

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

Etnografía musical en el Río Magdalena. El son¹ de Berroche² de la Subregión de Loba³

Bernardo A. Ciro Gómez, Jhon Eduard Ciro Gómez⁴ - *Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango, Universidad Industrial de Santander*

DOI: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/periferia.485>

Resumen

La *Tambora*⁵ es una práctica musical del sur de los departamentos de Bolívar, Cesar y Magdalena, es en Colombia, una de las manifestaciones musicales de tradición oral más representativa. El objetivo principal de este artículo es mostrar los hallazgos sobre el ritmo de berroche, a través de una etnografía musical llevada a cabo en los municipios de Barranco de Loba, Hatillo de Loba y San Martín de Loba, con el fin de visibilizar las especificidades de este ritmo y entender el rol que cumple en cada contexto socio-cultural, debido a que su práctica y las diversas significaciones que le otorgan sus *detentores*⁶, han generado múltiples discursos de apropiación identitaria. En consecuencia, se plantea la realización de transcripciones de sus estructuras rítmicas en los tres municipios, unidas a las narrativas de los interlocutores, y el análisis de los procesos históricos y socioculturales.

Palabras clave: Subregión de Loba, Música, Identidad, Berroche, etnografía musical.

Abstract

The *Tambora*⁷ is a musical practice from the south of Bolívar, Cesar and Magdalenastates, is in Colombia, one of the most representative musical

¹ En el Caribe colombiano, las expresiones de "ritmo" o "son" indican "música de" (Carbó 2010: 67).

² Uno de los sonos o ritmos que constituyen la práctica de la *Tambora*.

³ Nombre dado a las tierras que conforman gran parte de la Depresión Momposina y que son bañadas por el río Magdalena en el centro sur del departamento de Bolívar en Colombia.

⁴ Enviar correspondencia a Jhon E. Ciro G. cirogomez@hotmail.com y a a Bernardo Ciro G. guitarvaier@hotmail.com

⁵ Práctica musical de tradición oral que consta de un cantador, coros, tambores y palmas.

⁶ Se le confiere este apelativo a los referentes musicales, representantes culturales e investigadores autóctonos. Término tomado de Ramón Pelinski (2000: 291).

⁷ Musical practice of oral tradition, which consists of a folksinger, choirs, drums and clapping.

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

manifestations of oral tradition origin. The main purpose of this article is to show the findings about the berroche⁸ rhythm⁹, through an musical ethnography held in of municipalities of *Barranco de Loba*, *Hatillo de Loba* and *San Martín de Loba*, Intending to make visible the specificities of this rhythm and understand the role it complies within each sociocultural context, due to the fact that this practice generates multiple discourses of identity appropriation. As a consequence, we propose the transcription of their rhythmic structures in the three different towns, with the narratives of the *detentores*¹⁰ and the analysis of the historical and socio-cultural processes.

Keywords: *Loba* sub region, Music, Identity, *Berroche* rhythm, musical ethography.

Introducción

La aproximación al son de berroche de los municipios de Barranco de Loba, Hatillo de Loba y San Martín de Loba, se concibe desde una perspectiva etnográfica musical con un doble propósito. Por un lado, evidenciar la emergencia de rutas investigativas alternas en el arte, que promueven la participación activa de las comunidades implicadas, y reflexionan a partir de sus múltiples discursos y constructos identitarios en el desarrollo de los procesos de conocimiento; por el otro, el estudio de la *Tambora*¹¹ y- particularmente del berroche- no solo como objetos musicales, sino en tanto hecho social, dando presencia a las sensaciones, sensibilidades y percepciones de los referentes musicales, representantes culturales e investigadores autóctonos, que serán llamados en adelante sus detentores, reconociendo que la música para ellos y para la comunidad subyace a la matriz de significaciones de las prácticas humanas y discursivas. Este acercamiento a las

⁸One of the *sones* or rhythms that constitute the practice of *Tambora*.

⁹In the Caribbean region of Colombian, the expressions "ritmo"(rhythm) or "son"(rhythm) denote "music of" (Carbó 2010: 67).

¹⁰Title conferred to musical referents, cultural representatives and native researchers. Term coined by Ramon Pelinski (2000: 291).

¹¹El musicólogo Colombiano Guillermo Carbó plantea la diferenciación entre, *Tambora* con (T) mayúscula, que engloba los cuatro sonos (*tambora*, *berroche*, *guacherna* y *chandé*); y *tambora* con (t) minúscula para distinguir el ritmo o instrumento. (Carbó2001:13). Esta diferenciación es importante pues ayuda a contextualizar y a comprender el porqué en este escrito, frecuentemente se hará mención de la *Tambora* (T) como práctica musical, ligada al berroche como uno de sus sonos, y a la *tambora* (t) como instrumento.

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

músicas de la subregión de Loba, se efectúa debido a que tanto allí, como en diversos municipios del sur del departamento de Bolívar, los sones de la *Tamboradifieren* en su significación, algo particular y contrastante con otras manifestaciones de tradición oral presentes en Colombia como son el Bullerengue o la Cumbia, y de música popular como el Vallenato, que tienen una cantidad determinada de los mismos, una forma única y precisa de nombrarlos, y una misma significación conferida por sus detentores.

Es por lo anterior que, indagar por el berroche y su contexto sociocultural partiendo de una ruta etnográfica y no exclusivamente desde la mirada musicológica, resulta significativo, dado que entre el sujeto de la comprensión y los sujetos de la descripción etnográfica(Geertz1996:10) fluyen las relaciones dialógicas que - desde una construcción aesthesica¹²- le permiten al primero en su papel de artista etnógrafo, escuchar, comprender, participar y compartir con los segundos sus músicas, sus narrativas y sus formas artísticas en una horizontalidad discursiva, de manera que no se condicione - dicha construcción - a la mera producción de datos escritos sometidos únicamente a las consideraciones y valoraciones del sujeto de la comprensión, sino que, al tomar en cuenta las consideraciones y necesidades de los interlocutores, se advierte sobre la importancia que puede representar para la investigación en artes, la apropiación de las prácticas etnográficas que plantearon los discursos antropológicos en la década de los años ochenta y noventa del siglo XX, cuando emergió de los modelos cualitativos, el paradigma sobre la autoridad del etnógrafo(Clifford, 1995:37).

¹² De Aesthesis: (sensibilidades, sensaciones, percepciones) capacidad que tienen todos los seres vivos de percibir y sentir.

perifèria

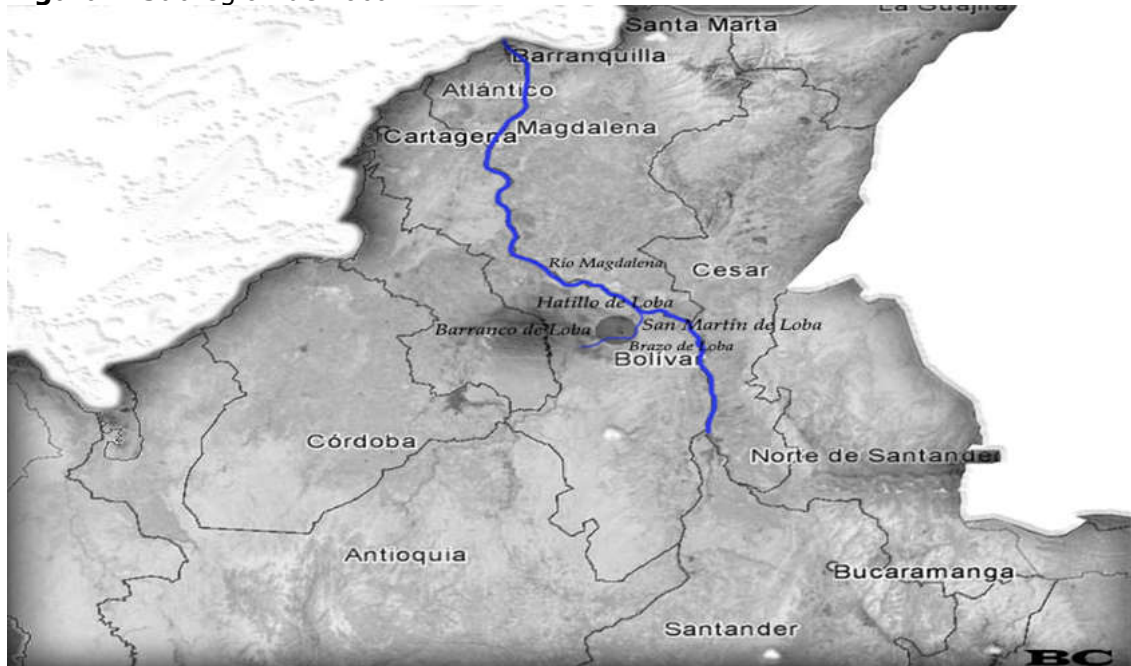
Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

Marco de Contexto

La *Tambora* se encuentra principalmente en el centro y sur de los departamentos de Bolívar, Magdalena y Cesar. Los municipios con los cuales se realizó esta investigación, hacen parte de la denominada Subregión de Loba en la Depresión Momposina. Esta subregión la componen - entre otros municipios - San Martín de Loba, Hatillo de Loba y Barranco de Loba, y se encuentra a orillas del río Magdalena en la bifurcación llamada Brazo de Loba¹³. Estos tres municipios son representativos porque divulgan dichas manifestaciones.

Figura 1. Subregión de Loba.



Fuente: Foto satelital google earth. Editado por Bernardo Ciro.

¹³ Los municipios, el territorio y la vertiente del río Magdalena reciben el nombre de Loba por el cacique Malibú que los habitó antes de la llegada de los españoles.

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

Figura 2. Brazo de Loba.



Fuente: Foto satelital google earth. Editado por Bernardo Ciro.

Narrativas de los detentores sobre losorígenes de la *Tambora*

Basados en las lecturas arrojadas por el trabajo de campo realizado entre los años 2013 y 2015 en esta subregión, podría decirse que cada territorio: Hatillo de Loba, Barranco de Loba y San Martín de Loba, se configura como una topografía musical con características aparentemente similares, en el que la *Tambora* como herencia ancestral, se celebra, se canta y se baila según como lo aprendieron de sus abuelos. No obstante, sus detentores ostentan particularidades históricas que los incita a declararse como “cuna de la *Tambora*”; y aunque nombran igual a sus sones – tambora tambora, berroche, guacherna y chandé - se reconocen como diferentes en las maneras de ejecutarlos. Ellos argumentan sus discursos basados en aspectos historiográficos y apoyados en diferentes relatos de origen, constituyendo circuitos tradicionales de transmisión (Pelinski 2000:77) que probablemente no fueron radicalmente semejantes en cada municipio, al punto de generar considerables diferencias.

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

En diversas conversaciones con el profesor Javier Camargo Centeno, hijo del fallecido compositor de tamboras Cayetano Camargo, quien funge actualmente como presidente del Festival Nacional de la Tambora de San Martín de Loba, expresó estar convencido de que el origen de la *Tambora* se dio en San Martín de Loba producto de las constantes migraciones de los africanos esclavos, propiedad de María Ortiz (Fals Borda 2002: 30a) que fueron llevados a trabajar a las minas de oro que se encuentran en el sector conocido como *la Piedra del Molino*¹⁴ en el municipio de San Martín de Loba.

Imagen 1. Segundo socavón de María Ortiz - sector de la Piedra del Molino – San Martín de Loba.



Fuente: Bernardo A. Ciro.

Según Javier Camargo- los negros esclavos tocaban aquí los tambores que construían de manera rudimentaria con cueros de animales y troncos de árboles de la región. Celebraban, disfrutaban y bailaban la *Tambora* hasta altas horas de la madrugada como única recompensa después de las largas jornadas y dura labor en la extracción del oro.

¹⁴En este lugar actualmente funciona una empresa de origen chino que viene explotando las vetas.

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

“De San Martín de Loba se desplazaron hacia otros municipios y corregimientos huyendo del maltrato, pero donde estuvieron, tocaron, bailaron y cantaron la *Tambora* y sus sones por primera vez fue aquí” (Comunicación personal, Javier Camargo, 12 de febrero de 2013).

Coinciden con la afirmación de Javier, la gestora cultural Idelsa Cerpa y el docente investigador Remberto Centeno. Asimismo, Javier indica que la *Tambora* y los sones ejecutados en su municipio, gozan de una pureza en términos de un lugar de origen y se diferencian con respecto a los municipios de Barranco de Loba y Hatillo de Loba.

Cerca al municipio de San Martín de Loba también sobre la margen izquierda del río Magdalena, se encuentra el municipio de Barranco de Loba. Conviene subrayar que el discurso de los interlocutores Jaime Eduardo Rojas – docente e investigador - del cantador Ángel María Villafañe, del cantador Grilbín Saenz y del gestor cultural Francisco Ardila García, contrastan significativamente con lo expresado por Javier Camargo, Idelsa Cerpa y Remberto Centeno. Jaime Eduardo Rojas viene dando forma a lo que denomina como “Historia General de Barranco de Loba” (Rojas 2014:2); una tarea investigativa que reúne y sistematiza documentos históricos importantes escritos sobre el municipio, junto a las conversaciones y entrevistas sobre la *Tambora* que viene realizando desde el año 1975 con las cantadoras, cantadores y tamboreros de su municipio – muchos de ellos extintos -. Uno de los propósitos de su investigación - según Jaime - es demostrar que aunque Barranco de Loba en su condición sociológica de génesis de las tierras de Loba como referencia más cercana a los ancestros de los lobanos (Rojas, 2014:3), ha sufrido procesos de invisibilización:

Investigo en mi municipio porque reconocidos investigadores colombianos han dejado a los Barranqueños¹⁵ por fuera de las historia de Loba; sociológica, antropológica y musicalmente. Ellos llegan a San Martín de Loba y creen que solo el municipio de San Martín es todo Loba... acá nunca vienen y eso no es

¹⁵ Topónimo con que se conoce al habitante del municipio de Barranco de Loba

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

así, Loba somos el triángulo, Barranco, Hatillo y San Martín (Comunicación personal, Jaime E. Rojas, 24 de junio de 2013).

Barranco de Loba fue conocido como *Loba la Vieja* (Fals Borda 2002:32a) y por esto, -en palabras de Jaime:

Los primeros negros cimarrones fundaron palenques cercanos y los terrajeros rebeldes que no quisieron pagar terraje a Diego Ortiz se les unieron. Es así como se fueron de Loba la Vieja o Barranco de Loba y fundaron San Martín de Loba (Fals Borda 2002: 60b) Pero los que quedaron aquí compartieron con los indígenas Malibú sus cantos y bailes, de esa unión surgió la *Tambora* y sus sones; los aborígenes aportaron su tambor originario hembra, el cual fue adaptado con parecido al bombo de las huestes españolas, y los negros, aportaron el tambor macho de un solo parche y su vestimenta blanca (Comunicación personal, Jaime E. Rojas, 24 de junio de 2013).

Por su parte, el octogenario cantador Ángel María Villafañe, expresa que desde hace algunos años viene enseñando a los niños a que aprendan los sones tradicionales de Barranco y que se procure por no copiar los de otros municipios. El cantador dice:

"(...) La *Tambora* de aquí es diferente a la de Hatillo en algunas cosas...también a la de San Martín...y eso es por lo que yo vengo luchando, porque mantengamos los sones de aquí de nosotros" (Comunicación personal, Ángel Villafañe, 14 de febrero de 2013).

De igual forma, en una conversación sostenida con el cantador Grilbin Saenz y Francisco Ardila - director del grupo folclórico Golpe Malibú - manifestaron que es real la discrepancia en cuanto a la tradición oral de los tres municipios. Ellos aseguran que:

"Tal vez los negros que se quedaron aquí no fueron los mismos que se quedaron en San Martín. Cada pueblo tiene su identidad, cada uno se identifica con los ritmos que heredaron de sus abuelos" (Comunicación personal, Grilbín Saenz y Francisco Ardila, 27 de junio de 2013).

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

Cruzando el río Magdalena y en su margen derecha, se encuentra el municipio de Hatillo de Loba. El cantador Gumercindo Palencia – asegura que la *Tambora* no solo tiene raíces africanas por el uso de los tambores, sino que también contiene fuertes rasgos indígenas en sus formas dancísticas y en su vestuario, rasgos que han sido heredados de la tribu de los Malibúes:

“(...) Yo digo que cada pueblo tiene su tradición y eso debe respetarse...respetar lo que significa para cada uno la tradición del baile cantao, la *Tambora* y sus sones” (Comunicación personal, Gumercindo Palencia, 14 de julio de 2013).

Además asegura que, aunque geográficamente los municipios de Barranco de Loba y San Martín de Loba son considerados como parte de la Depresión Momposina, la ejecución de la *Tambora*, sus sones, el vestuario y los bailes, no corresponden a como él los aprendió de las cantadoras y los tamboreros de su municipio.

No sé, yo creo que hay diferencias. Yo conocí cantadoras que ya todas son finadas... Digna Monroy, Berta Monroy, Paula Cuadro y Venancia Barriosnuevo... y tamboreros que ya son finados... Milciades Miranda, Esteban Martínez y Nicolás Caro. Nosotros siempre hemos mantenido esa tradición de los toques y los bailes que aprendí de todos ellos, pero son diferentes a los de allá después del río. (Comunicación personal, Gumercindo Palencia, 14 de julio de 2013)

Con las narrativas de los detentores expuestas anteriormente, podría decirse que la *Tambora* y el berroche – como uno de sus sones que la conforman- no solo involucra factores asociados a la práctica musical en sí misma, además, hay una incidencia directa de otros factores complejos de abordar y percibir mediante la realización de una transcripción musical. Se hace necesaria la comprensión de que en ese marco geográfico que encierra los tres territorios, no es posible hablar de la *Tambora* y el berroche desde la simplicidad estructural de un ritmo exclusivamente ejecutado por el tambor macho o currulao¹⁶ y la *tambora*. Del mismo modo, sucede con sus cantos, donde la comunidad participa haciendo un coro de forma

¹⁶ Nombre que recibe el tambor macho en la Depresión Momposina y al sur de los departamentos de Bolívar, Cesar y Magdalena.

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

responsorial (Carbó, 2010:7) con su voz y palmas para alegrar las fiestas, acompañado de ron o de *agualoja*¹⁷; así como en el pasado sus ancestros alegraban las noches de larga oscuridad a orillas del río Magdalena y en medio del silencio de los bosques eternos.

Apreciaciones a partir del berroche

Con el fin de levantar el mapa de las apreciaciones etnográfico – musicales, para develar los posibles factores extra-musicales de los cuales se hizo mención y que se encuentran inmersos en el son de berroche de los tres municipios, se seleccionaron principalmente para su transcripción al sistema occidental de escritura, las células rítmicas en busca de especificidades; apropiando de igual forma algunos elementos de la notación¹⁸ afrocaribeña para la identificación de los golpes de los tambores, debido a que poseen alturas indeterminadas. También se presenta la transcripción de tres fragmentos melódicos- armónicos – uno por cada municipio - con sus respectivos textos. Por otro lado, se proponen como categorías nativas de análisis musical en tanto que demuestran las lógicas propias del sistema conceptual de los interlocutores (Revilla 2013: 223) – a) la validación de las sensaciones, sensibilidades y percepciones de los detentores hacia el berroche b) las estructuras de transmisión de la música en el contexto de la subregión de Loba, c) las formas de interpretación e intersubjetividad sonora de los lobanos d) los procesos de negociación cultural y social.

Convenciones¹⁹ en la tambora²⁰ (instrumento)

¹⁷ Bebida tradicional hecha a base de panela y pimienta picante.

¹⁸ La propuesta de escritura en pentagrama según la altura de los golpes del berroche, es iniciativa de Bernardo Ciro G. Los gráficos de la tambora y el currulao son creación de los autores del texto y de la licenciada en Educación Musical Maritza Serna González.

¹⁹ Cabe resaltar que las convenciones aquí expuestas, han sido nombradas por los propios tamboreros.

²⁰ En la tambora, el parche que se percute es el derecho, por lo anterior, las convenciones (P.a), (P.r) y (P.c) son ejecutadas por la mano derecha principalmente, aunque en ocasiones la mano izquierda también percute en parche abierto dependiendo del son. Todo se hace utilizando dos palos de madera similares a las baquetas de timbal latino.

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

La distribución de las convenciones de la tambora se hará sobre un pentagrama con la clave de percusión; a cada línea y espacio se le asignará un sonido que será identificado con una letra en mayúscula.

Gráfico 1. Convenciones de la tambora en el pentagrama.



Gráfico 2. Madera.

M: Sonido producido por el golpe de un palo sobre la parte superior de la tambora.

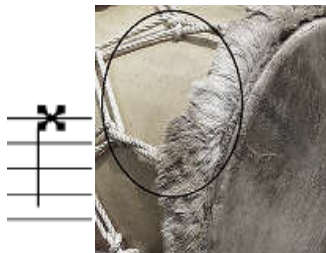


Gráfico 3. Aro.

A: sonido producido por el golpe de un palo sobre el borde superior de la tambora.

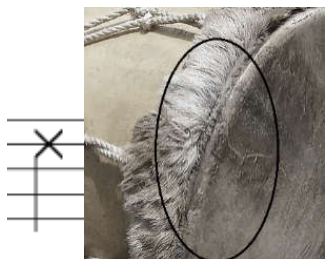


Gráfico 4. Parche cerrado.

Pc: sonido producido por el golpe seco de un palo en el centro de la membrana sin permitir su vibración.

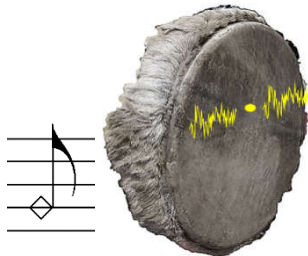
perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

Gráfico 5.Parche rebote.

Pr: sonido producido por el golpe de un palo en el centro de la membrana, permitiendo una vibración corta.


Gráfico 6.Parche abierto.

Pa: sonido profundo producido por el golpe de un palo en el centro de la membrana, permitiendo que la vibración se expanda por toda la tambora.



En los siguientes gráficos se expone el ritmo de berroche ejecutado en la tambora. No sin antes aclarar que, el son de berroche al igual que el son de tambora tambora²¹, tiene acentuaciones características – que serán señaladas con elipses y flechas rojas - o con azul claro - como en el caso del berroche de Barranco de Loba.

²¹ Como se mencionó anteriormente, Tambora con T engloba todos los sonos, y tambora con t hace referencia al son o al instrumento. Aquí, tambora- tambora hace referencia al son como tal.

perifèria

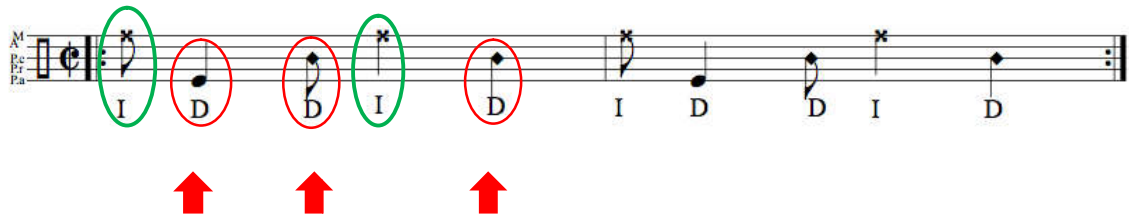
Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia
Gráfico 7. Berroche de San Martín de Loba.

Berroche de San Martín de Loba

Tambora: Toribio Rojas

Allegro (M.M. $\text{♩} = \text{c. } 138-142$)



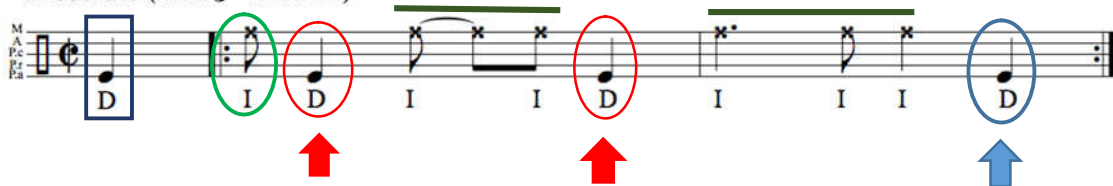
Registro de muestreo: 14 de noviembre de 2014.

Gráfico 8. Berroche de Barranco de Loba.

Berroche de Barranco de Loba

Tambora: Samir Esparragoza

Moderato (M.M. $\text{♩} = \text{c. } 108-112$)



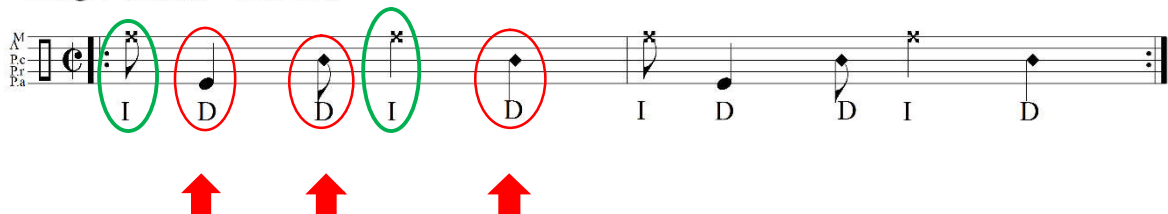
Registro de muestreo: 15 de noviembre de 2014.

Gráfico 9. Berroche de Hatillo de Loba.

Berroche de Hatillo de Loba

Tambora: Elvis Noya

Allegro (M.M. $\text{♩} = \text{c. } 118-122$)



Registro de muestreo: 16 de noviembre de 2014.

En el son de berroche de los tres municipios, se evidencian especificidades rítmicas. Las acentuaciones rítmicas del berroche en la tambora para el (Gráfico 7) de San Martín de Loba, ejecutada por Toribio Rojas y para el (Gráfico 9) de Hatillo de Loba,

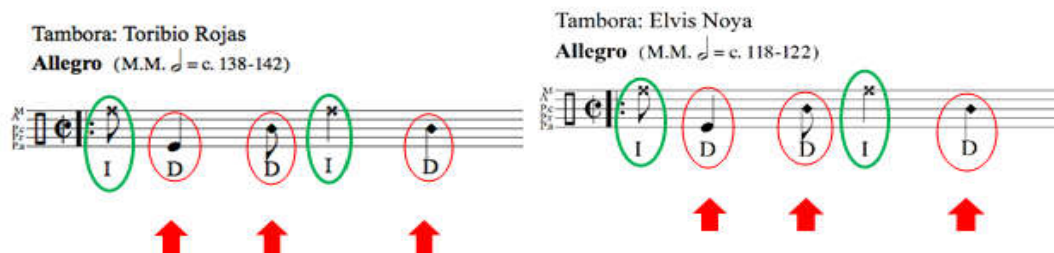
perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

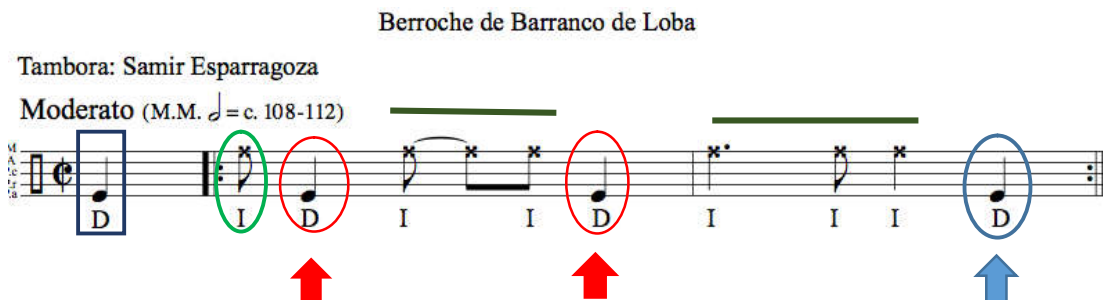
ejecutada por Elvis Noya, donde el *Allegro* en el *tempo* oscila entre: 118 y 142 *bits*, - en ocasiones el *allegro* oscila entre 152 y 160 *bits* - se encuentran distribuidas de la siguiente manera.

Gráfico 10. tambora: Toribio Rojas / b.tambora: Elvis Noya.



La primera acentuación: negra desplazada en el primer tiempo fuerte, percutida en el parche abierto – encerrada en la primera elipse roja. Seguida por una corchea percutida en parche cerrado – encerrada en la segunda elipse roja. Por último, la negra del contratiempo del pulso débil percutida en parche cerrado - encerrada en la tercera elipse roja.

Gráfico 11. Berroche de Barranco de Loba.



En el berroche de Barranco de Loba donde el *Moderato* en el *tempo* oscila entre 108 – 112 *bits*, inicia con una negra en anacrusa percutida en parche abierto – encerrada en el rectángulo azul oscuro - .Comparte con los esquemas de San Martín y Hatillo, la primera corchea del primer compás, percutida en maderá-encerrada en la primera elipse verde. Comparte la negra desplazada del primer compás en tiempo fuerte, percutida en parche abierto – encerrada en la primera elipse roja. De igual forma, comparte la segunda acentuación en la negra contratiempo del pulso débil, percutida en parche abierto – encerrada en la

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

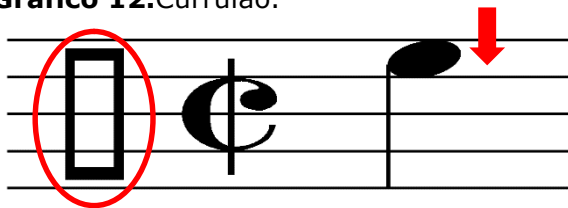
segunda elipse roja. La tercera acentuación es en la negra del segundo compás, percutida en parche abierto – encerrada en la elipse azul clara.

Continuando con el (Gráfico 11), en el primer compás hay una síncopa percutida en madera – señalada con línea superior verde oscuro. Asimismo, en el segundo compás, se encuentra una negra con puntillo, seguida de una corchea y una negra, ambas percutidas en madera – señaladas con línea superior verde oscuro.

Convenciones en el currulao²²:

En el currulao, la distribución de las convenciones se hará de igual forma sobre un pentagrama con la clave de percusión; teniendo como eje central el cuarto espacio²³:

Gráfico 12. Currulao.



Los sonidos producidos por ambas manos **I**: izquierda. **D**: derecha desde el borde al centro del tambor currulao para el son de berroche, son los siguientes:

Gráfico 13. Abierto.

(**A**): Sonido producido por el golpe de parte de la palma de la mano y de la falange: distal, medial y proximal de los dedos: índice, medio, anular y meñique sobre el borde del tambor, permitiendo el rebote de la mano sobre la membrana.

²² En entrevista realizada al doctor en musicología Guillermo Carbó, asegura que las convenciones afrocaribeñas para el currulao no son muy comunes en la práctica de la *Tambora*. No obstante, se encontró que los jóvenes de los tres municipios, las vienen apropiando, producto de talleres con tamboreros externos; lo que indica la condición dinámica de la *Tambora* representada en estos procesos de negociación cultural.

²³ La escogencia del cuarto espacio es una herramienta metodológica para el lector, en ningún caso, los sonidos del currulao se limitan a la nota producida en el mismo. Por lo tanto, se concibe en este texto como una determinación visual y no sonora, que cumple la función de tesitura del currulao, debido a que la multiplicidad tímbrica que caracteriza a dicho instrumento, obedece a factores externos como: la utilización de cueros de diferentes animales, temperatura ambiente, tensado, gustos del tamborero etc.

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

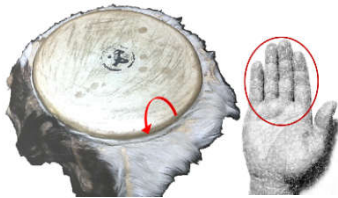


Gráfico 14. Tapao.

(T): Como su nombre lo indica, se golpea la membrana sin permitir el rebote o la vibración de la misma. Este sonido se ejecuta con parte de la palma de la mano y de la falange: distal, medial y proximal de los dedos: índice, medio, anular y meñique sobre el borde del tambor.

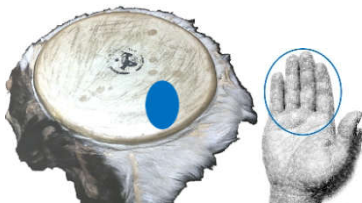
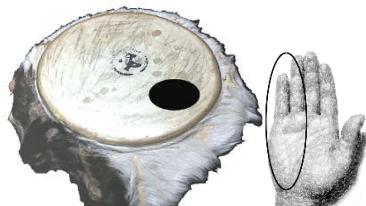


Gráfico 15. Quemao.

(Q): Sonido producido por el golpe del dedo meñique y su músculo aductor sobre la membrana. Este golpe es apoyado por toda la mano de forma semicerrada.



Los siguientes gráficos exponen el ritmo de berroche de los tres municipios, ejecutados en el currulao.

Gráfico 16. Berroche de San Martín de Loba.

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

Berroche de San Martín de Loba

Currulao: Walter Holguín
Allegro (M.M. $\text{♩} = \text{c. } 138-142$)

Registro de muestreo: 14 de noviembre de 2014

Gráfico 17. Berroche de Barranco de Loba.

Berroche Barranco de Loba

Currulao: Mario Beleño
Moderato (M.M. $\text{♩} = \text{c. } 108-112$)

Registro de muestreo: 15 de noviembre de 2014

Gráfico 18. Berroche de Hatillo de Loba.

Berroche de Hatillo de Loba

Currulao: Juan Carlos Noya
Allegro (M.M. $\text{♩} = \text{c. } 118-122$)

Registro de muestreo: 16 de noviembre de 2014

Con respecto al currulao, en los esquemas de los tres municipios, se observan considerables aproximaciones como: la entrada en anacrusa con abierto (A) de mano derecha y las técnicas de ejecución: tapao (T), abierto (A), quemao (Q), quemao (Q), usadas en el primer compás; exceptuando el currulao de Walter Ortiz de San Martín de Loba (Gráfico 16) quien hace un silencio de corchea en el tiempo fuerte del primer compás. También es preciso decir que las técnicas de ejecución son cambiadas por gusto de los tamboreros, conservando la estructura rítmica del

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

berroche. Ejemplo: en la corchea y en la negra del pulso débil, primer compás (gráficos 16, 17 y 18) – encerrados en el rectángulo azul.

Como se pudo observar, el son de berroche en la tambora de San Martín de Loba (Gráfico 7) y en Hatillo de Loba (Gráfico 9), presentan aproximaciones en su estructura rítmica. Ambos se simplifican en el primer compás; el segundo compás repite lo mismo.

Cabe anotar, que se encontraron marcadas aproximaciones entre la estructura rítmica del berroche ejecutado por los músicos de Barranco de Loba (Gráfico 8) y el berroche ejecutado por el grupo *Riquezas de San Martín* de San Martín de Loba, de la cantadora Delcy María Gil. En este último municipio, algunos músicos lo nombran como el "*berroche sentao*". Este fenómeno – por su extensión – no alcanza a ser tratado en el presente escrito, sin embargo, surgen algunas preguntas como ¿cuál fue posiblemente el vínculo existente entre los circuitos tradicionales de transmisión?, ¿cuál de los dos berroches ha sido considerado por los detentores de San Martín de Loba como tradicional o ¿cuál posiblemente haya surgido de procesos de hibridación cultural?

Territorios y Contextos de Significación Sonoros.

En sus percepciones, sensibilidades y sensaciones, este son para los detentores de los dos municipios - San Martín de Loba y Hatillo de Loba - representa la alegría o el espacio para berrochar y alegrar; o en el caso de la cantadora Delcy María Gil que lo define así: "(...) el berroche es un baile tranquilo, bonito y muy sereno (...)" (Comunicación personal, Delcy María Gil, 12 de febrero de 2013). Idelsa Cerpa, directora del grupo *Juventud Sanmartinense* de San Martín de Loba dice: "(...) Para nosotros, el berroche es el son más alegre (...)" (Comunicación personal, Idelsa Cerpa, 12 de febrero de 2013). Por su lado, la cantadora Ana Regina Ardila dice: "(...) el berroche es pura alegría...de los sonos de aquí de San Martín es el más movido" (Comunicación personal, Ana Regina Ardila, 27 de octubre de 2014)

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

Figura 3.Berroche.

Catalina la Candelosa

Grupo Juventud Sanmartinense

San Martín de Loba

Cantautor: Alberto González

Transcrip por: Bernardo Ciro G.

Son de berroche

Allegro (M.M. $\text{♩} = \text{c. } 152-160$)



The musical score is arranged in four staves: Cantador (Singer), Coro (Chorus), tambora (Drum), and Currulao (Shaver). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems, each containing four measures.

System 1:

- Cantador:** Melody with lyrics: "Como le de cia mi abue lo Ca ta li na la can de lo sa". A triplet of eighth notes is marked over the first measure.
- Coro:** Rests in all measures.
- tambora:** Rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Currulao:** Rhythmic pattern of eighth notes with accents. Chords G, C, and G are indicated above the staff.

System 2:

- Cantador:** Melody with lyrics: "en un pa lo de ci rue lo le dio un be sito en la bo ca- que tun ga".
- Coro:** Rests in all measures.
- tambora:** Rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Currulao:** Rhythmic pattern of eighth notes with accents. Chords G, C, and G are indicated above the staff.

Additional markings include "A A Q Q TA" and "D DID ID" below the Currulao staff in the first system, and "Sim..." at the end of the first system.

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

2



Cantador
 11 D G D G D
 tun ga ay co mo lo bai la ay co mo se go za

Coro
 11 Ca ta li na Ca ta li na Ca ta li

tambora

Currulao

Cantador
 16 G D G
 ay co mo se mue ve

Coro
 16 na Ca ta li na

tambora

Currulao

Cont....

Registro de muestreo: 12 de febrero de 2013

Mientras que el cantador Gumercindo Palencia, director del grupo Yacambú de Hatillo de Loba comenta: "(...) Eso para nosotros es como berrochar... alegrarse, pero no es el más legre de los cuatro (...)" (Comunicación personal, Gumercindo Palencia, 14 de julio de 2013).

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

Figura 4. Berroche.

Volaron los Gallinazos

Grupo Yacambú
Hatillo de Loba

Son de berroche
Allegro (M.M. $\text{♩} = c. 118-122$)

Cantautor: Gumercindo Palencia G.
Transcrip por: Bernardo Ciro G.

B^b_m

Cantador: Vola ron los ga lli na zos vola ron los ga lli na zos vie nen

Coro: [Empty staff]

tambora: [Rhythmic notation with 'x' marks]

Currulao: A TAQQ TA TAQQ TA TAQQ TA TAQQ TA
D IDID ID IDID ID IDID ID IDID ID

6 Cm7(b5) F7 Cm7(b5)

Cantador: a nun cian do muer te e so me di jo mi a bue lo re cos ta do en un ta

Coro: [Empty staff]

tambora: [Rhythmic notation with 'x' marks]

Currulao: TAQQ TA
I D I D I D *Simil.....*

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

2



11

Cantador

bre te vola bre te le le lé le le ya

Coro

tambora

11

Currulao

16

Cantador

le le lé le le ya le le

Coro

16

tambora

na zos vola ron los ga lli na zos

Currulao

21

Cantador

lé le lé ya

Coro

21

tambora

vola ron los ga lli na zos

Currulao

Registro de muestreo: 16 de noviembre de 2014.

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

Por su parte, Guillermo Carbó dice lo siguiente:

(...) De hecho "Berroche" es un término que se utiliza para referirse a una situación dada, un estado de ánimo. Esta palabra viene del verbo "berrochar", que significa "hacer ruido", "causa de desorden", "jugueteo", y se utiliza para describir situaciones donde hay un cierto "desorden", generalmente de un colectivo. (Carbó 2002: 287)

Sin embargo, entre los hallazgos de la presente investigación, se percibe que no es así con el son de berroche de Barranco de Loba, que difiere considerablemente en su estructura rítmica y *tempo*. También, las percepciones de sus detentores, difieren con respecto a los detentores de San Martín de Loba, de Hatillo de Loba y a las apreciaciones de Guillermo Carbó.

El cantautor Grilbin Saenz del grupo Golpe Malibú le confiere al berroche un carácter sentimental y no de alegría o de desorden:

(...) el berroche de nosotros transmite un sentimiento raro...si tú analizas los cantos tradicionales de berroche de Barranco, la letra es muy sentimental, no es de alegría o desorden...por eso cuando salimos y tocamos nuestros berroches la gente dice, ese berroche tiene un sentimiento extraño que nos llega a nosotros...es diferente a todos los berroches del río Magdalena. Yo tengo varias composiciones en son de berroche, uno de ellos es Ribera Lobana, lo hice basado en una situación difícil por la que yo pasaba...entonces compuse esa canción(...). (Comunicación personal, Grilbin Saenz y Francisco Ardila, 27 de junio de 2013)

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

Figura 5.Berroche.

Ribera Lobana

Grupo Golpe Malibú
Barranco de Loba

Cantautor: Grilbin Saenz F.
Transcrip: Bernardo Ciro G.

Son de berroche

Moderato (M.M. $\text{♩} = \text{c. } 108-112$)



The musical score is arranged in four staves. The top staff is for the Cantador (Singer), the second for the Coro (Chorus), the third for the tambora (Drum), and the fourth for the Currulao (Shaver). The score is in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is Moderato, with a metronome marking of approximately 108-112 beats per minute. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. The lyrics are: "que se rá de mi, si en u na ma ña na el vien to su til, la o ri lla pla tea da, la to rre fe". The Currulao part includes rhythmic notation with letters A, T, A, Q, Q, A, A, and a sequence of "D IDID ID IDID ID IDID ID". The tambora part includes rhythmic notation with "x" marks indicating specific drum strokes. The score includes chord markings: Fm and Gm7(b5) in the first system, and C7(b9) and Fm in the second system. The score ends with "Simil.....".

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

2



Cantador

Coro

tambora

10

Fm Gm7(b5) C7(b9)

liz de la can de la ria, ya no es tén a qui fren

15

Fm Gm7(b5) C7(b9)

te a mi mi ra da y no se oi gan treg gol pe Ri be ra lo

20

Fm Gm7(b5) C7(b9) Fm

en la no che bue na ba na Ri be ra lo ba na

Cont.....

Registro de muestreo: 15 de noviembre de 2014.

Ahora bien, se puede apreciar - en los fragmentos de los berroches - el uso de melodías en tonalidades menores del berroche de Barranco de Loba (Figura 5) y Hatillo de Loba (Figura 4), mientras que en San Martín de Loba (Figura 3) es

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

habitual el uso de melodías en tonalidades mayores²⁴. En relación con la armonía de los fragmentos del berroche de Barranco de Loba y de Hatillo de Loba, es un recurso recurrente en las composiciones, el círculo armónico Im - V7(b9) con la aparición ocasional del II semidisminuido, mientras que las composiciones de berroche en San Martín de Loba revelan el uso del círculo armónico I IV V I. Se debe hacer hincapié en dos aspectos importantes, a) en los bailes cantaos de *Tambora* tradicionalmente no se interpretan instrumentos armónicos, b) el acercamiento armónico que se hace en este texto, es solo con la intención de evidenciar especificidades en los tres berroches, para percibir - desde el lenguaje musical académico - dichas especificidades. Hay que mencionar, además, que cada comunidad tiene estructuras de transmisión de la música muy similares en cuanto a que los jóvenes aprenden de los ancianos por tradición oral, es decir, no nombran la *Tambora* y los sones por tratarse necesariamente de conceptos y constructos teóricos, lo hacen porque para ellos el hecho de nombrar, está vinculado a la ejecución de la *tambora* y el *currulao in situ*, manifestándose así, unas maneras de hacer que se repiten hasta configurarse - no como abstracciones en una partitura - sino como fenómenos relacionados con la transmisión de los saberes de las comunidades con respecto a los valores de la música - y en este caso - a un elemento particular y considerado como el más importante en la práctica de la *Tambora* como lo es el ritmo.

En relación con la melodía y el texto, no se pretende abordarlos a partir de su estructura poética, sino, cómo son subsumidos por constructos identitarios hasta convertirse en canciones emblemáticas inoficiales de tipo etnicitario (Martí 2000:141). Llama la atención *Ribera Lobana* del cantador Grilbin Saenz y del grupo Golpe Malibú, que se ha convertido en una de las más importantes composiciones - en son de berroche - de la subregión de Loba. Grupos musicales tradicionales y oyentes de otros municipios, interpretan dicha canción y le manifiestan a Grilbin su gusto personal por la melodía y el hecho de sentirse identificados con fragmentos del texto, cuando se hace alusión al río, al territorio, al sentido de ser lobano, a la

²⁴Se transcribieron en total doce berroches; cuatro de cada municipio implicado.

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

ausencia y a la *Tambora*²⁵. Lo que presupone entonces, la emergencia defactores de índole identitaria dentro de la matriz de significaciones de la *Tambora*; por un lado, la adscripción de las sensaciones y sensibilidades de los lobanos,²⁶ demostrada en el gusto por la melodía y por la identificación con fragmentos del texto de la canción, y por el otro, la función de límite de diferenciación que ejercen las estructuras rítmicas del berroche de Barranco de Loba, con el berroche de San Martín de Loba, el berroche de Hatillo de Loba y triceversa.

Siguiendo con la idea anterior, las cantadoras y cantadores ancianos y algunos adultos conocedores de la tradición de los tres municipios que componen la Subregión de Loba, declararon que en la celebración de las *Tamboras* de los ancestros, no fueron tan importantes los textos como lo son en la actualidad - allí, en los espacios de celebración - lo que primaba realmente era la festividad en sí, y no qué tanta elaboración previa o capacidad para hacer estrofas tuviese quien participaba. En la actualidad, se transforman las maneras en cómo las cantadoras y cantadores introducen un decir a través de sus textos, por lo anterior, se pueden encontrar textos en la *Tambora* que hablan sobre el río, los peces, acontecimientos personales o historias de ancestros, no obstante, brotan de las nuevas generaciones, los textos con un abierto sentido político e identitario, fruto de los constantes procesos de negociación social y cultural a los que se ven ineludiblemente convocados sus detentores, o siguiendo la definición de Brubaker, la identidad como categoría práctica²⁷ (Brubaker & Cooper, 2008: 5). Como procesos de negociación se podrían nombrar algunos: la creciente exploración y extracción minera aurífera junto a la contaminación del brazo de Loba y sus afluentes con el azogue, la industria cultural, y el aparente congelamiento cultural y social al que se

²⁵ Canción Ribera Lobana del grupo Golpe Malibú. <https://www.youtube.com/watch?v=ZTV9KBUN65A>

²⁶ Entiéndase como lobano a los habitantes de los tres municipios implicados.

²⁷ La definición de identidad como categoría práctica propuesta por Roger Brubaker y Frederick Cooper, es aplicable al contexto de la subregión de Loba en tanto que, las músicas de *Tambora* configura a los tres municipios como lobanos, describiendo su cotidianidad, compartiendo las problemáticas que los afectan y delimitando sus formas propias de celebración y maneras de nombrar en los circuitos de transmisión.

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

ven sometidos por causa de las investigaciones que con el paso del tiempo se convierten inevitablemente en archivos bibliográficos históricos, dado el valor que alcanzan como objetos patrimoniales para la investigación y la cultura, desconociendo la condición dinámica y no estática de las músicas de tradición oral en Colombia. De la misma manera, lo que implica para sus detentores la *polisemia de la Tambora* (Carbó, 2001: 2) en un sentido etnográfico del término – es decir – observar, relatar y reflexionar a partir de sus prácticas desde otro *locus de enunciación* interdisciplinar (Mignolo 2005: 6), donde se aporte a la consolidación de relaciones dialógicas desjerarquizadas, y desde allí, se indague de manera crítica el caleidoscopio de interpretaciones que surgen al preguntar a sus detentores ¿qué significa para usted la *Tambora* y el berroche?.

Entonces, “Sumergirse” en estos contextos de significación polisémico de la *Tambora* para entender sus *códigos musicales* (Revilla 2013: 218), ajustando los métodos a la realidad social, a los imaginarios y a las percepciones de los interlocutores, transforma dichos métodos y la acción del artista etnógrafo en acción significativa para las comunidades, tal y como lo trazan algunos discursos de las ciencias sociales: “El método no debe imponer cómo se estudia la realidad, sino que por el contrario, son las propiedades de la realidad las que deben determinar el método” (Bonilla & Rodríguez 1997: 22)

Trabajo de campo

La propuesta metodológica aplicada en esta etnografía musical, estuvo centrada en el trabajo de campo, donde la construcción de los datos y la experiencia directa con los detentores lo facilitó el método etnográfico. Cabe resaltar que, el concepto de etnografía musical fue tomado del etnomusicólogo Ramón Pelinski (Pelinski, 2000:289), con quien se tuvo comunicación en varias ocasiones a través de correo electrónico y a quien se agradece por sus significativos aportes. Por otro lado, este método estuvo sujeto a variables propias de la investigación en artes, tales como: a) espaciotemporal; comprendiendo que las músicas de tradición oral en Colombia viven en condiciones dinámicas y no estáticas, y su estudio en un fragmento de realidad, es alterable debido a sus procesos de negociación social y cultural

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

permanentes, b) la necesidad de alternativas de investigación emergentes y de diálogo interdisciplinar; en un momento histórico donde la investigación en artes contempla las propuestas apropiacionistas – en términos netamente utilitarios – sin definir las obligaciones de reciprocidad de los investigadores y los espacios de participación social a los detentores, c) la visibilización de las lecturas a partir de la realidad social de los municipios y la función de sus músicas como elemento constitutivo de la misma; pues las músicas de *Tambora* responden a factores socioculturales y ambientales determinantes en la creación del objeto sonoro, d) la proyección, fortalecimiento y consolidación del trabajo de campo y la etnografía como método en la investigación en artes, cuando se aborden las prácticas y tradiciones de los diferentes grupos humanos que las divulgan. De la misma forma, este método etnográfico musical, brindó las herramientas conceptuales y procedimentales para la construcción de la bitácora y los cinco ejes articuladores propuestos, ellos son:

Bitácora: se estableció una bitácora con las preguntas claves que delimitaron las búsquedas y dieron forma al corpus de la investigación, estas fueron: ¿la polisemia de la *Tambora* no solo responde a un discurso musicológico, sino que existe la posibilidad de que a través de la investigación etnográfica se pueda hablar de contextos de significación polisémicos, dadas las diferentes significaciones y especificidades presentes? ¿Qué rutas se deben construir desde el arte para poder indagar por un fenómeno musical que no solo involucra y concierne a los músicos, sino que es un fenómeno del cual difícilmente se puede hacer lectura fuera de su contexto sociocultural? ¿Cómo habitar los imaginarios sonoros de las manifestaciones musicales de tradición oral de estos tres municipios, sin contemplarlos desde un locus de enunciación homogenizante e invisibilizador?

1) Criterios de investigación: centrado en la condición actual de los bailes cantaos de *Tambora*, sus sonos y sus especificidades, asimismo, de sus circuitos tradicionales de transmisión, el diálogo con los detentores y los procesos de negociación sociocultural de la *Tambora*.

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

2) El diseño de investigación: dividido en el corpus de análisis, conformado por los cantadores Ángel Villafañe y Grilbín Saenz, el director Francisco Ardila, los integrantes del grupo Golpe Malibú, integrantes del grupo Tamban y el investigador Jaime Eduardo Rojas, pertenecientes al municipio de Barranco de Loba. El cantador Gumercindo Palencia y el grupo Yacambú del municipio de Hatillo de Loba. La cantadora Delcy María Gil y su grupo *Riquezas de San Martín*, la cantadora Ana Regina Ardila, el tamborero Nicanor Agudelo, los gestores culturales Javier Camargo y Álvaro Mier, el investigador Remberto Centeno, el grupo folclórico *Juventud Sanmartinense* su directora Idelsa Cerpa; todos ellos del municipio de San Martín de Loba. Siguiendo con la idea anterior, se determinó una construcción tipológica dividida en tres componentes según el papel desempeñado por cada uno de ellos en la práctica de la *Tambora*. El primer componente denominado referentes musicales, lo integraron cantadoras, cantadores, tamboreros, bailadores y bailadoras; debido a su avanzada edad (50 a 90 años), las conversaciones y no el formato entrevista, permitieron que sus historias y relatos a partir de la *Tambora*, se desplegaran con mayor fluidez y tranquilidad. El segundo componente denominado representantes culturales, lo integraron los profesores, gestores culturales y directores(as) de grupos folclóricos; con ellos se realizaron conversaciones a manera de entrevista abierta y semiestructurada. Y el tercer componente denominado investigadores autóctonos e investigadores externos, lo integraron todas aquellas personas que tienen escritos a partir de la *Tambora* y han hecho investigación documental en sus territorios. Con los investigadores autóctonos se realizaron conversaciones a manera de entrevista semiestructurada, y con los investigadores externos, denominados así los musicólogos, antropólogos y sociólogos que aún viven, y que realizaron importantes trabajos que sirvieron como material bibliográfico de referencia, se realizaron entrevistas estructuradas²⁸. En este mismo orden de ideas, en el diseño de investigación, se utilizaron dos tipos de técnicas a) observación participante; enfocada a la participación observación, la cual se evidencia en los procesos de devolución a la comunidad en circuitos de

²⁸ Existen registros de material audiovisual hechos por el autor con el musicólogo Guillermo Carbó y registros en audio con la antropóloga Gloria Triana.

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

divulgación externos²⁹, b) las conversaciones y las entrevistas de campo. Para estas últimas, se utilizaron como medios de registro una grabadora Sony ICD-UX523F, una Videocámara Sony JP 200 full HD, dos Baterías Sony NP-FV30, dos SD 16 gigas, tres Memory stick 4 gigas, un trípode, un PC Notebook Sony Core i5 de tercera generación, tres discos duros externos de 1 TB c/u y un cuaderno de campo.

3) La práctica etnográfica: llevada a cabo por periodos de dos meses cada semestre durante los años 2013 y 2014, realizando desplazamientos cada 20 días entre los tres municipios.

4) Construcción, sistematización, análisis, categorización y digitalización de los datos de campo: presentando las transcripciones de las conversaciones y entrevistas, la descripción de la *Tamboray* sus sones: tambora tambora, berroche, guacherna y chandé. Estas descripciones contienen, entre otros intereses, información del objeto sonoro situando los hallazgos dentro de los fenómenos culturales y las problemáticas internas de los cuales hacen parte. Los hallazgos fueron, por un lado, las especificidades en las estructuras rítmicas de los sones de la *Tamborade* cada municipio, y se presentaron a través de esquemas con notación occidental con la intención de comprenderlas. No obstante, dichas evidencias no solo se situaron en los esquemas como objetos sonoros independientes, sino que fueron articuladas a lo que la etnomusicóloga Sara Revilla denomina como categorías nativas de análisis musical (Revilla, 2013:223), en este caso particular se consideran como tal, la validación de las sensaciones,

²⁹ Sobre ello da cuenta la tesis de maestría del autor "Etnografía musical: En busca de los relatos y cantos del río Magdalena" donde se abrieron espacios de participación a 53 personas de cinco delegaciones del río Magdalena en la celebración de las bodas de plata del Festival Nacional de la Tambora de San Martín de Loba, realizado en la Universidad Industrial de Santander y tres municipios de la cabecera municipal en el año 2014. Todo a través de la gestión del grupo de investigación A Tempo, el cual dirige el coinvestigador de este escrito. Entre las actividades destacan: conversatorios, talleres de baile y de ejecución instrumental con los tamboreros, conferencias y el reconocimiento público a los cantadores, cantadoras y tamboreros por parte de las directivas de la universidad.

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

sensibilidades y percepciones de los detentores, las estructuras de transmisión de la música propias de cada circuito tradicional, la intersubjetividad sonora de los lobanos y los procesos de negociación cultural y social, principalmente con la industria cultural, las migraciones y la contaminación de las fuentes de agua por la explotación minera aurífera ilegal. Se hace énfasis también en que, debido a la importancia que tuvo para la etnografía musical escuchar los múltiples discursos de las personas que integraron el corpus de análisis, se hizo necesario que en el quehacer etnográfico se contemplara el "parachuting" o paracaídas, como la técnica de construcción de información, pues la misma permitió la participación horizontal desjerarquizada de los participantes de los tres municipios y sus divergencias con los temas centrales de la investigación.

5) La clausura del trabajo de campo y devolución a las comunidades: entendido como la socialización periódica de los avances y el seguimiento al impacto generado por la investigación. La figura del consentimiento informado expedido por parte de las tres comunidades de *Loba*, puso de manifiesto la necesidad de seguir desarrollando procesos de conocimiento conjunto entre investigadores y detentores, que definan el papel de la academia en la proyección de las músicas de tradición oral en Colombia y en las políticas culturales que las afectan.

Conclusiones

No es precisamente excesivo hablar de una multiplicidad en términos de territorios de significación sonora de la *Tambora*, puesto que se perciben especificidades en el berroche, siendo confuso y poco recíproco con las comunidades, hacer lectura de sus músicas separadas de su contexto sociocultural.

Las especificidades presentes en el son de berroche de los tres municipios, vehiculan factores identitarios marcados a tal punto, que si se ejecutan los toques de un municipio en otro, sus detentores pueden señalar y poner de manifiesto la no correspondencia de aquellos en sus circuitos de transmisión.

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

Crear vínculos de reciprocidad entre prácticas artísticas académicas y comunidad, podría representar una alternativa metodológica y ética, porque plantea la necesidad de desarrollar procesos de conocimiento conjunto y rutas investigativas en el arte que generen mayores espacios de participación.

Se hace necesaria la implementación de estudios georreferenciados que hagan lectura de los fenómenos etnográfico musicales, presentes en los bailes cantaos de *Tambora* de todo el sur y centro de los departamentos de Bolívar, Cesar y Magdalena en Colombia.

Los hilos invisibles de la cultura, crean redes entre sí que conectan un territorio con otro, estas redes se pueden denominar como festivales o encuentros folclóricos, y se entienden como espacios de divulgación de proyecciones musicales articuladas a determinados mecanismos de representación - que si bien no son propiamente análogos a las prácticas musicales de sus ancestros en los circuitos más tradicionales de transmisión - sí buscan que dichos territorios participen activamente de los proyectos y las políticas culturales. Aquí es donde los tres municipios se encuentran en sus tradiciones, acceden a estar unidos en sus diferencias y reconocen que solo respetando esas diferencias los mantendrá unidos en torno a esta manifestación tradicional.

Referencias y bibliografía

Archivo General de la Nación Colombia. (s/f). Recuperado de: <http://www.archivogeneral.gov.co/>

Blacking, John. (2006). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial, S.A.

Bonilla, Elsy. & Rodríguez, Penélope. (1997). *Más allá del dilema de los métodos*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Borgdorff, Henk. (2005). *El debate sobre la investigación en artes, Amsterdam, school of the arts*. Recuperado de: <http://www.google.com.co/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CBsQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.gu.se%2FdigitalAssets%2F1322%2F132269>

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

[8_el-debate-sobre-la-investigaci--n-en-las-
artes.doc&ei=pUCfVOS8LIqIgwThp4KoCw&usq=AFOjCNEFG-kH8Z-
7b8fffPVfE3IHiPYX9A](http://artes.doc&ei=pUCfVOS8LIqIgwThp4KoCw&usq=AFOjCNEFG-kH8Z-7b8fffPVfE3IHiPYX9A)

Brubaker, Roger & Cooper, Frederick. (2008). *Más allá de la Identidad, Universidad de California, Los Ángeles; Universidad de Michigan*. Recuperado de:

<http://comunicacionycultura.sociales.uba.ar/files/2013/02/Brubaker-Cooper-espanol.pdf>.

Carbó, Guillermo. (2002). *Musique et danse traditionnelles en Colombie: La Tambora*. París: L'Harmattan.

Carbó, Guillermo. (Diciembre 1990). "Al ritmo de...*Tambora* – tambora". *Revista Huellas*, nº 57, pp. 14–18.

Carbó, Guillermo. (Diciembre 2001). "Tambora y Festival, influencias del festival regional en las prácticas de la música tradicional". *Revista Huellas*. nº 58, pp. 2-4.

Carbó, Guillermo. (Diciembre, 2010). "La Música de Loba Momposina". *Revista Ojo al Arte*, nº 7, pp. 65-73.

Ciro, Bernardo. (21 abril, 2013). [Entrevista a Guillermo Carbó, Musicólogo, Medellín]. Grabación de audio.

Clifford, James. (1995). *Dilemas de la cultura – Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.

Daza Rosales, Silvio & Muñoz Vélez, Enrique. (2008). *La Memoria del Agua: Bailes Cantaos Navegan por la Magdalena*. Barrancabermeja: Litodigital Barrancabermeja.

Dussel, Enrique. (2007). *Materiales para una política de la Liberación*. Madrid: Plaza y Valdés Editores.

Escobar, Arturo. (2005). *Más allá del Tercer Mundo, Globalización y diferencia*. Bogotá: Universidad del Cauca.

Fals Borda, Orlando. (1986). *El problema de cómo investigar la realidad para transformarla por la praxis*. Cuarta Edición. Bogotá: Ediciones tercer mundo.

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

- Fals Borda, Orlando. (2002). *Historia Doble de la Costa. Mompox y Loba, Tomo I*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Franco, Carlos Arturo. (1987). "Bailes Cantados de la Costa Atlántica". *Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, vol.1, n°2*, pp. 54-72.
- Frith, Simon. (1996). Música e identidad. Pons, H. (Traductor). En: Stuart, Hall. & Paul, Du Gay. (Compiladores). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortur Editores. pp. 181-213.
- Geertz, Clifford. (1994). *Conocimiento local*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Geertz, Clifford. (1996). *Los usos de la diversidad*. Barcelona – Buenos Aires – México: Ediciones Paidós I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- Grebbe, María Ester. (1983). "Etnoestética: Un Replanteamiento Antropológico del Arte". *Aisthesis*, n° 15, pp. 19-27. Recuperado de: <http://estetica.uc.cl/publicaciones/revista-aisthesis/45-revista-aisthesis-nd15>
- Guber, Rosana. (2001). *La Etnografía, Método, Campo y Reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Martí, Josep. (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Valles, España: Deriva Editorial.
- Mignolo, Walter. (2005). "Semiosis colonial, entre representaciones fracturadas y hermenéuticas" pluritópicas". *Adversus Revista de Semiótica*, n° 3. Recuperado de: <http://www.adversus.org/indice/nro3/articulos/articulomignolo.htm>
- Mignolo, Walter. (2012). *Estéticas Decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas Facultad de Artes ASAB.
- Mora Calderón, Pablo. (2007). Arte y Etnografía. Entre caníbales y peregrinos. En: *De artistas, textos, contextos, mapeos y paseantes*. Bogotá: Fondo de publicaciones Universidad Distrital Francisco José de Caldas. pp. 53-90.
- Pelinski, Ramón. (2000). *Invitación a la etnomusicología, Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Editorial Akal, S.A.

perifèria

Número 20 (2), diciembre 2015

revistes.uab.cat/periferia

Pino, Diógenes (1990). *La Tambora; Universo Mágico*. 2ª Edición. Bucaramanga: Editorial FUNPROCEP.

Revilla, Sara. (2011). Capítulo Música e identidad, adaptación de un modelo teórico. En: *Cuadernos de etnomusicología No1*. (pp. 5-28). España: Editorial Sociedad de etnomusicología.

Revilla, Sara. (2013). "Música y relaciones interétnicas. El fenómeno sonoro como herramienta de demarcación identitaria en un contexto post-socialista". *Revista Periferia*, vol 18, nº 2, pp. 200-228.

Rojas, Jaime (13-21 de julio, 2013). *Anotaciones Históricas y Críticas respecto a la Tambora*. Manuscrito no publicado.

Rojas, Jaime (27 octubre, 2014). *Puntualizaciones Fundamentadas respecto a los Ritmos de la Tambora*. Manuscrito no publicado.

Rojas, Jaime (9-10 abril, 2009). "Tongo 'El Peo y la Onsa – Pilares de la idealización mitológica de la Cultura Anfibia en Barranco de Loba". Manuscrito no publicado.