un músico empieza en un tiempo-espacio específicos de su vida, de su género, de su generación y de su procedencia o existencia.

Estos cursos de vida desde la etnografía misma nos informan sobre la memoria, la transmisión y el aprendizaje de la chirimía. Para visualizarlo tomaremos como referente, la Figura 1 y la Figura 2 para invitar a preguntarse visualmente sobre esos

sonidos que están más allá de la imagen, para pensar en el nacimiento de la chirimía como un proceso y no un evento específico o único, que puede ser percibido al presenciar la práctica en el acto mismo. Hay que recordar que la chirimía no nace, sino que va naciendo a través de sus actos de práctica, ensayos, interpretación y presentación, porque así nace cada vez:



Figura 1. Banda infantil del Centro de la Música y las Artes: Flautas y tambores de paz.

Fuente: Giovani Ladino, 2019. Derechos reservados al autor.



Figura 2. Ensayo en el Centro de la Música y las Artes.
Fuente: Giovani Ladino, 2019. Derechos reservados al autor.

Una chirimía, no nace al unísono. Suena al unísono, pero luego de un proceso de aperturas, de ir y venir, de juntarse varias personas, bajo el acuerdo del encuentro y el ensayo. A la manera del jazz, cuyo principio es la improvisación en sentido estable, la chirimía nace constantemente, y posee un ámbito de improvisación que se demuestra en la cierta composición y des-composición de los grupos de chirimía. En algunas ocasiones nacen espontáneamente, cabría decir, que se improvisan grupos, se juntan piezas melódicas de cada músico hasta que encajan y resuelven situaciones, como las de las presentaciones. De esta manera, lo primero que necesita una chirimía para nacer, son *personas con ganas*, con acuerdos, conocimientos que a veces son más parecido a las disposiciones musicales, que a la exigencia de una experticia, y desde luego, los instrumentos para comenzar. Entran a esta conformación sabiendo que no sólo será un grupo para sí, sino un grupo para transmitir tanto en los escenarios de interpretación, como en la enseñanza del arte de chirimiar. La chirimía localmente

nace a través de la categoría nativa de “armar”, que significa ensamblar, construir. En suma, es eso, se ensamblan y coordinan las generaciones, los géneros, los instrumentos, las personas bajo el acervo de la práctica de chirimía.

Como podemos observar en las Figuras 1 y 2, el surgimiento de una chirimía no viene sola, o que aparezca de la nada o de cualquiera, sino que por le contrario, remite a una relación establecida entre maestros y alumnos, una relación de apoyo mutuo y de reconocimiento, un lazo de relevo generacional para ser músico de chirimía y por tanto, ser heredero de una memoria colectiva que lo faculta para ejercer esta música en Riosucio. Samuel Botero presente en la Figura 1, como el maestro de chirimía, músico de toda la vida, la heredó de su padre en un aprendizaje de ontología doméstica como diría Nates-Cruz (2021). Por su parte, Jhonatan Jaramillo, fue como dice él mismo, “una cosa de gusto” familiar. Oscar Betancur, sin músicos en su familia, fue a la búsqueda de la música a la manera de una intuición que pudo materializar en el deleite insuperable en la música de flautas y de la chirimía.

Con esta antesala quiero empezar a presentar a los músicos, sus redes de enseñanza y de familias que acogen este arte de chirimiar y que hacen eje de forma y contenido en esta investigación.

Si continuáanos con las imágenes de la Figura 1, vemos a la hija de don Samuel Botero. Ella es quien está mirando a la cámara y llevando maracas en sus manos. también demuestra lo anterior, y de hecho permite pensar que ser hijo de un músico puede influir potencialmente, en este caso de forma directa por lo visto, la apertura a la música de chirimía. Tal como lo señala Bello Pascagaza (2019) el aprendizaje de la chirimía no es una línea de obligatoriedad o de norma consuetudinaria, es una aprendizaje por las vías de la autoeducación y el seguimiento de algo tan subjetivo como “el placer o el gusto”. No obstante, vale decir aquí que el apoyo para el surgimiento de escuelas de etnomusicología en Riosucio, puede ser una opción que estimule estos aprendizajes en un sentido de relevo generacional. En esta posibilidad sería clave la inclusión de maestros y familias que siguen la tradición. Maestros como Oscar Betancur tienen una herencia a transmitir muy destacada, si tenemos en cuenta que, se formó como músico, lejos de su familia con restricciones de la práctica musical

y dentro de contextos que promovieran su aprendizaje, y sin embargo, es un músico de gran trascendencia. Por ello la idea de escuelas que involucren a actores cotidianos para un aprendizaje “desde abajo”, puede generar como resultado una transmisión *vivida* en distintos campos musicales locales, en los cuales la chirimía, para nuestro caso de estudio, sea debidamente ponderada tanto como música en sí, que como mecanismo de intersección en la historia de dos Estados como los del Cauca y Antioquia que se juntan hoy a la manera de una memoria colectiva, en Riosucio.

Estos aprendizajes, transmisiones e incorporaciones, tal como lo ha señalado uno de nuestros autores matriz, Miñana (2009), no pueden medirse desde el "progreso" de sus dinámicas y trayectorias. Estudiar y entender la excelencia o el avance musical, implica desligarse justamente del sentido lineal “del progreso musical” del músico o de la música, de chirimía en nuestro caso. Más bien, vale plantearlo como un “mitema”, en el sentido levistraussiano, esto es, que hay un punto congregante, y múltiples esferas que se juntan o son disyuntivas en momentos dados, pero que en su sonoridad puesta en escena, es la chirimía la que cuenta, se escucha, aplaude y se sigue. Ellas además, como lo hemos dicho antes, se “hacen y des-hacen” presentándose de distintas maneras como grupo, pero es la chirimía misma la que cuenta. En el seguimiento que he hecho, he podido constatar que varios grupos se fusionaban o desintegraban de los grupos de origen, y esto así, generación, tras generación. Cuando he preguntado por eso que he señalado como progreso, lo que se me dice es que se llega muy alto cuando se alcanza el virtuosismo, y complejización de la práctica, pero se me señala que eso no es sinónimo de "progreso". Y el virtuoso no es aquél que se queda en sólo los aires musicales ancestrales, es la relación entre la técnica, la interpretación, la apropiación y el gran sentido de cambiar manteniéndose como chirimía la fin y al cabo y con ello, quiero decir, en su *esencia chirimera*, si tal cosa existe. Algunos grupos destacados han optado por adaptar música de moda en la radio o acomodarse a las audiencias alternando sus repertorios según ellas o los contextos en que se presentan.

A ese virtuosismo se llega, no se hereda. La transmisión y adquisición de cultura musical requiere una jerarquía admitida de maestro a aprendiz, y realmente para el aprendizaje y la enseñanza tiene que ver sobre todo, la adquisición de habilidades, de hábitos, de participación y reproducción de comunidades practicantes. Dado que la

educación o la socialización no es un proceso por el que habilidades, valores e identidades se inyectan en las cabezas. El sentido de las prácticas se negocia en el desarrollo de los contextos por parte de sus participantes, y las nuevas generaciones bien pueden tomar el conocimiento adquirido y dirigirlo a otro ámbito, incluso distante de donde provienen como por ejemplo, aprender flauta de chirimía y tocar en grupos de tradición musical diferente.

Continuando con la lectura de las fotografías, podemos decir que en la Figura 1, representa el lazo generacional de hombres y mujeres que existe entre mayores e iniciados de la música. Como es tradición, lo primero que se enseña a tocar son los instrumentos de percusión. En este caso podemos ver a los músicos mayores apoyando la parte melódica de la chirimía y los jóvenes la parte rítmica, según lo marca del instrumento que cada uno tiene consigo. Su atuendo blanco, suele hacer referencia a la paz, puesto que así se llama la chirimía: “Flautas y tambores de paz”. Sin embargo, el tipo de indumentaria es algo que aparece en las demás agrupaciones, sin que se quiera reflejar la relación blanco-paz. Sería ingenuo sólo pensarlo, porque de lo contrario, todos estarían vestidos de blanco para significar lo mismo, si pensamos en la cruenta guerra, sus huellas y la búsqueda de la paz en Riosucio. La foto fue tomada en una calle por donde trascurría el desfile del Encuentro Nacional de Chirimías, que al principio contaba con pocos espectadores; vemos además al lado izquierdo de la foto, a otros músicos de chirimía, quienes se juntaban con otra y de ésta, a los niños, para apoyar con entusiasmo la muestra, dándoles el lugar como músicos. Vale decir aquí que, es evidente que, aunque cada agrupación posee una identidad propia, ésta como límite o diferencia no supone enemistad, ni competencia, sino apoyo. La chirimía es lugar de nacimiento porque invita a ser, siendo músico, también es lugar de reconocimiento, intercambio de integrantes, maestros y piezas musicales. Aunque no se desconoce que puedan existir conflictos por cuenta de las identificaciones, el momento de esta foto muestra más la cercanía existente, en repertorios comunes, instrumentos, etc., que las diferencias imperceptibles, aquellas que se ven, más allá de la apariencia, aunque tenues en la transmisión de la información que pudimos procurar en las entrevistas u observaciones.

Si miramos ahora la Figura 2, podemos ver ejemplificado un escenario más cotidiano, un lugar más cercano a la rutina que se lleva a cabo y a partir de la cual se empieza a dar nacimiento al sonido de la grupalidad de chirimía. Este espacio se nos presenta como un lugar para la preparación, una ritualidad que se vuelve cotidiana, es un ritmo cotidiano, un ciclo que se repite pero que no se detiene, sino que se va desarrollando, que va tomando su curso de cada individualidad a la forma colectiva. La práctica de chirimía que va naciendo en este lugar, da ritmo a las rutinas y a la vida diaria. Como más adelante intentaré demostrar, esto hace que, para el músico de chirimía, su rutina de músico, su expresión corporal, su recurrencia a la memoria de los sonidos y las canciones, no esté en el lado de lo cotidiano que se reduce a lo aburrido o corriente, sino a la cotidianidad como el espacio-tiempo que da el ritmo que desarrolla la vida, y estimula la experiencia y la memoria. Este espacio que es una oficina donde ensayan los músicos en la Figura 2, se encuentra en el Centro de la Música y las Artes, lugar de ensayo y práctica, lugar de producción. Allí su atuendo es casual. En otra oportunidad, Jhonatan antes de comenzar un ensayo, me responde cuando pregunto que, si existe algún tipo o forma adecuada de ir vestido para tocar chirimía, a partir de la cual nos dará una mejor imagen desde su concepto respecto a cómo se ven las chirimía. Entonces le pregunto: ¿Existe alguna indumentaria para la chirimía?:

No existe una indumentaria en realidad, existe más fácil es una identidad cultural a través del color y el diseño de prendas. Eso es claro. Por ejemplo, en Pirza les gusta mucho hacer honor a sus petroglifos, y a este tipo de inscripciones indígenas del pasado, los colores característicos son como la bandera de Quinchía, que es el rojo, el amarillo y el verde, colores muy indígenas. En el caso de Cañamomo Lomapieta, está Tupinamba, son sus camisas en satín con bordados blancos, con digamos, pañuelos de un color que contraste con fucsias, amarillos, colores. Algo muy chévere y no necesariamente tiene que ser en cotizas, el campesinado ya está acostumbrado a usar sus boticas, sus guayos, zapato negro, zapatilla, pues la cotiza sigue siendo un buen atuendo, el sombrero pues el caña fiestero que no falta pues que sea el propio, ya hemos visto mucho por ahí imitación de aguadeño que ha permeado mucho la parte de

atuendo pero pues. Y danzas del Ingrumá si hace una gran labor en eso, porque el atuendo de la chirimía siempre es con sombrero de caña flecha [...] no hay que tener un atuendo para tocar pues chirimía, pienso que en esencia el que te guste. Yo he visto gente de las chirimías de Cañamomo súper tradicionales y utilizando gorras así, tipo *reggaetonero*, tipo *bling* y todas esas cosas. El día que le hicieron un homenaje al Señor [Jesús] el día de chirimías, tenía una gorra así, de esas así brillantes, grandes y decía USA y era una cosa como de ¡uh!, que contraste el que veo, ¿sí? Entonces digamos que me queda claro que lo que toca es lo que guste y ya, el atuendo es lo de menos. (Entrevista octubre 2019)

Para efectos prácticos, valga decir, que no existe un atuendo definido, pero si cierta forma en que el gusto, que es determinado socialmente, nos habla de cómo “podrían” ir vestidos los músicos, pero no de manera restrictiva¹⁰. Para la chirimía que ensaya en las comunidades indígenas y rurales, (como es el caso de la chirimía Tamaraka, la cual trataremos más tarde) el momento del ensayo y del encuentro no implica un acuerdo sobre cómo ir vestido, de allí que consista más en un ritmo cotidiano que conlleva un acuerdo sobre el cuerpo grupal donde no hay restricciones. Hay ciertas ideas sobre cómo se ve un campesino, y es donde las identidades fluyen *naturalmente*. Sin embargo, para músicos como Jhonatan no es bien visto que un músico en una presentación formal, lleve *gorra de tipo urbana* a cambio de un sombrero, puesto que lo considera un escenario ritual que no debe perder ningún detalle de contexto. Esto no hace perder de vista al músico, que con la idea de que la chirimía siga vigente en número de grupos e interpretaciones, acepte que los asuntos van cambiando y más aún en estéticas y ritmos; por ello, no se niega a acatar lo que surja según las decisiones del momento. Pero insiste no obstante, en la diferencia de una chirimía urbana y rural, y todo lo que esto implica en los dos sentidos, indumentaria y ritmos.

¹⁰ Para abordar el tema del gusto desde la sociología véase: Bourdieu, Pierre (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo Veintiuno Editores. Buenos Aires. O Véase: Le Breton, David (2007). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Editado por: Nueva Visión. Buenos Aires

Jhonatan nos ofrece más elementos con relación al atuendo. Nos señala que aunque él y otros músicos considerados tradicionales puedan compartir lo antedicho, hay de parte de quienes organizan los eventos y los contratan o a los que ellas, las chirimías se presentan por invitaciones o concursos, exigencias de cierta homogeneidad y disposiciones en la indumentaria. Pero esto no indica *per se* una identidad determinada, es la música misma y la forma de hacerla, de expresarla, lo que da la identidad a la chirimía y al chirimero. Su espacio de elección en la vestimenta de músicos, está, como lo vemos en la Figura 2, en los escenarios cotidianos, cuya manera de vestir puede incluso, acercar géneros, generaciones y circunstancias. Por ende, afirmo que la chirimía es lugar que conjuga tanto el género, la edad, la indumentaria y la procedencia (rural-urbana), es conjunto, es lugar de reconocimiento e intercambio de la diversidad.

Si retomamos las dos fotografías de las Figuras 1 y 2, podemos notar una relación importante de tipo *continuum* con la presencia reiterada de varios músicos, aunque el lente de la cámara haya capturado sólo a don Samuel Botero. Como músicos con experiencia y trayectoria en la práctica de chirimía, podemos notar que se encargan de capacitar a los músicos que ya han ido adquiriendo las condiciones para tocar con el grupo de mayores, los músicos experimentados se encargan de hacer transmisión por medio de condiciones físicas (como instrumentos y lugares), y de condiciones inmateriales (como la disposición pedagógica, la memorización y los sonidos) para que los aprendices pasen esos ciclos por los que ellos ya pasaron y siguen pasando porque esto, dicen, es de un aprender constante. Seguramente en unos años o en un tiempo incluso más corto, los niños de la Figura 1, estarán en el escenario de la Figura 2, como músicos experimentados que participan de escenarios de presentación y de los procesos de transmisión de la chirimía. Este acto en proceso de tiempo y espacios concreta el *lugar de transmisión* que es la chirimía.

En cuanto a los instrumentos, si bien más adelante hablaremos de ellos, podemos adelantar con base en las mismas fotografías que, tanto instrumentos modernos como tradicionales, hacen juego mutuo para acompañar las flautas de carrizo tradicional, incluso maracas que son tocadas en la música caribeña hacen su

aparición en la Figura 1, interpretadas por jóvenes, pero cumpliendo con la misma función percutiva que unas maracas de chirimía o tocando redoblantes modernos. Quizá se sacrifique el sonido llamado tradicional, pero no se sacrifica la función para la que está hecha la chirimía. En cuanto a los tambores, por ser de fácil consecución, se adaptan al formato musical en manos de los más jóvenes. Por otra parte, los instrumentos tradicionales más antiguos, elaborados en madera y cuero, no son menos importantes, puesto que su presencia es imprescindible, caso contrario de los modernos, que pueden llegar a faltar, sin que haya mayor traumatismo en la interpretación. Otro detalle que hay que notar, es que los instrumentos bien pueden ser considerados artefactos de la memoria, puesto que, al ser interpretados tanto por iniciados como por experimentados, comparten un lazo de continuidad. Me refiero a la Figura 1, donde el redoblante en madera es interpretado por un niño, mientras que en la Figura 2, el mismo redoblante es interpretada por un músico de tradición, Richard.

Podríamos afirmar que una condición para que nazca una chirimía es un flujo directo de memoria oral y auditiva, que se transmite de mayores a menores, de adultos a niños. En la Figura 1, apreciamos a nueve niños, que llevan en sus manos instrumentos principalmente percutivos, dejando a los adultos tocar las melodías de las flautas. Estos jóvenes llevan un proceso en el Centro de la Música y las Artes de un año y más (Entrevista septiembre 2019). De esta manera tenemos en la fórmula de la chirimía a los participantes, los instrumentos como artefactos de memoria, músicos o aprendices y un maestro(s) y gestor(es) de la memoria, músico(s) transmisor(es) de repertorios, posiciones de flauta, golpes del tambor, ritmo de maracas, letras, historias, etc.

Los instrumentos son el enlace de la emergencia y la vida misma de la chirimía, y quizá, de todas las músicas. Aunque los músicos pueden diferir sobre un instrumento u otro, de acuerdo a sus inclinaciones y avance, y en ello haya gran influencia de una guía o un maestro, los instrumentos juntos, son un conjunto en sí mismos, es como un impulso que espera para decantar sonido a sonido la música en su existencia plena. La construcción de estos es tradicionalmente en madera, pero en el contexto actual también se recurre a instrumentos de materiales que son de más fácil acceso, puesto

que, como lo hemos evocado más arriba, los cambios en las condiciones ambientales y la conservación del tipo de caña para la construcción de flautas demuestran deterioro y escasez, por ello no es raro, aunque no sea por todos bien apreciado, ver flautas en tubo de PVC y no de carrizo como podemos apreciar en la Figura 3 de la chirimía de la vereda La Iberia, chirimía rural del Resguardo Indígena de Cañamomo Lomapieta, donde observamos a algunos de sus músicos interpretando flautas de PVC, pese a ser un conjunto reconocido tradicionalmente. La instrumentación se ha ido adaptando a lo que el contexto les ofrece, se actualiza, a pesar de que quisieran construir en carrizo, “la mata ya no se ve”, es decir, se ha ido extinguiendo aquí en Riosucio y en muchas partes de Colombia en donde se disponía con holgura de la planta como en el Cauca.



Figura 3. Desfile de 7 de agosto, cumpleaños de Riosucio e independencia de Colombia.

Fuente: Giovani Ladino. Derechos reservados al autor.

Comencemos ahora instrumento por instrumento. Vamos con la percusión que como se ve en la Figura 4, son la tambora y el redoblante mencionado antes. Estos son instrumentos que se construían en madera, se templaban las bases con cabuya y sus parches percutores eran en cuero de “tatabro” (*Tayassu albirostris*), tal como nos lo ha transmitido el maestro Samuel Botero. Este animal ya no existe en la región, y los parches, aunque siguen siendo en cuero, son reemplazados por cuero de chivo o de vaca. En otras ocasiones, las percusiones pueden llevar cueros sintéticos, que vienen a apoyar la construcción del instrumento que implican apoyo y no reemplazo.



Figura 4. Tambora tradicional y maracas.

Fuente: Cristian David Betancur Pescador. Derechos Reservados.

Nótese en la fotografía el desgaste de los aros de la tambora y la existencia de dos diferentes tipos de maracas. Las de arriba son llamados maracones costeños, las de abajo son simplemente llamadas maracas.

Las maracas y el güiro, suelen acompañar el formato de instrumentos percutores de una chirimía. Este último tipo de idiófonos¹¹ no son completamente necesarios en una chirimía. Si bien, suelen ser los primeros instrumentos con los que se inicia en la agrupación, lo deseable es el aprendizaje de la flauta, pues ésta contiene en sus interpretaciones una basta cantidad de melodías, a lo que es necesario responder con una buena retentiva o formas de la memoria, que lleven a la transmisión de la chirimía. Lo anterior es un ejercicio pleno de la memoria colectiva, dónde las melodías pasan de maestros a alumnos de manera empírica y rara vez bajo el recurso de una partitura o de la escritura como apoyo a la memoria.

Un instrumento de percusión no mencionado anteriormente es el carángano, visible en la Figura 5. Se encuentra en desuso en las chirimías del pueblo. Este instrumento es una guadua, a la que se le realizan unos cortes para levantar una lata, sin desprenderla totalmente y elevándola con un par de palos. La lata levantada es la zona donde el carranguero da sus golpes de ritmo. Es curioso que un instrumento que tiende a desaparecer haya sido pensado (luego se descartó) en el Plan Municipal de Desarrollo de 2016-2019, para encabezar el título de la escuela de música tradicional que se está construyendo en este momento. Hubiese sido deseable que más allá del uso de la palabra para bautizar un lugar donde se enseña música, se hubiera consignado en dicho Plan, un proyecto de restauración física y cultural y de retoma de un instrumento como estos. En una investigación de Bueno (2012) se establece que este instrumento es de directa influencia negra, senegalés: “de él [del carángano], ha habido variantes diferentes en La Montaña, Cañamomo y Lomapieta, y el sector urbano de Riosucio, como idiófono de choque o como cordófono de percusión. Anteriormente era propio no sólo del Carnaval, sino también de la Navidad” (Bueno, 2012. p. 93).

¹¹ Los idiófonos (suj. Masculino) son instrumentos percutores que producen sonido golpeando o sacudiendo su propio material, sin vibración de cuerdas, membranas o columnas de aire.



Figura 5. Darío Tapasco, interprete de carángano, durante el desfile del Primer Encuentro Nacional de Chirimías, en Riosucio, 2019
Fuente: Cristian David Betancur Pescador. Derechos reservados al autor.

Sobre la flauta reina de la chirimía, sus materiales de fabricación tradicionales y actuales ya hemos referido antes, aquí sólo complementar algunos aspectos más. Considero que la flauta es fundamental en dos aspectos: Primero, que la flauta posee un valor simbólico que la carga de sentido según el contexto cultural. En Riosucio, pude notar en observaciones, vivencias y entrevistas que la flauta es referencia de unión de etnias, de alegría, de ceremonias, así como ser el instrumento más consentido de escritores que la han reseñado en sus textos como sucede con los escritos del citado

Julián Bueno (Op. Cit) u Otto Morales Benítez (1989), quienes la ponen en el centro del Carnaval. Por su parte, otros autores que se preguntan por el papel del bambuco dentro de la identidad nacional discutían sobre el origen de este tipo de música, de la cual nace también la chirimía. Hay que decir, que el bambuco, es el ritmo principal de las chirimías rioseñas. Este ritmo no posee un origen certero, por lo que, siguiendo el anterior argumento y con respecto a su origen, se puede afirmar que, aunque algunos ritmos e instrumentos se incluyen elementos negros y connotan *una indiana melancolía*, al decir de Rafael Pombo (1983); o quien conjugaba además la *africana valentía* al guapo andaluz. Autores como Añez (1951) descalificaron el origen africano tanto como el musicólogo Daniel Zamudio (1935) o Wade (1997), que desdeñó la música negra como algo “simio”. Como sea que se lo mire, no se puede ignorar que la chirimía, como más adelante se mostrará, conjuga no sólo en Riosucio, sino en el país, distintas etnicidades e identidades. Por lo anterior, podemos decir que el ritmo principal de la flauta en la chirimía rioseña está cargado de un valor simbólico que referencia cierto origen, pero que refleja principalmente, la unión de mundos, de cosmovisiones y músicas, desde la Conquista hasta nuestra época, en una sola realidad: su existencia más allá del tiempo y sus orígenes.

En el segundo aspecto, decir que, pasar a tocar la flauta traversa implica que ya se puede penetrar en un ciclo algo más profundo, por cuanto más denso y extenso es el material que ha de recibirse. La flauta posee un papel melódico, a diferencia de las percusiones destinadas a sostener el ritmo de una canción. Ello quiere decir que mientras el ritmo implica una repetición constante, base de la melodía, la flauta se encarga de hacer escalas, de moverse por la flauta entre posiciones, soplidos, memoria y sentir, lo que hace que endilguemos a esta flauta el poder de recrear el pasado y darle forma de presente, al orden sonoro y social.

Una flauta se puede construir con un “molde”, que no es sino otra flauta que sirva de modelo para reproducir la nueva. Dichos moldes, no responden a la convención académica de la música, como la de mantener una afinación estándar, sino que por el contrario, su sonoridad es avalada por otros músicos, que le dan el visto bueno para su interpretación. Al afirmar anteriormente que los instrumentos son

artefactos de la memoria, me refiero a este tipo de artefacto, que debe ser reproducido lo más íntegramente posible en forma y sonoridad. Un constructor de flautas, puede conservar una flauta de hasta 50 años o más, cuando éstas han sido heredadas de padres a hijos o entre compañeros.

Vale aquí ilustrar que las flautas que tocaron los niños durante su presentación en el referido Primer Encuentro Nacional de Chirimías, fueron flautas dulces. Además de no ser traversas, su sistema para producir sonido consta de una boquilla a la que solo hay que agregarle el soplo. Por otro lado, las flautas traversas no poseen boquilla y el intérprete debe ajustar sus labios para producir sonido en la flauta. Su nivel de dificultad para “empezar a ser soplada”, nos indica, que el tiempo que un futuro músico de chirimía debe invertir en producir su sonido, va más allá del recinto o el tiempo del ensayo. Además, este tiempo requiere de una adaptación corporal (en sus labios y capacidad pulmonar) para poder hacer sonar en la flauta una canción completa. Así, podemos afirmar que hay una producción de “técnicas corporales, como actos tradicionales eficaces” (Mauss, 1934; p. 342), ya que no hay técnica, ni tradición mientras no haya transmisión, con su modo de ser transmitido. Dicho en palabras de Mauss “con anterioridad a las técnicas de instrumentos, se produce un conjunto de técnicas corporales” (Op. Cit, p. 342), que, en el caso de la chirimía, abarcan posición al tocar, movimientos de los dedos, ajuste de labios para soplar y tonicidad del diafragma para resistir el acto respiratorio de interpretar una canción en flauta, fuerza en los brazos para golpear el tambor o redoblante y mas cualidades, el tiempo que se hace una sola interpretación musical.

Finalmente quiero cerrar este capítulo afirmando que, así como es importante para un padre saber cuándo nació su hijo, de la misma manera, es importante saber, cómo y cuándo nació una chirimía para un músico. Nacer es parte de un ciclo, y como lo expusimos anteriormente, éste tienen que ver con las etapas significativas en la vida de una persona. Enseñar hacer chirimía por parte de un músico mayor y experimentado, es volver ha hacer el ejercicio de aprender, pero esta vez, transmitido a otra persona. Aprender chirimía, es entrar en un mundo cíclico, que está destinado a repetirse para recordarse recobrándose. De esta manera, para nacer, hay que saber

nacer y hacer memoria de lo hecho, saber qué se transmite y bajo qué condiciones. En esta primera parte he querido demostrar que lo visible a través de fotografías puede dar cuenta de un proceso más profundo o denso, de la renovación de los músicos y el nacimiento de grupos, estimulado actualmente en el municipio de Riosucio.

Además, el ciclo de nacimiento y reproducción de las chirimías es algo que involucra tanto a músicos como a no músicos, puesto que la musicalidad de la chirimía, más que como un evento específico o restringido, es un elemento de la vida cotidiana. Como afirma Morris (2013), de manera acertada, la chirimía hace parte de un patrimonio compartido por los Riosuceños, aunque algunas veces se preste como espacio para que las subjetividades oigan lo que quieren oír, está en el espectro sonoro de Riosucio. Quizá hoy su incidencia se vea opacada frente a otras formas de musicalidad en medios de difusión más modernos, pero continúa haciendo parte del nacimiento de niños en el campo, en la infancia de quienes van tornando el curso de su vida por medio de la chirimía, de jóvenes que quieren disfrutar fiestas ocasionales o especiales, de adultos que continúan transmitiendo la práctica de hacer chirimía y de ser músicos. Dado que no hay Carnaval sin chirimía, ni cumpleaños del municipio Riosucio sin desfile en que no intervenga, la población conserva en su memoria las chirimías como evento y grupo reactualizado constantemente. Hace parte de las etapas y temporalidades del pueblo, por medio de todas esas celebraciones, conmemoraciones o festividades nombradas y más. Conocer los instrumentos e ir enriqueciendo el oído es una tarea diaria del músico, dejar en la memoria del pueblo sus melodías y cantos, es su visión.

Pasemos ahora a lo que hemos llamado las puestas en escena.

CAPITULO III: LAS PUESTAS EN ESCENA

1. De rutinas a rituales: De la producción de la chirimía a la presentación de la chirimía:

¿Se puede reducir la participación del músico de chirimía a su actuación durante la ocasión del Carnaval? Tal como lo hemos dejado ver en las páginas anteriores, no, puesto que la perspectiva que manejamos nos permite entender que el músico lo es más allá de estar tocando en una presentación. La presentación, es más bien un lugar, con la forma sintetizada y estilizada de lo que tantos lugares (espacios y tiempos) de ensayos han creado. Su performance condensa horas de práctica y error, haber transitado los mismos lugares de diferentes maneras, darles vida a sus memorias musicales al interpretarlas una y otra vez. Podemos llamar a estos espacios de presentación y los de preparación o producción bajo el mismo concepto de “ocasiones musicales” que refiere al “contexto donde ocurre el performance musical” (Herndon y McLeod, 1990), es decir, “el contexto en el cual los músicos ejecutan sus interpretaciones.

Los términos de lugares de producción y lugares de presentación hacen referencia a dos ocasiones diferenciadas pero que se estructuran bajo un mismo propósito y concepto. Por un lado, los “lugares” para la preparación que en un símil son como la cocina de un restaurante y la presentación que es como el plato final. Cuando comes en un restaurante no sabes por cuantas manos pasó tu comida, o que cantidad de ingredientes y proporciones contiene el plato, sin embargo, esta analogía es más compleja cuando hablamos de música. La música es un acto repetitivo y no por ello sin originalidad, que involucra actos tradicionales eficaces o “técnicas corporales” concretas que se debieron incorporar con tiempo de práctica, de ensayo y error.

Veamos entonces cómo poder conceptualizar diferencial y secuencialmente los lugares de producción y los lugares de presentación. Las formas en que son entendidas la producción, por ejemplo, no implican cierta presencialidad o performatividad de la practica musical, y, por otro lado, los lugares de presentación,

también fungen como lugares en que se producen enlazamientos, experiencias que producen recuerdos, recuerdos que se conjugan en memorias producidas por medio de la presentación. La distinción que usamos en el texto pretende dar cuenta de las formas en que son entendidos los lugares de ensayo, destinados más al ritmo del músico, a su rutina de preparar los sonidos, los temas (canciones); donde su presencia y práctica no está de manera tan determinada bajo una estructura de representación o performance, como lo está en los lugares de presentación, donde su identidad de músico de chirimía, músico tradicional, que pone en escena en sí y desde sí. El pueblo, la región e incluso la nación es puesta en escena.

Complementario a lo anterior podemos decir que, sabiendo que la chirimía no existe independiente del gusto musical, como lo hemos reiterado a menudo, es importante referirnos a continuación a un concepto que da sentido y a veces lógica a ese gusto de chirimiar, el concepto de campo. Seguiremos a Bourdieu para mostrar de qué manera se van formando las disposiciones para la producción y la presentación de los lugares, en nuestro caso, de la chirimía.

Bourdieu (1998), en su libro sobre la distinción, nos invita a reflexionar sobre las interacciones sociales en la vida cotidiana. En el ámbito del ocio, el arte, el tiempo libre, etc. se encuentra el gusto, que limita nuestras preferencias y actitudes. El gusto para el autor pertenece a un orden abstracto que conforma nuestros criterios y disposiciones hacia las cosas. Dicho orden es el *habitus*. “El habitus es el principio generador de prácticas objetivamente enclasables y el sistema de enclasamiento de estas prácticas” (p.169). Una forma importante de diferenciación de clases está en el sistema de escolarización, ya que establece conocimientos, prácticas y disposiciones de tal manera que el gusto queda determinado o al menos en plena disposición, diríamos mejor. El caso de Jhonatan demuestra como un gusto que es familiar, es transmitido hacia él, al punto de ser hoy día, un músico reconocido de la chirimía, aunque no haya concentrado toda su vida en tal labor, precisamente por las concepciones que su padre le impartiría sobre los músicos, un poco parecido al caso de Oscar. Más adelante expondremos de manera más amplia su historia. Por lo pronto es importante continuar con la idea del campo, para acercarnos a la idea del campo de la chirimía, como un

lugar de intercambio de ideas, principios y requisitos, sobre lo que es la práctica de la chirimía. Aquí vale aclarar que esa transmisión que se incorpora como un hábitus que son disposiciones incorporadas, no son una “camisa de fuerza”, entran en los músicos de chirimía porque no se les obliga a querer la chirimía, sino a vivirla, y así se queda con ellos.

El tratamiento del concepto de campo ha trascendido al creador de tal concepto, Bourdieu, y se ha hecho a partir de sus obras como la ya citada, aquella traducida al español en 1991 del *Sentido Práctico*, o las publicadas también en español sobre la cultura en 1990, 1995 y 2003, por citar solo algunas. El autor señala como “el campo está formado por las relaciones objetivas entre las posiciones relativas de aquéllos que lo ocupan; es la estructura que determina la forma de las interacciones” (Bourdieu, 1995, p.272). Si consideramos que la música de chirimía es un campo definido, donde la producción se da por medio de un espacio de relaciones jerárquicas, y de posiciones que producen el significado y el valor, no es difícil entender este campo, como uno en disputa por la representación, donde el decir y el hacer están supeditados por ciertos cánones (llámese tradiciones si se quiere) que establecen cómo debe ser y sonar una chirimía. Allí se generan luchas por el reconocimiento y el prestigio, desde diversas posiciones o lugares en los cuales se ejerce la identidad y la consecución de la transmisión de valores y como una cierta objetivación de la memoria colectiva. Siguiendo a Bourdieu (Op. Cit), podemos decir que la producción del valor no depende de los productores (los músicos, por ejemplo) “sino también del conjunto de los agentes y de las instituciones que participan en la producción del valor de la obra a través de la producción de la creencia en el valor de la obra de arte en general y en el valor distintivo de tal o cual obra de arte” (p. 339). Debemos afirmar aquí que las chirimías recobran cierta vitalidad desde los años 80 en que los resguardos buscaban establecer su proyecto comunitario y definir una identidad propia sobre todo para ser presentada hacia fuera y poder organizarse hacia adentro. El papel de la danza y la música fue muy importante en este reconocimiento por parte de la sociedad nacional, tal como sucedió con los indígenas yanaconas del Macizo Colombiano (Nates-Cruz, 2000). Con la Constitución Política de Colombia del año de 1991 el reconocimiento fue evidente a nivel étnico, lo que hizo que en el caso de los indígenas y particularmente de Riosucio,

se diera un empoderamiento significativo en cuanto a lo que conocemos como los usos y costumbres. Esto se vio reflejado en los Planes de Vida de los resguardos, desde donde se visibilizó a entidades culturales como por ejemplo, las Danzas del Ingrumá. En los años muy posteriores también hizo importante contribución la Declaratoria de la UNESCO de varios tramos del municipio comprendidos algunos resguardos, de lo que se conoce como Paisaje Cultural Cafetero Patrimonio de la Humanidad. Todos estos acontecimientos fueron un importante estímulo al campo cultural o a la cultura como campo. Este tipo de reconocimientos e instituciones también han hecho parte de los agentes que han movilizad el gusto, e incluso promovido la chirimía de Riosucio, como un producto acabado o bien, un producto patrimonial, es decir, un bien inmaterial, al cual se le dan estímulos, pero también se le ponen condiciones. Las danzas del Ingrumá, por ejemplo, posee un formato de Chirimía que se restringe a los montajes de danzas, sus repertorios, aunque pueden venir de investigaciones de lo que llaman los gestores culturales “el rescate”. Este es el caso donde no se estimula mayor creatividad, sino afianzamiento de la interpretación para la representación de lo que reconoce como música riosuceña.

Siguiendo con Bourdieu (1998) diremos ahora que no es la elección musical la que funda el proceso de “enclasmiento”, sino al revés. Es la elección musical la que revela de manera inequívoca la pertenencia a una particular clase social por la cual el que elige es inevitablemente calificado. De acuerdo a lo anterior “la elección musical no puede fundar ninguna clase, pero puede llegar a conformar un grupo con identidad” (Ramírez Paredes, 2006, p.251) Esto con relación al gusto inculcado y a la preferencia musical como un conjunto de disposiciones estructuradas, y a la vez, como generador de identidades sociales, colectivizadas en el mismo, como sucede con la chirimía.

Es importante hacer referencia al campo de producción restringido y al campo de la gran producción simbólica. Uno se da al interior de los grupos, entre ellos mismos se genera el valor, casi autosostenido en sí mismos, mientras que el del gran campo se refiere a su relación con otras personas, instituciones o gobierno. Podemos apoyar lo dicho en términos teóricos con lo que nos plantea Ripollés al decir:

El poder del campo de producción restringida, su independencia con respecto a otros campos, como el político o el económico, depende de su capacidad para imponer sus propios criterios, que son los que van asentando el discurso del arte por el arte. (del Val Ripollés, 2015, p.36)

Aquel del campo de producción restringido se origina en los bienes simbólicos que las chirimías destinan objetivamente (al menos a corto plazo) a un público de productores que se mueven en la demanda de estos como un consumo puntual, digámoslo así. Es apropiado entonces pensar que los músicos de chirimía, han mantenido la producción del valor simbólico sobre la memoria de la chirimía, bajo sus propios criterios, al menos en un primer momento. Aquí es bueno pensar en la diferencia de la chirimía Tamaraka, que establece sus propios criterios, de aquellos de los criterios que tiene la chirimía de Las Danzas del Ingrumá, que posee unos lineamientos restringidos y estrictos basados en la política de la conservación inalterable. No obstante y pese a que desde un sentido estructural tienen sus propios criterios, las nuevas realidades de “oferta-demanda” que aunque reguladas en este campo musical por propia decisión de los grupos, también se ven de alguna manera empujados a las influencias externas que si lo vemos desde el punto de vista de *creación neta* puede ser positivo, porque añade al campo del valor simbólico de referencia musical de la chirimía.

Si nos situamos ahora del lado de lo que hemos llamado la gran producción simbólica, tenemos que, la chirimía es puesta en negociación constante con las condiciones modernas de la vida globalizada, y es extraída de sus lugares de origen para ser posicionada como referente identitario y memorial del pueblo riosuceño, en cada acto de presentación dentro y fuera del municipio, mediante la organización y creación de bienes simbólicos destinados al gran público (Bourdieu, 1995). Así, la producción de la chirimía vista de esta manera, está condicionada al sistema de disposiciones o del hábitus, puesto que establece disposiciones duraderas y transmisibles, estructuras estructuradas que funcionan como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de la práctica de chirimía y de

las representaciones de la misma, a través del tiempo espacializado, esto es, de la memoria colectiva.

Situados en este punto, es importante retomar la discusión que planteaba Vergara (2013) sobre los lugares. La definición de Vergara, al igual que las definiciones de Nates-Cruz (2011), van más allá de la dicotomía propuesta por la marginalización del lugar, en que Augé (1988) establece lugares y no lugares. Un aspecto a destacar de la propuesta de Vergara, es la distinción entre la rutina y el ritual. La rutina la define como parte de los aspectos cotidianos y repetitivos, lo que para nuestro caso podemos llamar como lo hemos evocado antes, el ritmo del músico, que definen más bien actos funcionales, técnicos que están articulados con los ciclos y los ritmos que producen y expresan la naturaleza del lugar en su vida cotidiana. En pocas palabras, serían “las formas habituales de relacionarse y actuar de los lugareños” (Vergara, 2013 p. 78). La rutina generaría hábito y costumbre mecánicamente. El ritual por otra parte, está más ligado al orden ceremonial, también a actos ordenados y repetitivos, cuyo valor comunicativo y simbólico es fundamental. No podemos obviar que toda rutina posee elementos de cierto nivel de ritualización y a su vez los rituales, cargados de simbolismos, no están desprendidos de su dimensión funcional. De la misma manera distingue entre ritos de control, los conmemorativos, los de duelo, los de paso y los de aflicción. Y agrega el autor: "cada tipo de rito se realiza en diferentes *lugares*, los constituye y recibe de ellos y en ellos la legitimidad y a la inversa, dichos ritos legitiman *lugares*, aunque algunos lugares pueden integrar varios tipos de ritos" (p. 79). Con la visión de Vergara pretendemos hacer notar que los lugares de producción, están encaminados a buscar o crear los lugares de la gran producción simbólica, es decir, los lugares de presentación, que están cargados de una ritualidad más específica.

El juego mutuo de condicionamientos entre los sujetos y los lugares es otro de los niveles que el autor desarrolla en el libro, donde propone al lugar como un "espacio demarcado y estructurado que espacializa las prácticas y significaciones, que se densifican en la biografía y la historia de los sujetos y grupos en un juego mutuo de condicionamientos" (p. 140). Así, la biografía y la historia individual una, colectiva la

otra, están estrechamente vinculadas a los lugares y a sus manifestaciones en el tiempo. Este nudo significativo nos muestra, por ejemplo, ritmos, rutinas, prácticas, ciclos.

En concreción se puede decir que lo que distingue, según la condición del músico, los lugares, entre lugares de rutinas o de producción y lugares de rituales o de presentación, es la ocasión musical: Para las rutinas, se encuentran los lugares de ensayo y de preparación, lugares íntimos de construcción de productos, mientras que en el otro, se encuentra la chirimía en los lugares de la escenificación de la música, como el carnaval, los desfiles, los actos de posesión de los resguardos y las diversas festividades que se celebran por muchos rincones de Riosucio. En términos de la memoria podemos decir que esos lugares de rutina, son la “fabrica” de construcción de memorias que se transmiten y hasta se inculcan para luego ponerlas en forma de sonidos en cada escenario del caso.

2. Tamaraka como el nacimiento de una chirimía

Aunque pueda sonar repetitivo con lo ya dicho en páginas anteriores, consideramos pertinente retomar la composición y naturaleza de los instrumentos de la chirimía para entrar luego en el nacimiento de Tamaraka. Recordemos que se requiere pues, de flauta de carrizo o de PVC, tambor, redoblante y maraca, carrasca o carángano, incluso otro instrumento percutor como el güiro de calabazo, etc. El tambor o el redoblante, es usualmente prestado al comenzar actividades, mientras un grupo conseguía el suyo propio, siempre con los parches de cuero y usualmente amarrado hasta tensarlo con cabuya o lazo. Las maracas se hacían con semillas de Chirilla, una planta ornamental de flor rosada y capuchones vino tinto que al secarse dejan unas semillas negras y duras; para hacerlas, cortaban (a veces algunos hoy lo hacen) una mitad de totumo que era cubierta por un trapo que amarraban abajo. Armados con estos instrumentos y bajo la dirección de un profesor, usualmente un compañero con experiencia musical, comienza a formarse una agrupación que recibe de su maestro el repertorio que repetirán una y otra vez en una secuencia de conocimiento constante y que llevarán a muchas partes, algunas veces, hasta retumbar en sus cabezas.

Básicamente así se crea una chirimía: Se juntan varias personas, en un contexto en que la chirimía es conocida y tradicional, con actitudes para la música o al menos gusto y asimilación para desarrollar las destrezas necesarias, con ritmo para las percusiones, es decir, llevar bien el tiempo o pulso de las canciones y *buen soplo* para las flautas. Deben comenzar por aprenden repertorio de canciones populares, para que gusten al público. En el caso de Tamaraka, ensamblan en su repertorio ritmos tradicionales con populares como merengues o cumbias, pero siempre interpretadas a ritmo de chirimía con el sello que da la flauta. Este ensamblaje hace que cuenten con un abanico de posibilidades para el público. Caso contrario sucede en la chirimía de las Danzas del Ingrumá que está, como mostramos antes, restringida a los repertorios y ritmos considerados tradicionales. Cuando comienza a funcionar en firme una chirimía el reto primero es darse a conocer, tocan en muchas partes, y se ganan el nombre entre las comunidades, se ganan, como dicen ellos mismos, su lugar. Algunas chirimías, “juegan” a ganarse el reconocimiento manteniendo ciertos repertorios que aunque suenen repetitivos les da un cierto matiz de originalidad, *de ser ellas las que tocan*. Otras, buscan registros auditivos sobre viejas canciones e intentan investigar para retomar del posible olvido, canciones otrora interpretadas con mayor frecuencia (Diario de campo, 2019).

Tamaraka que en lo que se conoce como “lengua umbra”, significa “Dios de la alegría”, inició sus actividades en el año de 1988, a cargo de Alfredo Loaiza. Éste invita al maestro Samuel Botero en 1992 para que haga parte del grupo. Samuel dice: “En el 94’ se empezamos a hacer veladas y eran espacios de intercambios con otras veredas”. (Entrevista octubre 2019). Cuando recordaba Samuel estas fechas, Jhonatan que se encontraba en el recinto, también nos contaba cómo su profesor de chirimía de Riosucio lo presentó en un concurso cafetero, cuando él tenía unos 10 años. Esa es la edad aproximada de la hija menor de Samuel que aparece en la Figura 6, como se ve, *ya se sube a tarimas y escenarios*.



Figura 6. Presentación de la chirimía Flautas y Tambores de Paz. Hija del músico Samuel Botero interpretando la flauta dulce
Fuente: Giovani Ladino. Derechos reservados al autor.

La descrita escasez de carrizo y a veces hasta de recursos para adquirir el PVC, hace que muchos de los niños aprendices, acudan a la flauta dulce. Dicha flauta, tiene menor dificultad respiratoria en la interpretación para un principiante, que la flauta travesa. Lo que atañe a los dedos o posiciones, se mantiene un desarrollo independiente del tipo de flauta, sin embargo, la embocadura que requiere la flauta travesa es algo que demanda ejercicio importante. La flauta dulce no requiere embocadura del cuerpo del músico, puesto que el instrumento la trae incorporada. Sea dulce o travesa la flauta, se usan en la práctica de la chirimía. Esto más allá del posible reclamo de una tradición originaria que reclamaría el uso estricto de la flauta

traversa bien sea de carrizo o de PVC, lo que interesa a nuestro juicio, es que nada constituye un impedimento para practicar, transmitir y actuar en chirimía, ella es la que cuenta y de su existencia, disfrute y trascendencia se trata.

Y aunque desde afuera se tiene la imagen que las chirimías nacen sobre todo en el Centro de la Música y las Artes, esta institución funciona más a la manera de una central de acopio de músicos y artistas, para el aprendizaje en el casco urbano del municipio. En el caso de las veredas, el lugar les corresponde a los propios comuneros, que, de acuerdo al Plan de Vida de los resguardos, son apoyados en instrumentos y lugares de presentación. Toda una política de identidad es trabajada por los resguardos. En la zona rural la enseñanza empieza por encontrar quién siga interesado en la chirimía, se ubican familias, grupos o personas que conserven la chirimía. Existen personas que poseen una fuerte identidad por su música y se esmeran por que la chirimía no se deteriore como práctica tradicional, que une tanto antepasados como presentes. Es destacado su trabajo y aunque aquí nos hayamos concentrado sólo en algunos dada la investigación, existen y debemos evocarlos no por sus nombres, pero sí situando su quehacer.

Tamaraka surge principalmente de artistas del resguardo indígena de Escopetera y Pirza, en el corregimiento de Bonafont. Esta zona de Riosucio tiene límites territoriales con zona rural del municipio de Quinchía, razón por la cual esta chirimía, solía representar a los dos municipios en diversos eventos. Esta doble condición territorial no hace sino marcar las estrechas relaciones de los dos municipios desde la conformación de la chirimía. Lo que refleja un poder cultural más de las chirimías, unir fronteras territoriales bajo un solo principio: la *existencia lugareña* del grupo, más allá de las fronteras político administrativas de un municipio. Por tanto, el origen de la chirimía Tamaraka es el resultado de ensambles territoriales de culturas colindantes, Riosucio y es de Quinchía, que vienen de cierta manera a unirlos en ese sentido de lugar del que habla Vergara (Op. Cit). Otras chirimías, no tienen este poder de enlace territorial, son más situadas digamos. Es el caso de Lomagrande Sinifaná, reconocida chirimía del Resguardo Indígena de Cañamomo Lomaprieta. También está la chirimía la Panelera, de Alto Sevilla, o la chirimía de Dosquebradas, entre otras.

Cabe destacar que Tamaraka ha pasado por procesos de cambios que han implicado la renovación de sus músicos en diferentes etapas del proceso, pero el grupo no ha perdido su consolidación como chirimía. Aunado a esta persistencia cabe destacar que Tamaraka es una chirimía autogestionada y que en esta autogestión a influido de cierta manera (lo dicen sus integrantes) el hecho doloroso del asesinato de uno de sus fundadores. Esta es la realidad arbitraria de muchos proyectos en Colombia que necesitan de lo sacrificial para ser ponderados. Tamaraka toca como grupo y también acompaña puestas en escena de danzas del municipio, entendiendo en ello un complemento cultural que se debe mantener y estrechar más allá del tiempo y las circunstancias.

Además de lo antedicho Tamaraka es una chirimía que hace investigación para fortalecerse y crecer como grupo. En sus trabajos se han restaurado y retomado músicas de territorios aledaños, dando posibilidad a la “música que se quedó en la montañas” de salir de sus mayores y ser transmitida e impactar con ello, la circulación del *conocimiento musical chirimero* en forma y contenido.

3. Los lugares de la chirimía. Su doble faceta espacio-temporal durante El Carnaval y El Primer Encuentro Nacional de Chirimías en Riosucio, Año 2019

Un lugar se hace. Tal como lo señala Prado (2010) para que un espacio se transforme en lugar, debe ante todo ser definido simbólicamente antes que físicamente, puesto que éste es, dice el autor, un “recorte” cualitativo de lo real. Volver un espacio en lugar simbólicamente habitado es volverlo no solamente viable, sino vivible (p. 3) Estas ideas de viable y vivible cuando se trata de un estudio como el aquí propuesto, y más aún, cuando se trata de un espacio ritual, se traduce en posibilidad ponderada, exaltada (viable) y en un *imago mundi* que confabula, que congrega y consangra (vivable).

Con la inspiración de lo anterior podemos decir que el músico hace de los eventos magnos como El Carnaval y el Primer Encuentro Nacional, un lugar de nacimiento constante, cada vez (en el caso del Carnaval) en la búsqueda de la perfección y la consagración. Lo que de igual manera fortalece su identidad como chirimía porque de su papel allí, trasciende, se reconoce, se conoce más allá de las mismas fronteras de su punto físico de origen y esto sin salir del municipio, puesto que al Carnaval y pasó en el Primer Encuentro, las gentes de todas partes se allegan, buscan, respaldan y “pasan la voz”.

El Carnaval y el Primer Encuentro se transforman en la síntesis espacio-temporal que a la manera de un culto a la música, a la alegría y a la fiesta, crean las condiciones para transmitir memorias, pero también para actualizarlas y para crearlas, por ser estos dos eventos, las ventanas que se abren en una suerte de inflexión que contribuyen a reforzar el carácter ritual o festivo de la chirimía.

El lugar, como concepto en antropología ha generado tensiones a nivel académico, empírico y político (Lacarrieu, 2013). Al ir más allá de lo físico, se constituye (n) en el fundamento territorial de la identidad (Nates-Cruz, 2016). Es memoria que adquiere cuerpo y trascendencia al ser producido por eventos, fechas y narrativas. Podríamos decir con esta autora que el lugar es más tiempo que espacio en la medida en que por él pasa, pasan, sucede y en su existencia sigue manteniendo lo que es como reconocimiento espacial, pero son los hechos temporalizados con sus momentos y sus ritmos lo que lo hacen el lugar, un lugar. Esa temporalidad le da paisaje de colores y sociedades diversas, naturaleza y cultura con sus configuraciones particulares como entidades vivenciadas y profundamente históricas, que como diría Escobar (2010).

Aquí podemos preguntarnos ¿qué ha hecho la globalidad del lugar? Y en un primer momento pudiéramos pensar que lo ha “desnaturalizado” y más si se trata del lugar de rituales como los que aquí tratamos. Sin embargo, no hay nada más global que lo local y aquí el lugar será siempre el medio de acceso a lo más amplio, a lo regional, a lo nacional, a lo continental, a lo universal. Escobar (Op. Cit), propone exaltar la vitalidad continuada del lugar en la creación de la cultura, naturaleza y la

economía. “Si por el lugar entendemos el compromiso con, y la experiencia de, una ubicación particular con alguna medida de enraizamiento (aunque inestable), unos límites (aunque permeables) y unas conexiones a la vida cotidiana, aun cuando su identidad es construida y nunca fijada, el lugar continúa siendo importante en las vidas de la mayoría de las personas.” (Escobar, Op.cit. p. 47)

Podríamos de cierta manera encontrar una cercanía entre Escobar (2010) y Nates-Cruz (2011), puesto que el lugar *el punto del sentido*. No un espacio que debe ser llenado, sino el producto de la interacción social, que se mantiene justamente en su inestabilidad, permeabilidad, en su función identificatoria de culturas que en sociedad lo hacen eje de sus producciones.

Continuando con Escobar (Op. Cit.) entremos en uno de sus trabajos de toda pertinencia para el lugar en contexto de rituales. En un estudio de la naturaleza orgánica en marcos de la “etnodiversidad”, que en el caso de los músicos sería las lógicas, estéticas y funciones tradicionales, como por ejemplo las presentaciones en el Carnaval y el Primer Encuentro, donde las practicas no se nombran ni reifican, sino que se practican. Y lo que llama una tecno naturaleza, como régimen de producción que busca sacar valor de la diversidad natural amenazada por el régimen de naturaleza "capitalizada" a través de tecnologías que no solamente conservan (en parte) sino que la producen, como podemos ejemplificar, lo que pudiera estar pasando con el festival del Petronio Álvarez al menos en su versión Cali, donde se busca producir artificialmente una naturaleza cultural: una autenticidad que se establece como diferencia hasta otras geografías, desde el pacífico a Cali. Lo que está ocurriendo con esta vertiente de *música etnodiversa* es su desmedida apertura mercantil que los empresarios del espectáculo intentan atenuar con el apelativo de “músicas del mundo” (del mundo: de todos? O de “ellos” para todos?). En este tipo de casos el lugar de producción se reduce al lugar donde sucede el espectáculo. Lo que hasta ahora se ve en Riosucio por el contrario, es que la idea de que es el lugar de producción desde donde se ejecuta el escenario de las presentaciones, debe distinguir lo que se construye en las chirimías, sus músicos y sus composiciones. Esto que decimos no tiene nada de revivalista, lo que hay es una muestra de cómo es posible seguir

produciendo desde el mismo eje de origen y que sean quienes quieran “consumir” los que deben allegarse a las mayores celebraciones como El Carnaval y el Primer Encuentro. Me permito volver a la primera persona del singular para decir que hasta ahora ha sido posible y esto lo celebro como músico, cuasianropólogo y riosuceño.

Sin embargo de lo antedicho y la cierta satisfacción que puede despertar como se ha manifestado, que un producto se realice y se exponga desde *su lugar*, como es el caso de El Carnaval desde su tiempo de tradición, del Primer Encuentro desde su joven aparición y de Las Danzas del Ingrumá con su trayectoria, no deja de ser cierto que la demanda de productos a la imagen y semejanza del consumo, modifican agregando elementos más o menos conflictivos, pero que si están supeditados a financiaciones de industria cultural gubernamental o al público que hace de *catador*, se deben producir estos acoples. El asunto no deseado es cuando el mismo grupo entra en conflicto con lo demandado, y en esto se puede decir que hasta la fecha lo que ha sucedido con las chirimías, es que al tener ellas en su estructura esa posibilidad de la improvisación con estructura, claro está, les deja un margen importante de seguir siendo en el cambio mismo. Este es el caso de la chirimía Picará, que dinamiza la chirimía al incorporarla en un formato con cuerdas, como una propuesta contemporánea de mantener viva la chirimía, pero también de incluirla en el mercado del espectáculo, con un cierto manejo de lo que representa para ellos mantener la memoria en consonancia con la identidad *chirimerá*.

La música es un elemento que se puede dotar de significados y sentidos que incluso puedan ser contradictorios, o que involucren indiscriminadamente a diferentes clases sociales. Su lugar es al igual que sus sentidos, difusos, múltiples, simultáneos, continuos o discontinuos. Como sugiere Birenbaum (2013): "Si estas prácticas musicales tienen sentido en el velorio por su función ritual, en la tarima es por su valor estético. Si son emblemáticas de un sentido de pertenencia étnica en un contexto, son pura materia sonora para la construcción de nuevas categorías de consumo musical en otro".

De esta manera, es posible considerar a la música como medio y lugar en sí misma a través sobre todo de sus dimensiones emocional, social, política y estética.

Podríamos entender la forma en que los músicos de chirimía proyectan sus representaciones sociales desde sí mismos hacia la sociedad mayoritaria, y las estrategias que llevan a cabo para convivir en un contexto abierto a lo global en un entramado de vereda, región, departamento, país y así abriéndose más allá no sólo desde su presencia directa misma, sino desde “sus ecos virtuales”. Muestra de ello es la práctica de las giras, que los lleva a distintas partes, pero que una vez terminan, su expansión continúa en una suerte de tiempo presente marcada por esa territorialización de la presentación hecha. Ir a una gira, no es sólo una decisión propia, no sólo por la escases de recursos, sino también por la estrategia misma de a dónde y con qué objetivo. Los músicos de Riosucio han sido seleccionados en varias oportunidades por las autoridades competentes para hacer giras internacionales en el marco de la cooperación internacional. Este fue el caso del mes de octubre de 2019 donde más que municipio, fueron país.

4. Del lugar que es El Carnaval de Riosucio

Antes de avanzar queremos dejar claro que no nos ocuparemos de discurrir sobre El Carnaval del Diablo como patrimonio riosuceño y nacional. Tampoco sobre su historia o demás detalles internos de su existencia. Hay obras consolidadas que se han ocupado de ello como las ya citadas de Bueno (Op. Cit) y Benítez (1985 y 1996). Lo que haremos aquí es ver el Carnaval más que como un evento artístico, como un lugar, el lugar de los músicos y en éstos, de chirimía. Ver esa relación que anima este modesto trabajo de grado entre memoria, territorio y chirimía.

Dicho lo anterior y retomando de nuevo esa lógica de definición del lugar que hemos citado básicamente de las obras citadas de Vergara, Escobar, Nates-Cruz y de Birenbaum, precisemos aspectos claves de esa conformación en el Carnaval de Riosucio. Para hacerlo, retomo de todos los citados a Nates-Cruz (2011), cuando afirma que “un botellón”, una “farra” o “una fiesta callejera” hará de una plaza un pretendido “no-lugar” si recurrimos a su definición de hombres anónimos, ajenos por un período de tiempo a su identidad (más allá de la generación), origen u ocupación, para agruparse en un todos. Pero en cuanto la limpieza llegue y amanezca el día con

paseantes jubilados o madres tomando el aire con sus hijos pequeños, esa plaza se convierte en el lugar de referencia e identidad ponderada en el barrio, del pueblo.

El Carnaval en sí mismo tiene esas dos facultades, ese *lugar del todos* cuando es la fiesta misma, y ese lugar de la narrativa memorística del patrimonio inmaterial. Práctica y narración lo condensan para en todos los casos, ser presentado como la ventana de los músicos desde Riosico, y claro, más que eso. Cuando cesan las presentaciones en todos los puntos que se funden en la palabra El Carnaval, quienes lo “han ido a gozar”, se olvidan de él al menos en el calendario anual, quienes han ido por sus distintos oficios, siguen buscando medios similares “uno más”, para procurarse sus recursos, los organizadores y autoridades, se quedan con los reconocimientos del éxito o las agrieras de lo que no pudo haber pasado, y así cada actor, cada agente que se adentró en El Carnaval, toma de allí lo que le hizo el lugar por el tiempo de preparación y realización. Pero el músico de chirimía, sigue con El Carnaval, porque la presentación, representación, el espectáculo son el momento *clixmático* si se nos permite adjetivar el término clímax que implica ese lugar del pueblo hecho Carnaval y ese Carnaval hecho lugar. No es un placer momentáneo, para el músico es un goce experiencial constitutivo de la memoria colectiva que tiene mojones simbólicos y fácticos en esas celebraciones. Esta imagen de goce experiencial tiene matices que se supeditan a la condición de un lugar e incorporación del mismo, que no sólo se restringe a cómo lo habitamos temporalmente, sino desde qué posiciones lo hacemos: No es lo mismo el bus para el *busero* que lo ve como su lugar de trabajo, que para el pasajero que vive como un lugar de tránsito. El músico por otro lado, podría en un Carnaval, ser tanto usuario, como ser y estar identificado con *su lugar*. Como dice Jhonatan (Entrevista enero 2020) “El Carnaval es esa vitrina donde se vende y también se muestra que es lo que somos”. Se puede de esta manera pensar que el músico experimenta la doble condición del lugar, y que, de hecho, su lugar es un conjunto de lugares, en donde establecen con los grupos de chirimía, espacios para la identidad, la memoria, y la construcción de lugares de ensayo, de reconocimiento y de redistribución (simbólica), sean éstos casas, veredas, plazas, o auditorios con los que interactúan constantemente; sus lugares por tanto son a la vez, lugares espacializados

socialmente, como lugares con ritmos marcados por el tiempo. El músico vive tanto los lugares de la estabilidad, como los lugares de la transformación y el cambio social.

Conceptualmente podemos afianzar con Vergara (2013) que, el lugar es el espacio donde se especifican las prácticas, se construye el lazo social, se reelabora la memoria a través de la imaginación demarcándolos por el afecto y la significación: en su imbricada función de continente, es tanto un posibilitador situado, como también punto de referencia memorablemente proyectivo, depositario e intersección de códigos y posibilidades, de permanencia y cambio. Está demarcado por límites físicos y/o simbólicos, tiene un lenguaje específico, una fragmentación interior ocupada por la *diferencia* que *complementa* actores estructurantes y estructurados con jerarquías variables, lo que propicia y produce a su vez, unas formas rutinarias y ritualizadas de experiencia que permite incluso, reconstruir elementos considerados propios de la identidad en la medida en que ella se defina, en nuestro caso por los músicos. En dicha experiencia la memoria aparece como un enclave importante que conforma recíprocamente, los lugares.

Esa memoria presentada como enclave no es ajena de ningún modo a las tensiones y tras-tornos que como sucede en El Carnaval, atraviesa lo político, queriéndola presentar como una memoria hegemónica que responda a la oficialidad de la postal para conservar los debidos privilegios gubernamentales y de cooperación internacional que eso da. Aquí no cabe la memoria colectiva de los músicos que va más allá de esa imagen postiza en que a menudo se reduce la memoria en El Carnaval. Lacarrieu et al (2013) nos recuerda que los lugares son también de alguna manera negociados o disputados por actores diversos y desiguales, quienes luchan por el reconocimiento social y las apropiaciones que ellos entrañan.

Ese lugar Carnaval en medio de las exigencias externas o las manipulaciones internas por mantener la postal, también, debemos reconocerlo, se “bate a duelo” pronunciadamente desigual con los consumos culturales que debe ir implementando en sus distintas celebraciones, y hacer de las chirimías un reconocimiento “en medio” y no central como lo fue en sus inicios. El *crossover* ya es “un mal necesario” en más de un evento tradicional como estos y no sólo en Colombia. Pese a los esfuerzos que aún

son ponderados, todo contacto con la chirimía se puede ir volviendo efímero y pasajero en el contexto actual, donde el poder comunicativo de la música ha quedado relegado a simple entretenimiento y consumo capitalista (Hormigos, 2010). Por ello pensar en El Carnaval como batalla ritual no es exagerado; la disputa en el escenario por el reconocimiento social y la apropiación de los espacios públicos durante El Carnaval como evento, dejan ver la lucha por dejar en Riosucio, una memoria que antes que jolgorio a la venta, fue medio y forma de los fundamentos territoriales de su identidad.

Esto no solo es evidente en las puestas en escena, también en los textos que se han escrito al respecto. Lo que ha escrito Otto Morales Benites sobre las facetas míticas del Diablo del Carnaval de Riosucio (1986) reivindica el papel del músico del pueblo; o Cantares al Diablo (1985), que recoge varios artículos principalmente sobre el origen de Riosucio y algunas etapas históricas como la violencia o lo que pasa después de la guerra de los mil días hasta aproximadamente 1985. Allí se recogen versos, y ritmos usados en Carnavales pasados, destacando la importante labor creativa de los participantes, entre ellos músicos. Sería interesante realizar más adelante un trabajo sobre las formas en que la violencia vivida en Riosucio, cohibió en algunos casos y alimentó en otros, las expresiones artísticas y culturales, que involucraban a la chirimía.

A. Chirimía y Carnaval 2019

Cada Carnaval es diferente del anterior. Se mantiene en ello sin embargo, la regularidad de hacer de este evento el lugar desde el que se muestra y se hace Riosucio al menos en el tiempo de preparación y muestra que se concentra en pocos días. Para este año los lugares, desde donde se acompañó el Carnaval deja entrever puntos susceptibles de ser analizados.

La *entrada del diablo*, uno de los momentos más especiales de la festividad, fue amenizada el año de 2019 por el ritmo de la chirimía. En un proyecto ambicioso que relacionó el circuito nacional de la chirimía, se pudo ver un número de hasta 100 flautas y tambores que dejaban en el recuerdo una proeza de dimensión insospechada. Por una parte, los “moldes” de las flautas riosuceñas fueron escogidas para ser recreadas en manos del músico payanés Walter Meneses, músicos de Bogotá, Medellín y los sectores urbanos y rurales de Riosucio, se reunieron al empezar El Carnaval para

generar una gran banda de flautas y tambores que *entraran con el diablo* el día 5 de enero.

El lugar que representa El Carnaval, conjuga lo nacional y lo local bajo una propuesta de flautas que aunque de distintas gamas de fabricación, logra establecer, a partir del molde tradicional de la flauta, un tipo de estandarización viable que, por medio ella crea cierta comunidad con sentido, que más allá de lo efímero de un desfile, es duradero como un recuerdo grandioso. Esta celebración de 2019 y aquí voy a hablar en primera persona, me dejó la sensación emocional y conceptual, que los músicos venidos de todas partes (Cauca, Bogotá, Medellín, etc.) dejaron claro que cuando se trata de chirimías en Carnaval, se habla desde un solo lugar, la flauta traviesa como compaginadora y guía de todos los músicos. Eso se dejó ver en la chirimía desde Riosucio, que se presentó como escenario para todos.

Si observamos la Figura 7 con detenimiento, podemos observar varias cosas. En primer lugar, hay indumentarias muy disimiles, por un lado, vestiduras muy rurales como el señor de enfrente, quien toca un tambor tradicional y porta un sombrero blanco, de estilo aguadeño, al igual que dos de sus compañeros de atrás. También vemos gorras y sombreros de estilos más casuales o incluso ciudadanos. Hay tanto jóvenes como adultos, muchos de ellos sin conocerse, se ve que logran comunicarse a fin de hacer que sonara al unísono una única y gran chirimía, que acompañaría la entrada del diablo del Carnaval de Riosucio. Somos testigos de una grupalidad efímera, unida por los lazos musicales, que les permite el *lugar* del Carnaval. Para el público esta relación acaba al momento de terminar su presentación en el desfile, pero para sus músicos es la confluencia de hitos y mojones sonoros y personales de la memoria colectiva de sus chirimías que establecen lazos perdurables en el tiempo.



Figura 7. Músicos de diferentes circuitos. Riosucio, Bogotá, Medellín, ensayando en la sede de Bomberos de Riosucio, preparándose para el desfile de la entrada del diablo, 2019.

Fuente: Giovani Ladino. Derechos reservados al autor.

Pero el lugar de la chirimía no se reduce al evento como tal del Carnaval. A la manera de cómo sucede en el Cauca, la chirimía de Riosucio, sigue de esquina en esquina, tocando con conjuntos independientes que entretienen al público por las calles, a veces por la alegría y otras buscando algún incentivo económico. Así se actúa en función de una memoria que resiste el embate de las tarimas y las grandes orquestas. Su lugar, aunque pueda hallarse en las tarimas no es el lugar que le da su sentido total de existencia; podemos inspirarnos en las teorías territoriales de Giraut (2013), para decir que, la chirimía es producto y proceso de un territorio multisiturado. Según Omar, no compiten con las orquestas, porque su ritualidad pertenece a otros ámbitos que no se restringen a los escenarios y pertenece más al sonido natural, sin amplificación, en las calles, al son del público que los escuchan. Este puede ser un

motivo más de por qué la chirimía ha resistido el paso del tiempo y las condiciones actuales, siguiendo allí, volviendo actuar en los mismos lugares, estableciendo nuevas relaciones.

Ahora detallemos las Figuras 8 y la Figura 9. Estas nos dan cuenta de dos escenarios diferenciados en el marco del Carnaval de Riosucio. Por un lado, en la Figura 8 observamos una agrupación en tarima, 10 músicos, en su mayoría (6) flautistas y percusionistas (4). Se trata de la Chirimía urbana Banda de Flautas y Tambores Chicha y Guarapo, de la ciudad de Bogotá. Allí, podemos notar que sus flautas son en PVC, y sus percusiones en madera. A sus pies, podemos notar un público que baila al son de las melodías instrumentales que toca esta agrupación, de marcada influencia caucana.

El escenario, por su parte tal como se ve en la Figura 9, un espacio social de disputa simbólica, por ser el lugar que se comparte con agrupaciones de todo tipo de género, durante el tiempo del carnaval. Esta disputa simbólica implica que en la representación, las chirimías con relación a los de otros tipos de música tienen momentos más restringidos, aunque más intensos en interpretación y acogida de un público selecto. Pero debemos reconocer que la masificación que están viviendo estos Carnavales demandan entretener a un público amplio en demanda *crossover*, por lo que para mantenerlo cautivo, las “otras músicas” toman momentos más extendidos en interpretación.

Sin querer ser puristas debemos decir que esa “competencia” entre las chirimías y las demandas de otras músicas, ha ido cambiando desde adentro. Es el caso de las mismas cuadrillas que otrora cantaban con sus propias chirimías y hoy han mutado a grupos más contemporáneos o incluso sin grupo, reemplazando los músicos por una pista reproducida sobre la que cantan (Entrevista octubre 2019).

Continuando con la lectura de la Figura 9 podemos observar un escenario totalmente diferente. Un escenario de tránsito, como es la calle, se convierte en el lugar para la música, que es tomada por transeúntes y acompañada por músicos de Riosucio, Medellín, Bogotá, varios lugares del Cauca, entre otros. Las personas entre disfraces de luces y colores, banderas ondeantes, sonrisas de mujeres y hombres

gritando sus alegrías, totumos con guarapo que van de un lugar a otro impregnando de ese aroma de fermento a todos los transeúntes; todo eso y más, es este lugar que quedó impreso en la Figura 9, pese a que debemos decir que en dicha fotografía no se hace justicia al momento agitado y retumbante que se vivió. Este escenario casual, más cercano a su público que no está dividido por la jerarquía de la tarima, es donde confluye desde el romanticismo hasta la negación, el movimiento de los colores, como los matices de los sonidos: flautas de carrizo y de PVC se unen en un solo ambiente acústico. Lo moderno y tradicional se junta en flautas, tambores y redoblantes andinos, para “sonar” como una chirimía espontánea y que ocupa y hace lugar de la música al llegar a la esquina, pero que al tiempo, cuando se marcha a otras esquinas las *cede* a la representación de simplemente el rincón callejero de la casa o del barrio. Durante este tiempo de carnaval la calle es un espacio social de intercambio, que se cubre bajo el mismo manto aparente de identidad acústica, estar allí es escuchar y vivir un “ahí” como todo un proceso de constitución de un “lugar” en la memoria de quienes participamos como investigadores, como vivenciadores.

Para cerrar la parte del Carnaval, quisiera decir, que si El Carnaval es la vitrina cultural-musical de Riosucio, una vitrina para exponer las manifestaciones artísticas y culturales, no es la única. El Encuentro Nacional de Chirimías sin duda inspirado en el Carnaval, también se destaca. El primero tuvo lugar en 2019 y se creó desde una intencionalidad institucional, motivada por las influencias de los resguardos sobre la alcaldía y de los propios gestores culturales del municipio. De esto nos ocuparemos más adelante.



Figura 8. Banda de flautas Chicha y Guarapo, de la ciudad de Bogotá, en tarima. Carnaval de Riosucio 2019.

Fuente: Omar Romero Garay. Derechos reservados al autor



Figura 9. Chirimía improvisada con integrantes de diferentes lugares, durante El Carnaval de Riosucio, 2019.

Fuente: Cristian David Betancur Pescador. Derechos reservados al autor

B. Primer Encuentro Nacional de Chirimías 2019

El Primer Encuentro Nacional de Chirimías se constituye en el primer escenario por medio del cual, la chirimía adquiere un lugar de presentación, desligado del marco del Carnaval de Riosucio. En la Figura 10, observamos con gran claridad que la noche no es el momento central de la chirimía, como lo puede ser durante El Carnaval, y que evoca además, las anteriores épocas, en que la chirimía y la música de cuerdas eran el principal agente para la celebración de eventualidades festivas y ceremoniales. En este

caso el día comienza temprano con el desfile encabezado por los jóvenes de la chirimía Sonidos de Paz y los niños y adultos del Centro de la Música y las Artes, vestidos todos de blanco. La calle se dispone como un lugar de circulación y movimiento por el que intentan dejar plasmada la idea de lo que es la chirimía en Riosucio. Este Encuentro se hace lugar con especial participación del entrecruzamientos generacionales, parental y social de niños, jóvenes y adultos, amigos, desconocidos, padres. Es en otras palabras, un lugar para presentarse a sí mismo y llevarse a un autoreconocimiento como pueblo, que vive en este tipo de música, una reivindicación ritual de su identidad y su memoria colectivas.



Figura 10. Desfile inaugural del Primer Encuentro Nacional de Chirimías, 2019.
Fuente: Cristian David Betancur Pescador. Derechos reservados al autor

Por su parte en la Figura 11, se pueden apreciar flautas traversas en diferentes materiales, como el PVC verde, blanco y algunas flautas de caña o carrizo, incluso un cuerno de vaca interpretado como corneta. Esto nos deja ver el manejo más cotidiano, menos formalizado de las chirimías, La Callejera (Medellín) y La Banda de Flautas y Tambores Chicha y Guarapo (Bogotá). Paso a paso por las calles de la cabecera municipal expresan que el escenario para la chirimía supera los límites de la fiesta carnavalesca como se piensa habitualmente.

Estos “inter”, materializados en encuentros intergeneracionales, intersociales, interchirimías, interinstrumentos, nos enseñan que decir chirimía no es sólo una evocación, es sobre todo una realidad vivida y constantemente reactualizada donde el Primer Encuentro Nacional de Chirimías es una muestra empoderada de ello.



Figura 11. Desfile del Primer Encuentro Nacional de Chirimías. Chirimía integrada por Chirimía la callejera de Medellín, y la Banda de Flautas Chicha y Guarapo de Bogotá. Fuente: Cristian David Betancur Pescador. Derechos reservados al autor

Uno de los logros que varios músicos como Omar, Oscar, Darío, Samuel o Miguel, encuentran en el Primer Encuentro Nacional de Chirimías en Riosucio, es posicionar a la chirimía como una práctica que amerita por sí misma espacios para la representación de sus interpretaciones. Para mostrar sus vivencias contadas a través de los músicos de chirimía. Esto además de valorar el Primer Encuentro como un medio de circulación de repertorios, bienes, instrumentos, personas, ideas y de afianzamiento en la definición de la chirimía, como una agrupación que conjuga espacios y tiempos diferenciados de intercambio, autónomos. Lo que la hace trascender en gran reconocimiento, más allá del Carnaval donde a veces se diluye o compite de manera no tan equitativa como debería ser. No creemos equivocarnos si decimos que este Primer Encuentro es una respuesta al desplazamiento que las chirimías vienen sintiendo de parte del Carnaval.

Incluso, Este Primer Encuentro fue presentado por parte de la Secretaria de Cultura del Municipio, de la Escuela de Música Tradicional y por parte del Programa con Enfoque Etnocultural (Diario de campo de las reuniones institucionales de octubre 24 y noviembre 27), como el derecho a que las chirimías tuvieran un lugar propio para exponerse. Lo que es sin duda un logro que aspiran a que las siguientes administraciones continúen respetando y avalando como una muestra de equidad temporal, es decir, que vaya más allá de las administraciones y se convierta en un política pública local.

Continuando con lo vivido en ese Primer Encuentro, es de destacar también, que las chirimías durante el desfile presentaban ciertas características de apropiación que dejaron ver en primer lugar, La chirimía *a la calle*; esta idea de la calle como escenario natural es la primera premisa del Primer Encuentro. La calle es y ha sido, un lugar que constantemente es resignificado en las formas de relacionarnos. Este mundo callejero recuerda de nuevo la idea que retomamos de Giraut (2013) sobre territorios múltiples que asume la chirimía. En segundo lugar, varios integrantes de las chirimías

conjugaban sus agrupaciones para hacer una chirimía más grande. Sus integrantes a veces eran de más de una chirimía, es el caso de Samuel Botero y Jhonatan Jaramillo.

La programación oficial del evento citó a más de 10 chirimías para el desfile, pero se configuraron en tres grupos: las chirimías del Centro de la Música y las Artes, infantil y adultos que iban con algunos miembros de la chirimía de Tamaraka. Un segundo grupo era de las zonas rurales, de entre las cuales destacamos la chirimía La Panelera; un tercer grupo era conformado por las chirimías visitantes que hemos citado antes, Chicha y Guarapo de Bogotá y La Callejera de Medellín.

Siguiendo con la Figura 11, diremos que es la imagen de una chirimía rural. A una buena distancia de otras chirimías, su sonido, quizá un poco menos potente, lograba hacer sentir que tenía un carácter propio. Como nos dice Samuel quizá era por sus instrumentos, que “aunque no les guste, ya por la ola de música y la falta del material tocan también con flautas de PVC” (Entrevista agosto 2019). La mencionada flauta, podemos observar, es interpretada por un joven, mientras que la flauta de carrizo es tocada por una persona mayor. El resto de instrumentos son de madera. Su formato, demuestra la sencillez con que se puede hacer una chirimía, que sin contar con un gran número músicos, dan cuenta de un formato propio de una chirimía y al tiempo una cabida al relevo generacional, representado en el joven, personaje segundo de la izquierda en la fotografía, sin exagerar, es muestra de que este tipo de grupos que entrevera jóvenes y mayores encamina una transmisión de memoria que se hace colectiva en repertorios y proxemias transmitidas en la escena misma, tal como lo vemos. También confirmamos que con respecto a la indumentaria no hay un patrón fijo, pero sí ciertos elementos distintivos que pueden dar cuenta de cierto orden, imagen y acervo del músico de chirimía rural: Los sombreros son todos del mismo tipo, todos llevan poncho y se diferencian en los colores de las camisetas y de los pantalones. Aunque no se ven las personas que los acompañan, debemos afirmar que se encuentra entre ellos el señor Gustavo Bolívar, presidente de CORPOMÚSICA, quien a su vez está acompañado de Gladys Hoyos, Coordinadora del Proyecto Turpial V y una antigua encargada de la oficina de Cultura y Turismo (Diario de campo, 2019). El hecho de que no hubiera un agolpamiento de espectadores pudiera tener distintas lecturas.

De una parte quizá el escenario andante en la calle exigía que para privilegiar el sonido, se espaciaran tanto éstos, los espectadores, como los grupos de interpretación, evitando así un choque acústico que se podría presentar al estar muy cerca, tocando melodías encima de otras melodías. También pudo deberse a que al ser el Primer Encuentro, la acogida va en proceso y no hay una audiencia tan alta que viene de fuera y de dentro como sucede en el Carnaval o también que la gente del pueblo está acostumbrada a acudir alrededor de una tarima, de un teatro y no que éstos vayan a la gente como es la combinación de este Primer Encuentro. Poco a poco, se irá ganando tradición, eso se ve en potencial.



Figura 11. Chirimía la panelera durante el desfile inaugural del Primer Encuentro Nacional de Chirimías.

Fuente: Giovanni Ladino. Derechos reservados al autor.

Por su parte la Figura 12, que se centra de nuevo en la chirimía del Centro de la Música y las Artes, hace destacar orden en la indumentaria, el sombrero, las camisas blancas, el listón verde cual cinturón y el pantalón oscuro de los músicos. También podemos observar que la calle por la que transitan ya está más ocupada por espectadores de todas las edades. Cabe destacar una gran diferencia en cuanto al género. Parece ser que la mujer no ha estado tan presente en las agrupaciones de chirimía. Tanto las Figuras 9 y 10, no muestran mujeres en la chirimía, al contrario de las Figuras 1, 6 y 8 donde observábamos tanto generaciones de niñas que comienzan su recorrido musical, como una mujer adulta, con la chirimía del Centro de la Música y las Artes. Lo que puede indicar que si bien no es claro si la mujer pudo en el pasado hacer música, en este tiempo actual es el momento de los cambios para viabilizar la chirimía como una música que no depende del género en su realizarse. Así podrían ser tan inclusivas que tanto hombres como mujeres adultos, niños y niñas la pueden conformar.



Figura 12. Chirimía del Centro de la Música y las Artes. Encuentro Nacional de Chirimías.
Fuente: Cristian David Betancur Pescador. Derechos reservados al autor

Aunque el Primer Encuentro es legitimidad viva y un lugar propio para las chirimías, tal como lo hemos expresado, no deja por ello, se permanecer una competencia y tensiones entre grupos. El productor del Proyecto Turpial V, Nicolás Lerma (Entrevista diciembre 2019) afirma que “es posible notar los roces y las tensiones que hay entre grupos. Dicha tensión surge de la lucha por el reconocimiento”. Al parecer, el homenaje a Mario Gutiérrez, de la chirimía Lomagrande Sinifaná, no causó mucha alegría a otras agrupaciones de chirimía Riosuceña, quienes se negaron a participar del desfile e incluso del Encuentro. Y aunque no es una constante, es interesante anotarlo porque no es sólo una anécdota, es también el sentido de competencia que es connatural, digámoslo así, a todo grupo que con otros y más homólogos se presenta para ser aplaudido, convocado y para pretender ser eje en la construcción de ese lugar propio, El Primer Encuentro de 2019.

Destacamos en el esfuerzo de constancia y ponderación de la chirimía como concepto, el intercambio y apoyo constante en la circulación de los instrumentos. Aquí necesidad, deseo de variedad en el acceso y cooperación, hace del instrumento el hilo que acerca la manta hacia todos. Durante las presentaciones musicales, fue notable la cantidad de instrumentos que iban y venían, algunos prestados, otros propios, pero siempre bajo el mismo formato de chirimía. Esto se vio en todas a excepción de en la Chirimía del Pacífico, apenas normal puesto que, sus aires musicales más contemporáneos requerían de instrumentos del formato papayera.

En términos de la transmisión pedagógica, camino viable para la herencia cultural de la memoria colectiva musical, es de subrayar el rol que juega el Primer Encuentro tanto en las tendencias urbanas como rurales. En la zona urbana el adalid es sin duda el Centro de la Música y las Artes y esto se ve en las chirimías que participaron. En la zona rural es más un trabajo de las veredas, de los resguardos, es más un “pase de voz y disposición” de los músicos, en particular, a las nuevas generaciones. De las chirimías invitadas contaban que su formación se daba en centros y grupos para el caso de Bogotá, y los de Medellín no presentaron jóvenes entre sus integrantes.

Como un esfuerzo de síntesis para dar cuenta de los de instrumentos y repertorios evidenciados en el Primer Encuentro, y tomando como referencia las chirimías de jóvenes Sonidos de Paz, de Sipirra, y la Chirimía infantil y de adultos del Centro de la Música y las Artes, se levantó la siguiente tabla:

Relación de grupos, instrumentos y repertorios en las presentaciones del Encuentro Nacional de Chirimías:

Grupo	Sonidos de Paz (Sipirra)	Chirimía Infantil CMA	Chirimía de Adultos CMA
Repertorio	El diablo	Ronda ronda	El Estanislao
	Cachipay	Caruzo	El diablo de aguacatal
	Culebra	El diablo	El grillo
	La guaneña	El gavilanato	La caña
	El aguardientero	La caña	El patiador
	La mucura	La múcura	El correlé del diablo
	El carrasco	Baila negra	El aguardientero
	Cosita linda	La mula Rusia	Danza
			La gallina ciega
			Cachipay
Instrumentos	Tambora madera	Maracas	Carrasca
	Tambora metal	Maraca costeña	Maracas
	Redoblante madera	Tambora en madera	Tambora madera
	Güiro	Tambora en madera	Redoblante madera
	Maracas	Redoblante en madera	Tambora madera
	Chucho en madera	Redoblante en metal	4 flautas en carrizo
	Maraca costeña	Güiro en calabazo	
	3 flautas de PVC	3 flautas dulces	

Tabla 1. Síntesis de instrumentos y repertorios Primer Encuentro Nacional de Chirimías, 2019

Fuente: Elaboración propia

Las 3 chirimías aquí representadas conservan dentro de sí mismas procesos de transmisión de la memoria colectiva por medio de los repertorios. Según Jhonatan (Entrevista diciembre 2019), muchos de estos repertorios suelen ser repetitivos, y si bien algunas canciones como *baila negra*, no pertenecen directamente a las chirimías hacen parte de incorporaciones de músicas foráneas al formato de chirimía. Esto al mejor estilo de las chirimías contemporáneas. *La múcura* es otro claro ejemplo de música caribeña llevada a las montañas chirimeras. Ciertamente pudimos notar que son los jóvenes quienes más emplean el recurso de los instrumentos modernos, mientras que los grupos de mayores conservan en sus grupos instrumentos con gran historia dentro de sus trayectorias. Otro detalle es que la chirimía de adultos es la que toma más distancia de los repertorios apropiados y se centra en repertorios propios, “recuperados” sobre todo por Samuel Botero, durante los años de músico en que ha recorrido las comunidades e intercambiado conocimiento con músicos de otras agrupaciones y territorios.

5. El Caso de Las Danzas del Ingrumá. Preparación y presentación (la chirimía *sumida* en la tradición)

Las danzas del Ingrumá es un conjunto folclórico creado en el año de 1968. Su repertorio artístico tiene origen en danzas indígenas, españolas africanas, inglesas y alemanas llegadas durante La Conquista, La Colonia y La República (Siglos XVI a XIX). Son reconocidas nacional e internacionalmente por la gran riqueza folclórica, el colorido y la fuerza expresiva. Fueron seleccionadas para acompañar a Gabriel García Márquez cuando recibió el Premio Nobel de Literatura en 1982. (Gobernación de Caldas). Este hecho les mereció gran reconocimiento dentro y fuera del país.

Julián Bueno su director tiene en su montaje más reciente, la recopilación de varias canciones de cuerda y ha revitalizado además, valiosos archivos de audio con este tipo de canciones y con chirimías. Todas puestas en escena con esta agrupación

dancística. En el seno de esta producción que condensa director y grupo, ha publicado varios libros entre los que se destacan tres tomos de la historia del Carnaval de Riosucio y demás temas folclóricos, donde además recoge algunas informaciones sobre los formatos musicales en Riosucio.

Estas danzas son toda una institución no sólo de forma fáctica, sino también de prestigio. Aquí la chirimía tiene un formato más rígido según las formas tradicionales, porque eso es lo que distingue a las Danzas del Ingrumá. El músico Jhonatan Jaramillo nos narra de la siguiente manera el rol de estas Danzas: “Mientras no había gobernantes indígenas en nuestro pueblo, esa música era reservada para las comunidades. El pueblo no tenía casi acceso a eso, a excepción de Carnavales. Pero ya cuando exponentes como Danzas del Ingrumá, ese tipo de cosas, cuando ya el mismo resguardo toma iniciativas, dijo, no venga, queremos grabar este material. Yo les estoy hablando de que yo pude ver por lo menos el proceso de grabación de grupos como la chirimía; si no estoy mal, se puede hablar de procesos de ya 20 o 30 años. Procesos de que se grabó algo con ellos, por cuenta de la financiación de los resguardos indígenas. Si no hubiera sido así, créeme que estaríamos apenas empezando a descubrir y a saber que [podía grabar la música de chirimía] (Entrevista diciembre 2019). Esto hace que en Riosucio de vea las Danzas del Ingrumá como LA Institución folklórica del municipio.

Como vemos, el campo de lo que “debe ser”, llamémoslo el de la política cultural, ha sido profundamente influido por los procesos que, al interior de los resguardos, como por medio del trabajo de reconocimiento y divulgación de las Danzas del Ingrumá, se ha hecho. Esto genera un reconocimiento de poder político un tanto más horizontal, porque ya no dependen sólo de la Alcaldía para sus proyectos, en este caso, culturales.

Estas Danzas cuentan con distintos niveles de preparación y escena: la performance, la proxemia del cuerpo en el baile y la amenización musical de su propia chirimía. Su trabajo musical solo tiene lugar en los espacios de ensayos, o en los espacios de presentación, ligada siempre a la Danza, de otra manera, esta chirimía no podría salir a escena sola. Esta relación danza-chirimía para el caso de las Danzas del

Ingrumá es una simbiosis establecida y obligada en el sentido en que no pueden separarse ni en sus ensayos, ni en sus presentaciones. No se separa y no se compartimenta. Como concepto están unidas. Como tradición están establecidas.

CAPÍTULO IV. COMO SI FUERAS UN *EPÓNIMO TERRITORIAL*

Este capítulo intenta presentar una concreción total de lo que es la chirimía como un lugar multisituado que ancla a la manera de un *modelo de* y un *modelo para*, el referente simbólico del ser y el saber estar de más que un chirimero, de un poblador riosuceño. Aquí, no obstante, tomaremos sólo la vida de tres músicos para los cuales la chirimía es sin duda un epónimo territorial: Samuel Botero, Jhonatan Jaramillo y Oscar Betancur.

Samuel es un maestro en todo sentido, Jhonatan es un empresario destacado por su compromiso con la cultura y la chirimía riosuceña, el que se encarga de tomar la imagen de Riosucio y los sonidos de las flautas y tambores para exponer a Riosucio como el lugar, la cuna e industria de la cultura chirimesca. Oscar, por su parte, es conocido como “el cachón” debido a una composición suya, muy reconocida e interpretada en cada ocasión posible, llamada “el corré del diablo”. Ahora bien, lo que quisiéramos destacar a continuación es la historia de estos tres músicos que acompañaron la investigación presentada aquí. Aparte de la gratitud enorme que siento en primera persona por ellos, hay una admiración y un respeto que aspiro a expresar al presentar parte de sus vidas, partes claves que los definen como personas, apuntes sobre la manera en que narran su vida y dan un sentido a los interrogantes por la memoria colectiva y la práctica de la chirimía.

De oído a oído con memoria: Narrativas de vida de Samuel Botero, Jhonatan Jaramillo y Oscar Betancur

Casi siempre se cuenta que la música es heredada en familia. Esto sucede en Riosucio y sucede en otras culturas para quedarnos en Colombia, culturas amazónicas pongamos el caso. Entre los Kuikuros del Alto Xingu,¹² la memoria es un valor de prestigio y conservar las largas canciones recitadas de los rituales, es una labor importantísima, sin la cuál no sería posible la vida ritual y de esta, la vida misma.

¹² Para tener mejor referencia véase: *Las formas de memoria: arte verbal y música entre los Kuikuros del Alto Xingu*. Fausto Carlos, Franchetto Bruna & Montagnani Tommaso (2017)

“Música vocal e instrumental, cantos chamánicos, rezos y discursos ceremoniales forman un *corpus* monumental, que supera por mucho la capacidad individual de la memoria” (Franchetto & Montagnani, 2017, p. 51). Razón por la cual el cuerpo de la memoria, reposa sobre una cantidad de músicos, que sin embargo se encuentran con un mercado u oferta del conocimiento musical, a cambio de dinero o bienes de prestigio. Pero, aunque se tope con la dificultad de las cadenas de transmisión, debe poder ser entregado de manera restringida para mantener su valor, principalmente para familiares y en segundo lugar, sí, para quienes pagan por tenerlo. De esta manera, la distribución de la memoria es soportada en grupos familiares, para quienes esta memoria representa también valor de prestigio con los cuáles intercambian bienes de lujo.

Si bien es cierto que en Riosucio para el periodo de estudio no encontré de forma colectiva entre las chirimías, este lazo tan fuerte entre memoria y núcleo familiar, si es importante hacer notar que quienes lo han hecho, quienes lo han heredado de su familia, lo presentan y lo exhiben como una distinción que de cierta manera les da el poder de la tradición “guardada”, podemos decir, propia por derecho. Este es el caso del músico Samuel Botero. Poseer este prestigio no es sin embargo, obstáculo como ya lo hemos dicho, para que otros músicos talentosos y considerados importantes, hayan tenido su reconocimiento y quizá como se pude proyectar por lo que se vio y observó en trabajo de campo, puedan ser sus descendientes directos o indirectos, quienes lo puedan ostentar con el tiempo.

Samuel Botero, vienen de una familia de músicos, pero los padres de Oscar, no querían que su hijo hiciera música, al no considerarla importante. (Entrevista octubre 2019). Mientras para Samuel la música es un bien heredado, el cuál imparte sin mayores restricciones, pánguele o no, para Oscar significó una elección en contra de sus padres, al no reconocer en ello prestigio alguno al rol de músico. Por el contrario lo asociaban con vicios y la pobreza. Ambos son marcos de la memoria que estuvieron impulsados por valores distintos, pero que los llevan a tener un mismo papel, el de cuerpos de la memoria musical de la chirimía. De esta manera, motivaciones diferentes llevan a los mismos intereses, les convierten en portadores de la memoria de la

chirimía que han aprendido y que comparten en diferentes escenarios y tiempos. Oscar es compositor de chirimías, aunque no sea un músico consagrado únicamente a la música y Samuel Botero un investigador asiduo de las canciones que recuerdan sus mayores.

Samuel Botero estuvo rodeado de un círculo de personas que compartían con él sus conocimientos y le enseñaban sobre la música. Al crecer rodeado de músicos quiso formar su propia agrupación y con la ayuda de Alfredo Loaiza, quien reconoce entre los fundadores del grupo de su chirimía, consiguieron las demás personas que requerían en número, actitud y virtud para la música.

No sólo la palabra sino el sonido es dónde se encuentra la memoria. La música, es lo que podríamos llamarla un “sonido humanamente organizado” (Blacking, 2001). La música para los músicos tiene esa virtud de algunas dimensiones culturales que se quedan en el recuerdo de forma viva y constante. Para activarla solo requieren de un mínimo detalle que la decante y sale como si hubiera estado siempre allí practicada, contada, interpretada. Cada interpretación de la chirimía es una actualización y una transmisión de la memoria del músico a la memoria de los receptores; casi podría afirmarse, que es una representación musical del sonido pasado desde el presente. La memoria como representación del pasado en el presente constante, nos invita a considerar la chirimía como un pasado actualizado

Si la chirimía es una narrativa sin palabras como lo diría para otros casos Morris (2011). Sus sonidos son los discursos que se entregan para ser sentidos, bailados, transmitidos. De la misma manera que la chirimía sin letras es un puente hacia las palabras y la memoria, la historia de vida es tanto palabra y sonido de vida. Los músicos y sus vidas son más que trayectoria musical, la música en ellos no es una vida dentro de su vida, es su vida misma: la música es un camino reiterativo y ajustado que se vuelve a transitar para transmitir, es la reproducción de la vida para los músicos, la chirimía es música tradicional vivida.

Lo que presentamos a continuación nos debe llevar a entender que no sólo se trata de una narración que recapitula ciertos aspectos o etapas de los músicos, sino que es desde su vida, el tratamiento del ciclo de vida de sus chirimías. Invitamos a

entender estas vidas como historias que intervienen de referente o pauta a la manera de una relación casi genética con la música que han aprendido y que continúan transmitiendo.

A. Samuel Botero: *Músico de toda la vida*

Samuel de Jesús Botero Bueno nace el 10 de abril de 1974, en el Hospital del municipio de Quinchía, Risaralda. No pasaría ni una semana, hasta que sus familiares y allegados prepararan una fiesta de recibimiento, en la que su padre, músico al igual que su abuelo, entonaría canciones, soplaría flautas y tocaría cuerdas. Samuel crecería como un niño influenciado por la música desde su hogar. A pesar de haber tenido diversos oficios entre los que están la panadería y la agricultura, la música sería punto centra en su vida.

Cuando Samuel cumplía los 15 años de edad, ya era acompañante de su padre, en viajes que lo llevaban a intercambiar sonidos y canciones con otras zonas cercanas al lugar donde vivía. Él recuerda mucho cuando su padre lo llevaba a las riberas del río Supía, cerca de la Felisa a casas donde habían bodas o bautizos que esperaban ser amenizados por música. Entre esos lugares que marcaban la vida de Samuel mientras crecía se encuentran principalmente los resguardos ubicados en Riosucio y los de Quinchía, con algunas otras referencias a los municipios de la Merced, Anserma, Guática y Aguadas.

A los 18 años, un amigo cercano, llamado Alfredo Loaiza, quién estaba dirigiendo un grupo de danzas con músicos, lo invita a hacer parte del grupo Tamaraka. Esto concurriría en el año de 1992. Para esta época, Samuel ya es un músico que toca flautas y además recibe lecciones de su papá para tocar el tiple, la bandola y una mandolina que él le heredó, cuando ese instrumento tenía ya unos 50 años de existencia. Con este grupo, se ganaron el reconocimiento en Mistrató, Risaralda durante el concurso del Arrayan de Oro, del que salieron victoriosos. Esto les ofrecería un ámbito de presentación más amplio, y debido a su doble condición territorial, de pertenecer a un resguardo dividido en dos municipios, Quinchía y Riosucio (como lo

hemos dicho en páginas anteriores), lograrían representar a ambos pueblos según la ocasión que se presentara o la solicitud que se les hiciera.

Cinco años más tarde y con ocasión de visitar a su madre enferma en Manizales, aprovecho con Alfredo Loaiza para conseguir un nuevo tiple y otros instrumentos para el grupo. Mientras ellos hacían gestiones de nuevos y más instrumentos por fuera, el resto del grupo Tamaraka se encontraba haciendo algunas investigaciones sobre las danzas y las chirimías en el resguardo de Escopetera y Pirza en Riosucio, para incorporarlas a sus repertorios. Esta era una época en donde el ambiente político estaba cargado de tensiones y de violencia generalizada. La guerrilla hacía retenes y paros armados que bloqueaban el transporte. En esta época, Alfredo Loaiza, quien había sido su segundo maestro musical luego de su padre, es asesinado, al parecer por conflictos políticos. Según Samuel que Alfredo era una persona “izquierdosa” y que por eso lo mataron.

Luego de este hecho, el grupo seguiría tocando, pero sin el componente de las danzas, que se desintegro hasta unos años más adelante. Mientras esto ocurría, Samuel es invitado a dirigir la Banda de Santa Cecilia, en Bonafont, Riosucio, donde trabajaría durante 9 años como director. Además de esto, también perteneció al coro parroquial de adultos y niños, vinculado desde que era joven. Todo lo anterior no dio sino más oportunidades para que se siguiera formando como músico y como profesor de música. De hecho, para este año de 1997 entró a trabajar a la Casa de la Cultura del municipio de Quinchía como docente de canto, cuerdas y chirimías.

Mientras que Samuel trabajaba con la banda de Santa Cecilia, la chirimía Tamaraka, el coro parroquial y la Casa de la Cultura de Quinchía, las Danzas del Ingrumá, en particular Julián Bueno Rodríguez, su director, lo invita a hacer parte del montaje de la chirimía y de la estudiantina de cuerdas típicas, donde entraría a tocar tiple. Posteriormente y siendo ya reconocido como un músico talentoso, es designado como interprete de la mandolina, instrumento que ya interpretaba cuando se lo heredó su padre. Con las Danzas del Ingrumá sigue hasta la fecha y ha participado en certámenes locales, nacionales e internacionales en representación de Riosucio. Paralelamente a estas ocupaciones, Samuel y gracias a su trabajo, podía fácilmente

“juntarse y armar” grupos ocasionales e improvisados, que se desintegraban luego de pasado el evento al que fueran invitados.

En el año 2009 Samuel es llamado de nuevo por La Casa de la Cultura de Quinchía para trabajar como docente. Allí acompaña varios procesos, pero finalmente se retira a atender agrupaciones que al tiempo ha venido creando.

Durante estos años, en los cuales Samuel se capacitaba como músico, también se preocupó por estudiar la música más a fondo y no quedarse únicamente con el conocimiento empírico acumulado con los años. Si bien al principio sólo trabajaba con su cuerpo y su oído para interpretar la música de chirimía, se fue con el tiempo perfeccionando con aprendizajes de partitura y teoría musical convencional, lo que a su vez, mejoraría sus habilidades como transmisor cualificado de la memoria musical local a la manera del mejor sabedor.

Entre un trabajo y otro y en tiempo que va de 1997 a 2009, Tamaraka, le proponen a Samuel en el año 2005 montar canciones de música latinoamericana. La decisión no fue inmediata puesto que consideraba esta música de influencia externa. No obstante, ante la insistencia de sus compañeros finalmente cedió y conformaron un grupo llamado Viento y Madera, el cuál duro solo 3 años.

Entendiendo para sí que su condición de músico no sólo se circunscribía a la condición de músico de chirimía, Samuel conforma para el año 2014 otras dos agrupaciones, una tradicional y la otra moderna. Por un lado, fundaría en Bonafont el grupo Picará, que conjuga flautas, tambores, cuerdas y cantos con la cual participó en una versión reciente del Himno Nacional que grabó la Gobernación de Caldas, tomando muestras musicales de todo el departamento. Por otro lado, apoyaría como director y músico la orquesta Proyección Orquesta, de la cual además, también le genera otros ingresos y movilidad por diferentes lugares de la región.

Desde el año 2018 y hasta la fecha Samuel ha sido el docente encargado del Programa de Formación con Enfoque Etnocultural del Centro de la Música y las Artes de Riosucio, dirigiendo las chirimías infantiles y de adultos de esta institución. Todo lo anterior no fue obstáculo para que Samuel también fuera contratado para trabajar en

Florencia, vereda del resguardo Escopetera y Pirza en Bonafont, con un grupo de niños en iniciación musical, fortaleciendo el programa de las chirimías.

Lo que hay que decir de Samuel Botero, es que es un músico de nacimiento. No solamente nace y se rehace constantemente en cada agrupación que pasa por su vida, sino que mantiene a pesar de estar o no en un grupo, una convicción férrea por la chirimía. Teniendo todo un abanico de posibilidades musicales debido a sus habilidades y capacidades, su principal preocupación musical y personal, es transmitir su conocimiento a las generaciones actuales y venideras de chirimeros.

B. Jhonatan Jaramillo: *El renacer y recordar en la música*

Jhonatan Jaramillo Ramírez nació en Riosucio el 2 de diciembre de 1982. Su madre fue una apasionada por la música colombiana, mientras su padre es un reconocido comerciante del Municipio de Riosucio. Siendo muy joven su madre le inculca la música y le pone a cantar, lo que él tomó en un principio como un pasatiempo. Dice Jhonatan: “El tema con la música desde niño, fue como mí *hobby* que me inculcaron pues.”

Cuando tenía unos 9 años empezó a tocar la flauta traversa orientado por el maestro Arley Arenas Trejos, quién era un buen amigo de su madre. Sin embargo, este gusto por la música no era visto con buenos ojos por parte de su padre, en especial, si recordamos que ésta es una época violenta en Riosucio, y al ser un reconocido empresario, condicionaba a su hijo a permanecer en casa. “La música fue ese refugio a muchas cosas, a estar entretenido en algo que me llamara la atención”, nos dice. Su padre consideraba que la profesión del músico era propia de personas miserables, viciosas o sin futuro.

Su madre, cuando salían a pasear, lo llevaba a festivales de música en Aguadas, Ginebra, entre otros municipios de eventos musicales. Para ella era importante, según nos lo cuenta el propio músico, que su hijo se moviera entre círculos sociales que estuvieran involucrados fuertemente con la música tradicional colombiana.

Esto hizo que con el tiempo y el ejercicio de ver, oír, “untarse” propiciado por su madre, se fuera despertando en él, el gusto por ese entorno.

De este modo, Jhonatan continuó haciendo música con su maestro particular, durante otros 6 años, hasta que salió del colegio, manejando primero percusión y luego tocando la flauta. Es en este punto, cuando su papá lo fuerza a una ruptura con la música, convenciéndolo de trabajar y ser un hombre de negocios. Esta situación hubiese sido traumática si Jhonatan hubiese considerado con convicción la música tradicional. Pero en esos años de adolescencia no era algo que le llamara mucho la atención: “En esa época no era de tocar, era muy de escuchar la música en la radio, se pusieron pues de moda, las emisoras juveniles”, dice. Se sumaba a esto que expresar su gusto por la música tradicional ya le había hecho ganar burlas de sus amigos. Pese a todo esto, él intuía que la música seguía allí aguardándolo. Esa intuición se fue despertando en particular a través de grupos como Saqueazipa, que le inculcarían de manera indirecta un sentir por las influencias musicales de Latinoamérica, y por otras músicas contemporáneas como el rock, entre otros ritmos.

Desde el año de 1999, cuando Jhonatan recibe su título de bachiller y hasta el 2018 aproximadamente, se aleja de la música, y entra al mundo laboral. En esos casi 20 años se dedicó al comercio, al deporte y al turismo de aventura y de naturaleza, buscando una disposición u oficio que le satisfacía. De esta manera, narra:

Empecé a ver con el tema de que si yo quería atraer personas, turistas que se interesaran por la cultura local entonces dije, bueno, se está hablando de música chirimía, y no tengo una chirimía para mostrarle a un turista. Que pasa...ingreso al Centro de la Música y las Artes, como interesado, bueno yo toco flauta, que *hijuemadres*, entré al Programa [y allí me] encuentro que ya había un grupo base. [Y] al mismo [tiempo veo] pues faltaba darle como una especie de aire.” (Jhonatan, *Ibid.*)

Al entrar el año 2018 se conoce con el profesor Miguel, quien debe renunciar por un cargo de docente que le ofrecen y es donde al tiempo se conoce con Samuel

Botero, quien sería el nuevo director de la chirimía del Centro de la música y las Artes. Lo curioso es que después de tantos años de no hacer música desde los tiempos del impulso que le da su madre, él no pierde el sentido musical ni el gusto por la música que quiere interpretar. Es esa esta época que Jhonatan describe como el tiempo de gran cambio en su vida a favor de mejorar sus hábitos: “Con este tema de lo de la chirimía y la música pues, ha significado mucho y sobre todo me ha sorprendido de mí mismo el hecho de decir, no volví a tocar, pero como siempre toque música, y digamos que todo este cuento que empezó [alguna vez es] el que quiero retomar. [Comencé] a tocar música de cuerda, a poner las emisoras música colombiana y entonces apareció como ese deseo de, eh! que bueno volver a tocar y entonces fue ahí cuando volví al Centro de la Música acá.” Arley al verlo volver a la música le regala una flauta con la que ganó el Festival del Mono Nuñez, lo que lo incentiva aún más a retomar la música con entusiasmo.

Jhonatan admite que le sorprende no haber perdido la técnica que aprendió desde pequeño. Cuando volvió a la música era como si no se hubiera ido. Esto le valió no tener que empezar de nuevo, sino continuar mejorando a partir de un lugar que estuvo allí desde siempre.

Posicionar la chirimía, y la música en su vida, le permitió conocer personas y acercarse a otros modos de vivir la vida, que sus privilegios y condiciones de niño no le permitieron reconocer de su entorno.

Para el año 2019, en los meses de febrero a mayo se dedica a producir un repertorio de música de chirimía, con el cuál presentó al Festival Mono Núñez, en expresiones autóctonas. Y es allí donde ingresa al grupo Tamaraka y posteriormente a Picará. “El profesor Samuel tenía en su mente de conformar un grupo que pudiera revirtuar el trabajo de lo que aprendió con su papa y pienso que Picará nació por el deseo de hacerle un homenaje a don Luis Botero, el papá de Samuel.” (Jhonatan, *ibid.*)

Finalmente decir que Jhonatan es un músico en potencia, un transmisor de la práctica de chirimía nato. Sus tempranas influencias musicales que luego sumó a las influencias urbanas de Riosucio y Medellín, donde vivió por 8 años, le consolidaron como músico, aun habiendo dejado de hacer música en una ventana temporal larga de

20 años. La memoria corporal que obtuvo desde joven, la técnica corporal no fue olvidada y al retomarla, posiciono la chirimía en el centro de su proyecto turístico, compaginando los dos trabajos, el de músico y el de empresario. Ahora posee varios grupos donde participa y es reconocido no solo como comerciante y emprendedor del turismo, sino como un músico valioso para la memoria colectiva musical del pueblo.

C. Oscar Betancur: El gusto y la pasión autogestionadas contra todo pronóstico

Oscar Arley Betancur nacido el 14 de octubre de 1967. Vivió en Riosucio hasta los 13 años, cuando decidió irse a trabajar a Medellín. Su interés y gusto por la música, en especial por las flautas surgió a los 8 años. Como él lo expresa, a esa edad se "afiebro" por la quena (Instrumento de música andina latinoamericana popularizado a escala global). Para esa época se construían las flautas en las comunidades de la Iberia, Portachuelo, el Palal (Resguardo de Cañamomo Lomapieta). Según él: "En toda esa parte se manejaba mucho el carrizo. Lastimosamente hoy los carrizales se acabaron. La única parte donde hay carrizo en este momento y lo conservan, actualmente, es en el Resguardo de San Lorenzo". En su casa no hubo músicos hasta su generación, de hecho, en su familia les tenían animadversión asociándolos con hechos y prácticas negativas. Cuenta que su abuelo llegó al extremo de quemarle las flautas en el fogón. Pero a Oscar esto no lo hacía desistir, por el contrario, se iba a los carrizales para procurarse con qué construir más flautas.

Él afirma que el gusto también viene ligado al lugar de donde uno venga o uno este. Si uno está en Bolivia y la "fiebre es la zampoña uno lo agarra", dice. Cuando viajó a Medellín aprendió y se integró a un grupo llamado Aires Andinos. En ese tiempo la única chirimía que conoció era La Callejera, que solía allegarse al Carnaval de Riosucio y como hemos visto aún lo hace.

Para este músico el gusto por ella nace con uno, así las adversidades se interpongan. A su entender: "uno llega y uno comienza. Con solo ver a uno le gusta [...]. Lo que pasa es que anteriormente en la familia eran muy estrictos. Todo el mundo en la familia al que veían cogiendo una flauta, creían que era cosa de hippies, porque se

decía en esos tiempos que los que más tocaban flauta eran los hippies". (IBIDEM) Pero en su caso, no sólo era el aprendizaje de la música, tampoco le daban opciones de estudiar en general, contaba cómo la única opción era trabajar, y hacia allí lo impulsaban de manera enfática: "Es que a usted una flauta no le va a dar de comer"; le decían. Con esa realidad familiar, decide dejar su casa a los 13 años. A esa edad se fue como dicen "a buscar la vida" a Medellín. Esta experiencia hizo que su actitud frente a su descendencia fuera distinta. Cuando un hijo suyo coge un instrumento, da gracias porque considera que eso los entretiene, instruye y es algo que produce tranquilidad.

Cuando vivió en Medellín, aprendió a hacer oficios varios, desde lavar carros, hacer mandados, o lo que le resultara. En 1989 llegó de nuevo a su comunidad en Riosucio, muy cerca a la cabecera municipal, a San Nicolás. Allí se reunía en la Caseta Comunitaria con las personas que quisieran, 4 o más, y empezaban a practicar la chirimía: "[Salíamos] de la rutina y producíamos algo elegante. Yo ensayaba en mi casa [...] no le íbamos a dejar perder la tónica". El ensayo constante y riguroso de cada 8 o 15 días, hace que estén siempre listos para aceptar invitaciones contra el tiempo. Es como él lo expresa, una producción casi clandestina o secreta, pero de toda vigencia y compromiso. Curiosamente cuando él se contacta con "los pelaos", como dice él, de Chicha y Guarapo, de Bogotá, es cuando surge un mayor interés por la flauta traversa. Muchas de sus flautas fueron regaladas por ellos. En medio de carnavales que llegaban varias chirimías, obtenía ese gusto y ese deseo de aprender, además de replicar como lo sigue haciendo con más secuencia desde 2003.

A veces se dedica a escribir, y se puede demorar hasta 3 años para componer algo. Una canción suya que se ha popularizado mucho se llama "el correlé del diablo" pensada especialmente con motivo a la salida del diablo en los Carnavales de Riosucio: "la gente que corre, que corre y que goza al ver a satanás". Un bambuco fiestero de ritmo caucano. Esta dedicación a la escritura musical y su reconocimiento logrado hace sea muy receloso con las canciones que está haciendo. Manifiesta que esa desconfianza tiene que ver con que ya le han robado canciones otros grupos de

Riosucio. Es el ejemplo de "el apachurrado" que no alcanzó a registrar al igual que "los paisas".

Desde su quehacer en el Centro de la Música y las Artes, propende por estas legitimaciones y por la formación musical de las nuevas generaciones. Lleva vinculado allí hace aproximadamente 8 años. Para él y dado lo que vivió en la niñez con relación en particular a la negación de la música por parte de su familia, el trabajo del Centro es clave. Oscar dice: : "Por eso nosotros lo que hacemos en el Centro de la Música y las Artes es agarrar esas semillas y mantenerlos concentrados y salir de la rutina del estudio" (Entrevista octubre de 2019).

A esto se suma el tiempo de 3 años que estuvo vinculado con Miguel Guerrero y luego de otros 3 más con Samuel Botero. Para Oscar, Miguel y Samuel, han sido referentes no sólo desde el Centro de la Música y las Artes, sino desde el aprendizaje y el acompañamiento musical en general.

Por otro lado, sus hijas interpretan instrumentos como la guitarra y el tiple, además de que son estudiantes universitarias, lo que demuestra la reivindicación parental con la música. Aspira a que en un futuro puedan ser reconocidas por chirimeras, pese a que ahora por sus estudios no tienen mucho tiempo para dedicarle, pero la inclinación existe y eso lo valora.

Su amor y dedicación a su flauta es tan grande que recuerda aún emocionado que "un día iba tocando un bambuco caucano [en El Carnaval], con la chirimía de Medellín, La Callejera. Lo estamos recuperando. Se llama el Estanislao, del centro del Cauca. Cuando un borracho se me atravesó y me botó la flauta, en medio de la entrada del diablo". Relata que la frustración fue fuerte, que estaba casi llorando: "hasta que un niño me entregó la flauta porque vio el hecho y sabía quién la estaba buscando". Aquella flauta tiene 25 años aproximadamente, y se la había obsequiado el músico Juan Fernando Hincapié.

Oscar sabe y asume que las chirimías tienen sus instrumentos propios, así a veces algunos grupos introduzcan innovaciones. El por ejemplo también interpreta el llamador, que es un instrumento principalmente de la Costa Atlántica, Pero considera

que no es idóneos mezclarlo con la chirimía. De igual manera expresa que los músicos tradicionales son de oído, aunque algunos como hemos vistos, se preparan en la lectura de partituras. El se dedica totalmente al desarrollo de la escucha, del oído, para poder interpretarlas después. Su afinador es su oído, a pesar que hoy día haya afinadores electrónicos. Para él, al igual que las historias que van de voz en voz, la música de chirimía se ha transmitido de oído a oído.

Cerramos la alusión a Oscar como músico, destacando que es un autogestor de la chirimía en Riosucio. Es un músico que mantiene bien establecidas las fronteras entre músicas y los instrumento que les competen, por ello en la chirimía no acepta instrumentos ajenos. El tercer aspecto a destacar es su trabajo comunal en el que ha demostrado que no necesita de apoyo institucional para generar espacios de aprendizaje y práctica. Es Oscar lo que podríamos llamar un poderoso agente de la memoria colectiva musical en Riosucio.

Digamos para cerrar este capítulo que tanto Oscar, como Samuel y Jhonatan vivieron la influencia de la música externa de diferentes maneras, unos por haber aprendido la chirimía afuera de Riosucio y otros por haber aprendido de otras músicas. Oscar vivió en Medellín donde formo agrupaciones de música andina latinoamericana. Samuel, formó el grupo Viento y Madera por solicitud de compañeros suyos del grupo Tamaraka. Jhonatan, más de la zona urbana de Riosucio, fue parte del Semillero Saquezipa de música andina latinoamericana. De cierta manera, ese flujo de músicas le exigió a la chirimía incorporar otras sonoridades y a la vez desplazarse de ciertos escenarios. Jhonatan contaba, por ejemplo, que las papayeras ganaban más contratación, ya que llegaban a ser más estridentes en comparación con las flautas: “la chirimía no es para hacer bulla” (Jhonatan, 2019).

Samuel, destacado por investigador y compañero de los músicos rurales de Riosucio, recobra repertorios antiguos de los mayores y los incorpora a su agrupación, pero no se restringe a la chirimía, sino que fusiona música de cuerdas tradicional, con la chirimía. Jhonatan lo sigue desde Picará en su trabajo de indagación, revitalización, innovación y transmisión. Y Oscar es por decirlo así, “la pura autenticidad”. El ha compuesto recientemente canciones en versión de chirimía que cantan sobre las

costumbres festivas y sobre *diablos picarones*, manteniendo como una práctica actualizada, el oficio de compositor de la mano al “rescate” de repertorios aprendidos durante toda una vida.

CAPÍTULO V. EPÍLOGO

Este epílogo tiene una tripe intencionalidad, ser balance, perspectiva y conclusión. En ese sentido podemos comenzar por decir que la chirimía implica comunidad, reencuentro, congregación, que esa es la naturaleza cultural de su lugar. La transmisión de la memoria colectiva en al chirimía no es sólo entre sus parientes, vecinos, amigos, es construida allí, *fraguada* para luego ser transmitida constantemente en sus distintas puestas en escena. Se trata entonces de una memoria colectiva donde las disposiciones incorporadas o hábitos de los músicos, se comparten, se pedagójizan, se trascienden más allá de ellos mismos.

Otro aspecto a resaltar es la revaluación que hemos intentando mostrar sobre que las chirimías son sólo rurales. Esto pudo haber sido propio del sentido de “pequeña comunidad” como se diría en antropología, apenas comprensible porque esa era la ordenación del territorio en los orígenes de la chirimía. Sin embargo, ellas es lugar, esté en lo rural o esté en lo urbano. Inspirados en Nates-Cruz (2021) que el territorio “rururbano”, en este caso de la chirimía, no es ni contínuum, si dicotómico, es relacional.

También, es necesario subrayar el papel de la transmisión en el relevo generacional. Los músicos en particular los más reconocidos, han abierto el camino a nuevas generaciones, con todo lo que ello implica. Han cambiado las formas de ver y compartir desde sus prácticas cotidianas en casas, casetas y más formales desde sus roles en los lugares donde han laborado y laboran como profesores o instructores de música de chirimía.

Unido a lo anterior está el carácter dinámico de la chirimía al contrario de pensar que por ser un grupo de música tradicional se ha quedado en el tiempo. Esto da un caris diferencial a la definición y transmisión de la memoria: una memoria que se cuenta en sonidos, letras, ritmos y proxemias y que en esos mismos actos y narrativas con o sin sonido, se va incorporando la transmisión para hacerla colectiva. Como hemos visto esa dinámica está tanto en la continua conformación de chirimías, pero

también en el hecho de hacerse y des-hacerse las ya constituidas, así como también en la opción por adaptar música de moda en la radio o acomodarse a las audiencias alternando sus repertorios según ellas o los contextos en que se presentan. Este dinamismo permanece incluso en los músicos más “puristas” como Samuel Botero.

A nivel conceptual resaltamos los aprendizajes de conceptos claves como memoria, lugar, chirimía, entre otras categorías. Por medio de la antropología y en mi implicación de primera persona del singular debo decir que he podido dar cuenta de la manera en que se teje la memoria, a través de diferentes hechos, circunstancias y personajes, cada cual desde un lugar o una posición diferente, pero desde un mismo conglomerado que le hace converger, al chirimía. El aprendizaje sobre el concepto de campo y su visión de “mundo en tensión” que nos muestra Bourdieu fue revelador, en particular cuando nos enseña que el gusto es socialmente adquirido y así lo ilustramos en el caso de los músicos de chirimía e incluso en las transformaciones de los públicos en particular, de El Carnaval y del Primer Encuentro Nacional de Chirimías.

La chirimía como lugar y los músicos en *sus campos*, abren un vasto ámbito de investigación, del cual habrá que seguir extrayendo definiciones nativas y ponerlas en diálogo con conceptos paradigmáticos o teóricos y poder hacer nuestras propias inferencias como aporte a esta antropología en las que nos formamos. Considero que una tarea importante de este trabajo fue distinguir las posibilidades que tienen las chirimías según su posición en el campo social de las chirimías riosuceñas, y ubicar ciertos lugares donde se conforman estas como importantes marcos de la memoria colectiva y de las vidas personales de los músicos, que va más allá de los momentos de presentarse o representar sus identidades. En caso el caso de las Danzas del Ingrumá que es una institución privada, pero ligada al patrimonio inmaterial, demuestra que la chirimía tiene un ámbito de acción y creación, más restringido, que la chirimía Tamaraka, quien define sus propias prioridades. En el caso de la chirimía institucionalizada del Centro de la Música y las Artes, Flautas y Tambores para la Paz, podemos ver un espacio que está centrado principalmente en la producción de nuevas generaciones de músicos, aunque sin descuidar la importancia de tener espacios para la gran producción simbólica, espacios donde se presenten al público y establezcan los

rasgos distintivos de lo que presentan como la identidad riosuceña por medio de la chirimía.

Desde el punto de vista más interno de la chirimía y sus músicos podemos decir lo siguiente:

- Se establecieron criterios que permitieran distinguir los lugares que están más cargados de ritmos cotidianos, de rutinas, como son las fincas, casas, *ensayaderos*. Y los lugares que están más cargados de la representación, de las ritualidades como El Carnaval de Riosucio, el Primer Encuentro Nacional de Chirimías o el cumpleaños de Riosucio, cada 07 de agosto.
- Se logró establecer un acercamiento a repertorios, indumentarias e instrumentos, conociendo las condiciones materiales de su reproducción y las condiciones inmateriales para su mantenimiento en el tiempo. La labor de enseñanza también demuestra que proporcionar la herramienta no significa replicar lo que se enseña, sino incursionar con ello a otros campos. Hago referencia a las nuevas generaciones que reciben de parte de los músicos de chirimía aquí reseñados, el conocimiento para abordar otros géneros, otras músicas y otras formas de compartir. La proyección de las nuevas generaciones de músicos, está encaminada por los músicos tradicionales, pero no está vetada a ser de una u otra manera. Los lugares que vengán en adelante para la chirimía, podrán tanto recrear los espacios y los tiempos sociales de intercambio, para continuar trascendiendo como práctica, o para continuar transformándose en nuevas facetas.
- Nos acercamos a un concepto de chirimía más real. Un concepto que agrupa diversos lugares y/o posiciones sociales, que marcan los espacios y los tiempos de la práctica, como una rutina que define al músico y como rito de presentación, donde se conjugan, a manera de síntesis, todo el trabajo, el tiempo, los momentos, los ritmos y las interacciones que mantienen en circulación las diversas identidades y sus memorias. Esto nos dio el impulso para entender su condición multisituada (espacial y temporalmente) del músico de chirimía en Riosucio. Así, la chirimía es comunidad, músicos y municipio, o una nación

entera si se trata de representatividad en un momento dado. Es tradición, modernidad, cambio y estabilidad.

- Intentamos mostrar tal como lo entendimos, la fuerte imbricación de la chirimía con la memoria profundamente ligada a los lugares que definen identidades y con las prácticas que simbolizan el espacio social. Esto ha sido así tanto a nivel de las instituciones de gobierno, como los resguardos y las alcaldías, han estimulado el ejercicio de esta práctica musical. Al igual que entre los músicos como escuchas, danzantes y población en general. Todos reconocen en la chirimía más que una práctica, una forma de vida, que además enseña a compartir y vivir la música.

- En términos de las narrativas de vida de los músicos mostramos que funcionan como una suerte de epónimos territoriales de la chirimía y sus chirimeros. Samuel, Jhonatan y Oscar cada uno con sus avatares es hoy chirimeo consagrado y comprometido con ello. Los tres ejercen su oficio de chirimeros de manera individual, colectiva en grupos y ellos tres en un mismo grupo, eso les da versatilidad, pero también holgura en la producción de conocimiento musical. La palabra “rescatar” significando un pasado siempre presente, está en la boca de los tres. Samuel “rescata” desde su posición de músico reconocido de toda la vida, que aparece frecuentemente en eventos institucionales y privados. Es tenido en cuenta en la gran mayoría de las presentaciones y eventos que lleva a cabo la Secretaría de Cultura Municipal. Hoy profesor del Centro de la Música y las Artes, y de la Escuela de San Jerónimo. Jhonatan si bien es reconocido como un talentoso músico de chirimía, es reconocido también por su apellido de comerciante, desde su padre hasta él. El conjuga su sol en la chirimía Tamaraka y en el Grupo de Flautas y Tambores de Paz, con su empresa de turismo de naturaleza y de aventura, la administración y regencia de su local de agroinsumos. Desde su empresa vincula a la chirimía: cuando realiza eventos, intenta que la chirimía funja como un elemento central. Así lo hace cuando ofrece sus servicios a turistas para llevarlos a las guaraperas. Oscar, como un caminante de regreso a sus raíces, se permite dedicar siempre tiempo a todas las cosas que requiere hacer para

mantenerse y mantener una familia, sin descuidar por ello su pasión por la música de chirimía. Mecánico, compositor y creador firme en ciertas formas un tanto restringidas a lo que significa hacer una chirimía, pero sin dejar de pensar en lo propositivo, en la composición. Por ello él no sólo compone, sino que *desempeña* y además intenta innovar, sin demasiados conocimientos académicos, pero sí con saberes que ha hecho suyos y que lleva dentro para compartir en proyección hacia el futuro.

En la vida de músicos de estos personajes y de la chirimía como tal, reconocemos de manera explícita el rol de las administraciones locales en la Alcaldía, de los Resguardos indígenas, de las instituciones privadas como las Danzas del Ingrumá, o colectivos como la Escuela Propia, Umada Warrara, entre otros. Todos se han preocupado por invertir parte de sus presupuestos en la dotación de instrumentos tradicionales y el fomento del aprendizaje musical, comenzando por las chirimías y avanzando a otras músicas como parte del desarrollo musical de los nuevos intérpretes en Riosucio que se confirma como pueblo musical más allá de sus eventos del calendario festivo. Los músicos saben y acogen estos apoyos, pero como hemos visto, también son autogestionadores de sus grupos de chirimías que incorporada como oficio es memoria vuelta lugar y pensamiento comunal hacia adentro y hacia fuera. La chirimía como concepto y lugar pone los marcos de la memoria colectiva y sus músicos gestores e instituciones dan ánimo a su existencia, la incorporan, transmiten y consolidan su existencia a través del tiempo.

Finalizo en primera persona del singular para decir que este trabajo de grado me fue regalado como una experiencia de aprendizaje intelectual y como ser humano amante de la música de chirimía. Esta posibilidad se me plantea ahora como una puerta abierta a los retos que puedan seguir en el estudio con mayor profundidad en este y otros temas con la incorporación de mi memoria colectiva en antropología.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ardila Villegas, A. E. (2011). La música instrumental: Discurso y narrativa sin palabras: hacia las narrativas sonoras. *Pensamiento, Palabra...y obra*. (6), 50 – 57. <https://doi.org/10.17227/ppo.num6-1055> (Consultado el 15 de octubre de 2018)
- Augé, M. (1998) *Los no-lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- Birenbaum Quintero, M. (2013). De ritos a ritmos: las prácticas musicales afropacíficas en la época de la etnodiversidad en A. Escobar (ed.), *Estudios afrocolombianos hoy: Aportes a un campo transdisciplinario* (1ra ed., pp 159 – 188). Universidad del Cauca, Popayán.
- Bello Pazcagaza, D. F. (2019) Chirimía del Rio Napi: Música y contexto en el Departamento del Cauca [Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional] Repositorio Universidad Pedagógica Nacional. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/10400> (Consultado el 28 de julio de 2021)
- Blacking, J. (2003). ¿Qué tan musical es el hombre? *Desacatos*. (8), 149 – 162. <https://doi.org/10.29340/12.1129> (Consultado el 18 de junio de 2018)
- Blanco, M. (2011). El enfoque del curso de vida: orígenes y desarrollo. *Revista Latinoamericana de la Población*, vol. 5, (8), 5 – 31. <https://doi.org/10.31406/relap2011.v5.i1.n8.1> (Consultado el 20 de marzo de 2019)
- Bodoque, Y. (2001) Tiempo biológico y tiempo social. Aproximación al ciclo de vida de las mujeres. *Gazeta de Antropología*, (17), 1 – 9. <http://dx.doi.org/10.30827/Digibuq.7472> (Consultado el 21 de marzo de 2019)
- Bourdieu, P. (1990): *Sociología y cultura*. México: Grijalbo
- (1991) *El sentido práctico*. Madrid: Taurus Ediciones.
- (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, Barcelona.
- (1998) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Editorial Taurus, Madrid
- (2003): *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba y Buenos Aires: Aurelia Rivera

- (2003). La objetivación participante. Actos de la investigación en Ciencias Sociales. (Trad. P. Miguel). *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 9, (2), 95 – 105. http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/articulo:13833 (Consultado el 7 de mayo de 2018)
- Bueno, J. (1988). *Creencias del occidente caldense, cuadernos de investigación y cultura*. Universidad de Caldas, Universidad Nacional, Instituto Caldense de Cultura.
- (1993). *Reseña histórica del Carnaval de Riosucio, Conocimiento de una grandiosa tradición*. Corporación Carnaval de Riosucio y Ediciones Donald. Riosucio
- (2001). Historia y antecedentes del carnaval de Riosucio en C. Arboleda (ed.) *Antología del Carnaval de Riosucio*. Instituto de Cultura Caldense y Editorial Blanecolor.
- (2012). *Carnaval de Riosucio: Estructura y raíces*. Secretaría de Cultura de Caldas.
- Centro Nacional de Memoria Histórica -CNMH- (2015). *La palabra y el silencio*. Bogotá: Ediciones CNMH
- Contreras Zapata, J. G. (2021). *Oraltura negra y política del lugar en el litoral pacífico caucano de Colombia*. [Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires] Buenos Aires. <http://repositorio.filo.uba.ar:8080/xmlui/handle/filodigital/12327> (Consultado el 29 de julio de 2021)
- Desroche, H. (1976). *Sociología de la esperanza*. Barcelona: Herder.
- Del Val Ripollés, F. (2015). Propuesta teórica para una sociología de las músicas populares. *methaodos revista de ciencias sociales*, vol. 3, (1), 33 – 48. <https://doi.org/10.17502/m.rcs.v3i1.65> (Consultado el 27 octubre de 2018)
- Escobar, A. (2010) *Territorios de diferencia: lugar, movimientos, vida, redes*. Envión editores. Capel Hill
- Fausto, C., Franchetto, B. y Montagnani, T. (2013) Las formas de la memoria: arte verbal y música entre los Kuikuros del Alto Xingu. *Cuadernos intercambio*, Vol.10, (12), 49 – 75. <http://www.repositorio.ciicla.ucr.ac.cr:8080/123456789/357> (Consultado el 13 de agosto de 2018)
- Frith, S. (1996). Música e Identidad en S. Hall & P. d. Gay (comp.), *Cuestiones de identidad cultural*, (pp.181 – 213). Buenos Aires: Amorrortu editores.

García Alonso, M. (2005). *El ciclo de vida en las sociedades contemporáneas. Antropología en sociedades contemporáneas: desafíos y problemas*. Madrid: UNED, España.

(2014) Los territorios de los otros: memoria y heterotopia. *Cuicuilco*, Vol. 21, (61), 333-352. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/cuicuilco/article/view/6186> (Consultado el 29 de julio de 2021)

García Méndez, J. A. (2016) Introducción. Música y antropología. Notas acerca de una relación olvidada. *Cuicuilco*, Vol. 23, (66), 11 – 24. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/cuicuilco/article/view/8422> (Consultado el 4 de abril de 2019)

Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona, España: Editorial Gedisa, S.A.

Giraut, F. (2013). Territoire multisitué, complexité territoriale et postmodernité territoriale: des concepts opératoires pour rendre compte des territorialités contemporaines. *L'Espace géographique*, 42(4), 293-305. http://www.cairn-int.info/article-E_EG_424_0293--multi-sited-territory-territorial.htm (Consultado el 15 de mayo de 2019)

Halbwachs, M. (2004) *Los marcos sociales de la memoria*, (Trad. M. A. Baeza y M. Mujica). Anthropos Editorial. (Trabajo original publicado en 1925).

(2004) *La memoria colectiva*, (Trad. I. Santo-Arroyo). Prensas Universitarias de Zaragoza, (Trabajo original publicado en 1968).

Hall, S. (1996). Introducción: ¿Quién necesita “identidad”? en S. Hall y P. D. Gay (comp.), *Cuestiones de identidad cultural*. (pp. 13 – 39). Buenos Aires: Amorrortu editores.

Herdon, M. y McLeod, N. (1990) *Music as Culture*. MRI Press. England

Herrero, M. (1997). *Manual de antropología de la música*. Salamanca, España: Amarú Ediciones.

Hormigos, J. (2010). Distribución musical en la sociedad de consumo: la creación de identidades culturales a través del sonido. *Comunicar* vol. 16, (34), 91 – 98. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15812481011> (Consultado el 17 de abril de 2019)

Lacarrière, M. (2013) Entre el “lugar antropológico” y “el lugar disputado”: hacia una “antropología del lugar”. *Sociedade e Cultura*, Vol.16, (1), 15 – 26. https://notablesdelaciencia.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/26555/CONICET_Digi

[tal Nro.c81fef41-6170-4f9b-8933-06d89775d639 X.pdf?sequence=5&isAllowed=y](http://www.academia.edu/27680795/APUNTES_SOBRE_EL_CONCEPTO_DE_IDENTIDAD)

(Consultado el 20 de mayo de 2019)

Lévi-Strauss, C. (1968) *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. Fondo de Cultura Económica. México

(2002) *Mito y significado*. Alianza Editorial. Madrid.

Marcus, J. (2011). Apuntes sobre el concepto de identidad. *Intersticios*, Vol. 5, (1), 107 – 114.

https://www.academia.edu/27680795/APUNTES_SOBRE_EL_CONCEPTO_DE_IDENTIDAD (Consultado el 14 de noviembre de 2018)

Lerma Rodríguez, E. (2013). Espacio vivido: del espacio local al reticular. notas en torno a la representación social del espacio vivido en la globalización. *Revista Pueblos y Fronteras Digital*, vol. 8, (15), 225-250.

<https://doi.org/10.22201/cimsur.18704115e.2013.15.92> (Consultado el 29 de julio de 2021)

Licona Valencia, E. *et al* (2014). Memoria y territorio.: lugares, sujetos y sentidos en el mayorazgo, Puebla. México en L. R. Medina y G. P. Herrero (coord.) *Escenarios, imaginarios y gestión del patrimonio* (vol. 1, pp. 147 – 155) Puebla: Benemérita Universidad de Puebla.

Londoño, María Eugenia (1988). Música popular tradicional e identidad cultural. *A Contratiempo revista de música en la cultura*. (3), 3 – 10.

http://www.musigrafia.org/acontratiempo2/files/ediciones/revista-3/pdf/Rev3_01_Musica%20popular.pdf (Consultado el 25 de agosto de 2018)

Martínez, P. (2010). Acerca del fenómeno de transculturación en la música de chirimía en Popayán, Colombia. *Revista A Contratiempo revista de música en la cultura*, (15).

<http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-15/nuevas-manos/acerca-del-fenmeno-de-transculturacin-en-la-msica-de-chirima-en-popayn-colombia.html>

(Consultado el 29 de julio de 2021)

Mauss, M. (1934) *Sociología y Antropología*. Editorial Technos. Madrid

Miñana, C. (1997). Músicas y métodos pedagógicos. Algunas tesis y sus génesis. *A contratiempo revista de música en la cultura*, vol. 2, (1). 78 – 83.

http://www.musigrafia.org/acontratiempo/files/ediciones/revista-2/pdf/Rev2_11_Musicas%20y%20metodos.pdf (Consultado el 20 de abril de 2019)

- (1991). Escuelas y experiencias pedagógicas de música popular. Estado actual y perspectivas en Colombia. *A contratiempo revista de música en la cultura*, vol.8, (1). 43 – 52. <https://www.humanas.unal.edu.co/red/files/2412/7248/9857/escuelaymusica.pdf> (Consultado el 14 de abril de 2020)
- (1997). Los caminos del bambuco en el siglo XIX. *A contratiempo revista de música en la cultura*, vol. 9, (1), 7 – 11. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7663191.pdf> (Consultado el 20 de agosto de 2020)
- (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *A contratiempo revista de música en la cultura*, (1), 36 – 49. <http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/> (Consultado el 30 de abril de 2019)
- (2009) “Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. Primera parte: un panorama regional”. *A contratiempo revista de música en la cultura*, (13), 1 – 50. <http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/?ediciones/revista-13.html> (Consultado el 27 de abril de 2019)
- Montoya, L. O. (2010). Las bandas, la memoria y la identidad en el Bajío guanajuatense mexicano. *Textos & Sentidos*. (1), 65 – 81. <https://biblioteca.ucp.edu.co/ojs/index.php/textosysentidos/article/view/952/0> (Consultado el 16 de noviembre de 2018)
- Morales Benites, O. (1989). *Facetas míticas del diablo del carnaval de Riosucio*. Editorial Carrera. Bogotá.
- Morris, A. (2013). La música como patrimonio compartido: las chirimías de Riosucio, Caldas. *OPCA*, (5), 57 – 61. <https://opca.uniandes.edu.co/la-musica-como-patrimonio-compartido-las-chirimias-de-riosucio-caldas/> (Consultado el 20 de marzo de 2018)
- Mota Gonzáles, N. (2016). “Con chirimías, lana y medicinas: reinventando el cabildo en la ciudad”. *Revista Entorno Geográfico*, (2), 40 – 61. <http://hdl.handle.net/10893/1051> (Consultado el 27 de julio de 2021)
- Nates-Cruz, B. (2000) *De lo bravo a lo manso. Territorio y sociedad en los Andes (Macizo Colombiano)*. Quinto: Abya-Yala.

- (2011) Soportes teóricos y etnográficos sobre conceptos de territorio. *Revista coherencia*, Vol.8, (14), 209 – 229. <http://www.scielo.org.co/pdf/cohe/v8n14/v8n14a09.pdf> (Consultado el 20 de febrero de 2019)
- (2016). Los lugares, el lugar de la antropología del territorio en Colombia y desde Colombia en J. Tocancipá-Falla, *Antropologías en Colombia. Tendencias y debates*, (pp. 393 – 428)
- (2020). El derecho al territorio como base de la justicia cognitiva. *disparidades. revista de antropología*, vol. 75, (1). <https://doi.org/10.3989/dra.2020.004> (Consultado el 28 de julio de 2021)
- (2021). Migración de servicios y morfología territorial en el rururbano. Comunicación en el marco del 2do. Encuentro Latinoamericano del Rururbano (ELER).
- Nettl, B. (2004) *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Akal ediciones.
- Noguera C. (2018). Formas de recuerdo sin territorio. *Cuadernos de música, artes visuales y escénicas*, vol.13, (1), 233-264. <http://hdl.handle.net/10554/24322> (Consultado el 29 de julio de 2021)
- Ochoa A. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá, Grupo editorial Norma.
- Pelinski, R. (2007). Sobre teoría y práctica en la investigación musical. *Ad usum musicae scientiae*, (9), 273 – 291. <https://core.ac.uk/reader/11502240> (Consultado el 25 de abril de 2019)
- Prado, P. (2010). Lieux et « délieux ». *Revue Communications* (87), 121 – 127. <https://www.cairn.info/revue-communications-2010-2-page-121.htm> (Consultado el 27 de julio de 2021)
- Ochoa A. y Cragolini A. (2001). Introducción Músicas en transición en Ochoa A. y Cragolini A. (coord.) *Cuadernos de nación: músicas en transición* (pp. 7 – 13). Bogotá. Ministerio de Cultura.
- Ramírez Paredes, J. R. (2006) Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social. *Sociológica (México)*, vol. 21, (60), 243-270.

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732006000100243

(Consultado el 16 de octubre de 2018)

- Ramos, A. (2011). Perspectivas antropológicas sobre la memoria en contextos de diversidad y desigualdad. *Alteridades*, Vol. 21, (42), 131 – 148. <http://www.scielo.org.mx/pdf/alte/v21n42/v21n42a10.pdf> (Consultado el 15 de marzo de 2019)
- Romero, O. y Miñana, C. (2011) *Escuela de Flautas y tambores. Bandas de flautas de aquí y de allá. Macizo Tierradentro Guambia Popayán Guachaves Rio Napi Riosucio*. Fundación Canto por la Vida. Ministerio de Cultura.
- Rosero, M. A. (2020) “Evocar, recordar y vivir” el territorio: los sonidos de la montaña en los procesos de re-etnización Yanacona. [Tesis de pregrado de Antropología, Universidad del Rosario] Repositorio Institucional, Universidad del Rosario. <https://repository.urosario.edu.co/handle/10336/21850> (Consultado el 29 de julio de 2021)
- Vergara, A. (2013) *Etnografía de los lugares. Una guía antropológica para estudiar su concreta complejidad*. ENAH/INAH/Navarra. México
- Wade, P. (1997). Entre la homogeneidad y la diversidad: la identidad nacional y la música costeña colombiana en M.V Uribe y E. Restrepo (Coord.) *Antropología en la modernidad: identidades, etnicidades y movimientos sociales en Colombia* (pp. 61 – 92). Instituto Colombiano de Antropología. Bogotá.
- Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Revista Transcultural de música*. (3), 27. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones> (Consultado el 18 de noviembre de 2018)
- (2001). Música e Identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales en A. Ochoa & A. Cragolini (Coord.), *Músicas en transición*. (pp.15 – 43). Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura.
- Visacovsky, S (2016). Lo narrativo en la investigación antropológica sobre la producción de historias en M. Jimeno, C. Pabón, D. Varela e I. Díaz (edit). *Etnografías*

contemporáneas III: las narrativas en la investigación antropológica (pp. 23 – 52).
Centro de Estudios Sociales. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.