



**La tambora<sup>1</sup> lobana<sup>2</sup>: acercamiento a un proceso de investigación de campo, divulgación y apropiación con fines pedagógicos**

**Bernardo A. Ciro Gómez y Maritza Serna González**

**Resumen**

La tambora es una manifestación de tradición oral que celebran los habitantes de los municipios ubicados en las riberas del río Magdalena, principalmente al sur de los departamentos de Bolívar, Cesar y Magdalena. El presente artículo se centra en tres municipios de la Subregión de Loba<sup>3</sup> que divulgan dicha manifestación, y tiene como propósito evidenciar la importancia que puede representar la investigación de campo de carácter etnográfico para incentivar procesos investigativos en el desarrollo de las prácticas artísticas al interior del aula de clase. A continuación, se presenta una etnografía musical como alternativa metodológica emergente, que contempla la realización de algunas transcripciones del *son*<sup>4</sup> de tambora<sup>5</sup> y las dinámicas internas del contexto sociocultural. Así mismo, su divulgación en circuitos académicos y la apropiación de dichas estructuras rítmico-melódicas con fines pedagógicos.

**Palabras clave:** *tambora, investigación etnográfica, subregión de Loba, músicas, enseñanza.*

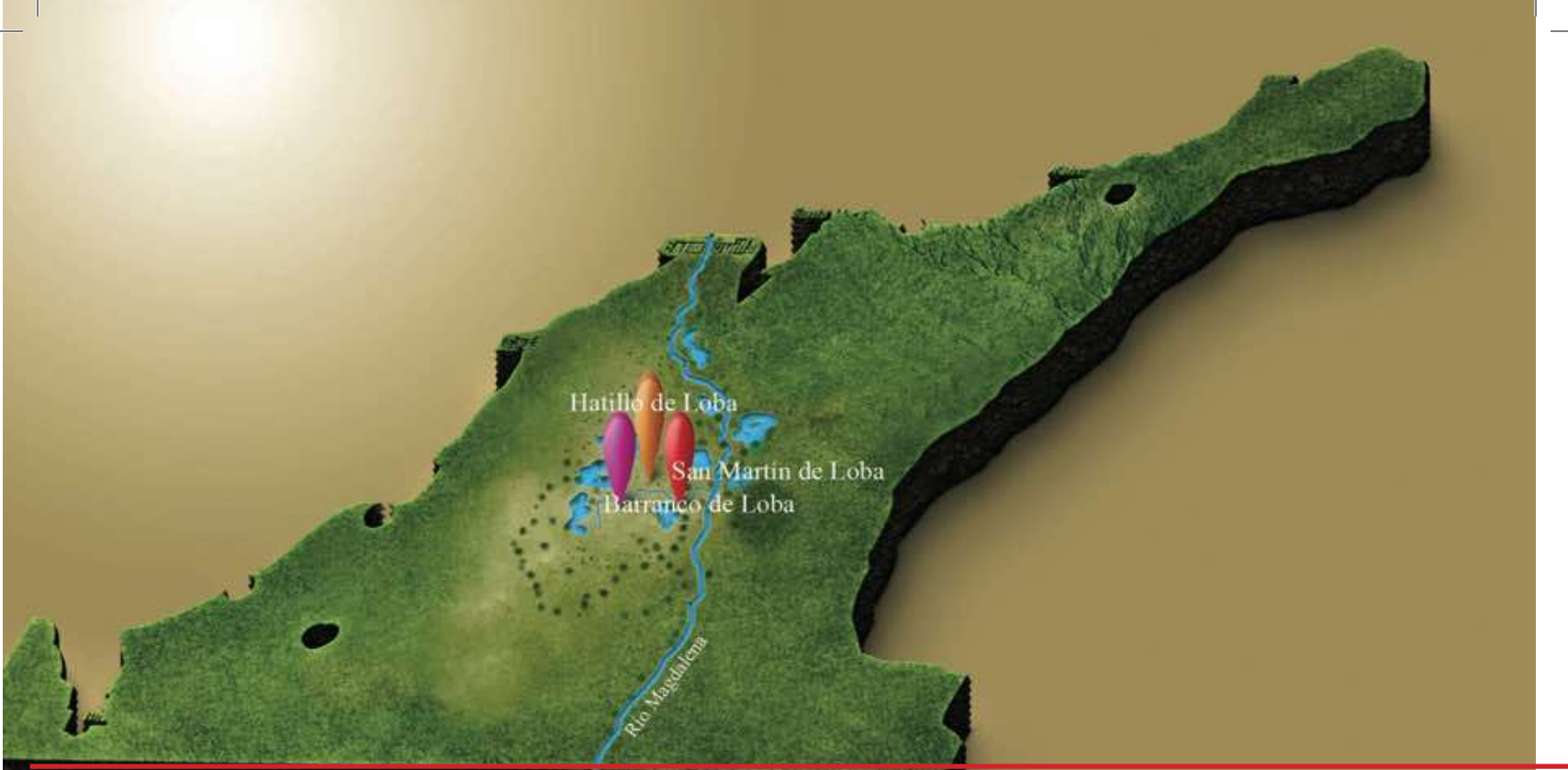
1 Práctica musical de tradición oral que consta de un cantador, coros, tambores y palmas. El musicólogo colombiano Guillermo Carbo plantea la diferenciación entre Tambora con (T) mayúscula, que engloba los cuatro sones (tambora tambora, berroche, guacherna y chandé); y tambora con (t) minúscula para distinguir el ritmo o instrumento (Carbo 2001, p. 13).

2 Lobano(a): gentilicio con que se conoce a los habitantes de la subregión de Loba en la Depresión momposina. También se le dice hatillero al habitante de Hatillo de Loba; barranqueño, al habitante de Barranco de Loba; y lobano o sanmartinense, al habitante de San Martín de Loba. El nombre de Loba se origina en el nombre del cacique Malibú, que habitó estos territorios antes de la llegada de los españoles (Fals Borda, 2002, p. 32).

3 Territorio perteneciente a la Depresión momposina en el centro sur del departamento de Bolívar. Los tres municipios que la integran, y a los cuales se hace referencia, son: Barranco de Loba, Hatillo de Loba y San Martín de Loba.

4 En el Caribe colombiano, las expresiones de “ritmo” o “son” indican “música de” (Carbo, 2010, p. 67).

5 Uno de los sones o ritmos que constituyen la práctica de la tambora.



**The Tambora Lobana: approaching a field research, appropriation and divulgation process with pedagogical aims.**

**A Tambora Lobana: aproximação num processo de pesquisa de campo, divulgação e apropriação com fins pedagógicos.**

**Abstract**

The *Tambora* is an expression of oral traditions nurtured by the inhabitants of the riverside municipalities along the Magdalena River, mainly so in the southern regions of the departments of Bolívar, Cesar and Magdalena. This article focuses on three municipalities of the Loba sub- region which preserve this tradition, and its main purpose is to highlight the importance of ethnographic field research to encourage the research processes in the development of artistic practices within the classroom. As an emergent methodological alternative, a musical ethnography is herein proposed, considering the elaboration of some *tambora son* transcriptions, discerning in the meantime the internal dynamics of the sociocultural environment. Finally, it also considers their release in academic circles as well as the appropriation of these rhythmic-melodic structures for educational purposes.

**Resumo**

A *Tambora* é uma manifestação de tradição oral que celebram os moradores dos *municípios* situados nas beiras do rio Magdalena, principalmente ao sul dos *departamentos de Bolívar, Cesar e Magdalena*. O presente artigo centra-se em três *municípios* da sub-região de Loba que divulgam esta manifestação, e tem como propósito evidenciar a importância que pode representar a pesquisa de campo de caráter etnográfico, para incentivar processos de pesquisa no desenvolvimento das práticas artísticas no interior da sala de aula. A continuação apresenta-se, uma etnografia musical como alternativa metodológica emergente, que considera a realização de algumas transcrições do *son de tambora* e as dinâmicas internas do contexto sociocultural. Assim mesmo, sua divulgação em circuitos acadêmicos e a apropriação de estas estruturas ritmo-melódicas com fins pedagógicos.

**Keywords:** *Tambora*, Ethnographic research, *Loba* sub-region, *Musics* (in plural form), Teaching.

**Palavras chave:** *Tambora*, Pesquisa etnográfica, sub-região de Loba, Musicas, Ensino.

## Introducción

En este artículo se propone develar el potencial entramado de relaciones dialógicas de tres ejes que, dado el caso particular de la investigación etnográfica musical a partir de la tambora lobana, denominado “En busca de los relatos y cantos del río Magdalena”, se articulan a las prácticas de investigación en artes, contribuyendo así a posibles alternativas metodológicas emergentes en el estudio de las músicas de tradición oral, dando relevancia a su contexto sociocultural y a la significación otorgada por sus *detentores*<sup>6</sup>. Así mismo, al desarrollo de literatura y al acercamiento crítico por parte de los estudiantes investigadores, hacia la multiplicidad de tendencias epistémicas y metodológicas de los referentes bibliográficos – no solo artísticos–, sino también de otras disciplinas, en cuyos campos de estudio se permiten entrecruzamientos y replanteamientos, con la intención de explorar en los límites, cuando las consideradas “músicas no académicas” desbordan las fronteras de la estética tradicional y del arte vistos en la academia, entendiendo a la estética como teoría, y al concepto de arte como práctica (Mignolo, 2015, p. 400). Siguiendo con la idea anterior, se podrían nombrar dentro de estas disciplinas principalmente a las etnomusicologías<sup>7</sup>, la antropología de la música<sup>8</sup>, la sociología de la música<sup>9</sup>; y replanteamientos como la etnoestética desde la mirada latinoamericana (Grebe, 1983, p. 19) y la reconceptualización de la etnografía musical (Pelinski, 2000, p. 289).

<sup>6</sup> Son los referentes musicales, representantes culturales e investigadores autóctonos de los tres municipios. Término tomado de Ramón Pelinski (2000, p. 291).

<sup>7</sup> La etnomusicóloga Susana Sardo, directora del Instituto de Etnomusicología de la Universidade de Aveiro en Portugal, compartió experiencias de campo en su intervención sobre la acción de adjetivación de la etnomusicología(s), a saber: etnomusicología aplicada, colaborativa, participativa, dialógica, pública, y militante o activista, entre otras (First Conference in Ethnomusicology and Anthropology of Music. Methods, approaches and perspectives for the study of music within culture 2015).

<sup>8</sup> La investigación etnográfica musical se centró principalmente en postulados de John Blacking.

<sup>9</sup> Se reconoce el trabajo realizado por los intelectuales de la Escuela de Frankfurt: Theodor Adorno y Max Weber. No obstante, la presente investigación se inclina por postulados sobre música, identidad y narratividad del sociólogo musical británico Simon Frith y del sociólogo latinoamericano Pablo Vila, en tanto que responden a la actualidad de las músicas de tambora y su contexto en la subregión de Loba.

Expuesto lo anterior, se hace necesario referirse a los tres ejes mencionados, con el ánimo de profundizar sobre cada uno de ellos y considerar su incidencia en el desarrollo de los procesos de conocimiento colaborativo con los detentores de la tambora, ellos son: investigación de campo, prácticas colaborativas y procesos de apropiación con fines pedagógicos. Cabe anotar que, antes de abordar los ejes, es importante presentar una cartografía del lugar que oriente al lector de manera georreferenciada los tres territorios sonoros cómplices de la investigación.

### Cartografía de **los territorios**

*La tambora, según el musicólogo colombiano Guillermo Carbó, tiene diferentes acepciones, lo que para él, crea una polisemia que da lugar a cierta confusión (Carbó, 2001). En palabras del doctor Carbó:*

Para los pobladores de la Depresión momposina, y en particular los de la subregión de Loba, la palabra tambora se utiliza para designar indistintamente: una fiesta celebrada en la víspera de ciertas festividades religiosas en torno a la navidad y al mes de diciembre; también la música y la danza interpretada durante la celebración de esta fiesta; a la vez, el grupo instrumental u orquesta de percusión y voces que ejecuta esta música; además, el más común de los distintos ritmos que acompañan los bailes y cantos; y finalmente, uno de los instrumentos de percusión de la orquesta (tambor cilíndrico de doble membrana, igualmente de uso en otros géneros musicales y regiones de Colombia) que muy probablemente ha dado origen a las demás acepciones de ella: la tambora (p. 2)


Hay que decir también que Guillermo Carbó, en su trabajo de campo realizado en los años 90 en los municipios de Tamalameque en el departamento de Cesar, y San Martín de Loba, Hatillo de Loba y Talaigua Viejo en el departamento de Bolívar, planteó -entre otros aportes significativos orientados hacia la musicología<sup>10</sup>- la diferencia musical entre tambora con (T) mayúscula que agrupa los sones que la constituyen, a saber: tambora tambora, guacherna, chandé y berroche; y tambora con (t) minúscula, que refiere específicamente a un ritmo o a un instrumento membranófono. Siguiendo un poco esta ruta geográfico-investigativa propuesta por el doctor Carbó, los tres municipios con los que se realizó la presente etnografía musical son: Barranco de Loba, sobre la margen izquierda del brazo de Loba; Hatillo de Loba, que se encuentra ubicado sobre la margen derecha de dicho brazo del río Magdalena, y por último, San Martín de Loba, también ubicado sobre la margen izquierda.

Es preciso decir que se incluyó al municipio de Barranco de Loba, puesto que en el triángulo Barranco, Hatillo y San Martín, se percibieron considerables desacuerdos entre sus detentores sobre los orígenes de la tambora, que toman especial relevancia en esta investigación, dado que sus relatos de origen han generado discursos identitarios que se reifican -en términos de una materialización de sus intersubjetividades sonoras, en las especificidades de las estructuras rítmicas de sus sones-, las cuales valoran como elemento fundamental en la práctica musical, y en la significación que cada uno de ellos le otorga, y aunque le llaman de forma similar, se pueden advertir notables diferencias. Estas condiciones contextuales particulares donde aspectos historiográficos y socioculturales subsumen a las prácticas musicales, unidas a otros factores internos y externos, trazaron las rutas de acercamiento con las comunidades, consolidándose en un trabajo de campo que recurrió a contribuciones interdisciplinarias, con el ánimo de que en esos acercamientos se establecieran obligaciones de reciprocidad (Pelinski, 2000, p. 289), participación colaborativa y legitimidad, entre el investigador y los referentes musicales (cantadoras, cantadores, tamboreros, bailadoras y bailadores), representantes de la cultura e investigadores autóctonos de San Martín de Loba, Barranco de Loba y Hatillo de Loba.

Entre los factores internos que llamaron la atención y que fueron tratados por ser propios de los territorios, se pueden mencionar los siguientes: relatos y cantos inspirados en unas necesidades particulares, los imaginarios sonoros de

<sup>10</sup> En una entrevista realizada al doctor Guillermo Carbó el 29 de noviembre del 2013, hace claridad en que sus búsquedas se enfocan hacia la musicología con intereses particulares en la composición musical de la Tambora.





los lobanos, barranqueños y hatilleros, cuya comprensión de los conceptos de música, estética y arte, están articulados a sus formas de percibir la cotidianidad, a sus labores en el campo como agricultores y pescadores, a la naturaleza, al río Magdalena, al mito, al encuentro festivo y al reclamo.

Y como factor externo detonante, se alude a las prácticas docentes musicales, investigativas y académicas, con respecto al estudio de las músicas de tradición oral, cuyas conjeturas ponían de manifiesto la dificultad de evidenciar que la Tambora involucra factores socioculturales e identitarios complejos, difícilmente visibles en una transcripción musical, y que correspondería estudiarlos según las estructuras, lógicas y convenciones sociales propias del contexto en la que se practica (Revilla, 2013, p. 201).

### **Eje 1. Investigación de campo**

Aunque sus definiciones y métodos son múltiples, se hace manifiesta la inclinación de esta investigación por el trabajo de campo etnográfico, en la medida en que la etnografía comporta un considerable campo de acción que permite el contacto directo y la experiencia de conocimiento de la realidad de los “otros” a través del acto de observar, conversar, registrar y participar<sup>11</sup>, para posteriormente narrar a manera de representaciones –en este caso particular– sus músicas, sin verse limitados por la autorreferencialidad o el solipsismo recurrentes que caracterizan algunas prácticas artísticas. Además, el papel político de la etnografía, transforma, revisa y reflexiona sobre las que en este eje serán llamadas dimensiones interrelacionadas.

Una de las dimensiones tiene que ver con la *inscripción epistémica* (Mignolo, 2005) y la ética del investigador –en este caso particular y en un sentido político del término– del artista etnógrafo (Foster, 2001, p. 177). Seguidamente, se presentan cuatro aspectos que lo ejemplifican: a) la acción jerarquizante que puede producir la preposición “sobre”, en la construcción discursiva del investigador para referirse a los interlocutores, tal como lo plantea Rosana Guber: “(...) La investigación no se hace “sobre” la población sino “con” y “a partir de” ella (...)” (Guber, 2001, p. 41), b) El *filtro cultural* del artista etnógrafo y su papel frente a sus interlocutores: “(...) Representar la cultura del Otro pasa necesariamente por las categorías mentales del investigador. Lo que importa es admitir la acción del filtro cultural y no pretender presentar el propio discurso como ‘reflejo fiel, de la cultura del Otro’” (Pelinski, 2000, p. 291), c) La responsabilidad social y política que adquiere el artista etnógrafo al entablar relaciones de reciprocidad con sus interlocutores, junto con el conocimiento y las implicaciones de paradigmas de investigación en ciencias

<sup>11</sup> Clase de Métodos y Técnicas etnográficas con el antropólogo Ramiro Delgado, Universidad de Antioquia, 15 de julio de 2015.

sociales como La crisis de la autoridad etnográfica (Clifford, 1995, p. 37), y d) formularse el interrogante que emerge de las ciencias sociales y de disciplinas como la etnomusicología, partiendo del lugar que ocupan los interlocutores y su participación en los “productos” derivados de los procesos de conocimiento conjuntos. En palabras de la etnomusicóloga Susana Sardo, directora del Instituto de Etnomusicología de la Universidade de Aveiro en Portugal:

Hay un interrogante en este momento que intercepta todas las ciencias sociales y humanas, sobre todo aquellas que trabajan con personas vivas, o sea, que usan a los otros como fuente de información o como “objeto de estudio”; ese problema es que “usamos las personas” para nuestro trabajo académico, para garantizar nuestra continuidad en la universidad, para progresar en la carrera, para brillar en los congresos, y esto obviamente ha generado un problema ético fuerte, porque lo hacemos usando el saber de los otros, transformando ese saber en un saber académico y usando esto solo para provecho de la academia y de nosotros primero, pero no de ellos (...) se deben buscar otras alternativas, lógicamente sin extinguir la academia, porque es el lugar donde podemos reflexionar y pensar sobre sus músicas (entrevista a Susana Sardo, etnomusicóloga, 2015).

La otra dimensión a que se hace referencia, es la que concierne propiamente a las comunidades que divulgan manifestaciones de tradición oral, donde la significación que le confieren a sus músicas no corresponde al hecho de ser solo ritmos tocados en un tambor que pueden ser representados en pentagramas o en las diversas formas alternativas de escritura occidental; por el contrario, es la forma como le dan sentido a su vida porque pueden cantar y tener relatos con los que afrontan problemáticas sociales, ambientales y políticas que los afectan. Relatos cantados que a su vez están articulados a una tradición oral; vinculados simbólicamente y estéticamente a festivales o a encuentros festivos, y que son subsumidos por entramados socioculturales complejos.

Considerando esta última hipótesis, se propone hacer un breve despliegue de los antecedentes histórico-sociales recientes que dieron forma a la composición *El caño del mico*, del cantautor barranqueño Ángel María Villafañe<sup>12</sup> –por mencionar solo una de las tantas composiciones que describen temáticas similares–. No obstante, la intencionalidad específica del mismo no radica en el análisis rítmico o de la estructura poética del son de tambora de Barranco de Loba, sino en tanto son apropiados por la comunidad y se convierten en canciones emblemáticas inoficiales de tipo etnicitario (Martí, 2000, p. 141).

En los años 1988 y 1989, el municipio de Barranco de Loba abrió un caño en la Ciénaga conocida como *Mico* o como *La región de mico*, con el fin de hacerlo navegable para el transporte de pasajeros y el intercambio de productos agrícolas y pesqueros con el municipio de Altos del Rosario, el corregimiento de San Antonio y otros municipios cercanos. Sin embargo, las obras afectaron ambientalmente gran parte de los territorios de San Martín de Loba, al punto de que el gobierno municipal y los habitantes del municipio afectado, decidieron cerrar el caño arguyendo que las inundaciones producto de esta obra, se estaban haciendo cada vez más peligrosas. Esta decisión generó, a su vez, una problemática ambiental a los habitantes del municipio de Barranco de Loba, quienes habían constituido prácticas de producción sostenible con esas aguas.

En el año de 1989, el cantador barranqueño Ángel María Villafañe compuso la canción *El caño del mico*, inspirado en los hechos ocurridos, identificado con los afectados y emocionalmente alterado por la problemática ambiental y social que se reflejaba en su municipio. Esta canción la llevó al Festival Nacional de la Tambora de San Martín de Loba el mismo año, para hacer pública -a través de la música- la inconformidad barranqueña hacia la decisión de cerrar el caño tomada por los sanmartinenses. Paradójicamente, la canción fue elegida por el municipio de San Martín de Loba como la mejor composición inédita de esa versión del festival, repercutiendo significativamente en las políticas de ambos gobiernos municipales y advirtiendo sobre la necesidad de brindar alternativas conjuntas. A continuación se presenta un corto fragmento de la partitura, en un lenguaje académico puramente sonoro, con lo cual se insiste en que el acto de investigar en artes no necesariamente se debería limitar a un proceso “transductor” de percepciones, significaciones o realidades sociales de las comunidades.

<sup>12</sup> Este relato es narrado por el propio cantador (Comunicación personal, Ángel Villafañe, 14 de julio de 2013).

# El Caño del Mico

Barranco de Loba (1989)

Son de tambora tambora

Moderato (M.M.  $\text{♩} = \text{c. } 110-114$ )

Cantautor: Ángel M. Villafañe G.

Transcripción: Bernardo Giro G.

Maritza Serna G.

Yo no sé qué pa só, se acabó se a cabó  
 qué pa só yo me ex pli co se a ca bó ca  
 AQQ AA TQQ AA AQQ AA TQQ AAA AQQ AA TQQ AAA AQQ AA  
 DID ID 11D IDI DID ID IID IDI DID ID IID IDI DID DI

Figura 1. Son de tambora tambora de Barranco de Loba: *El caño del mico*. Fuente: Transcripción realizada por Bernardo A. Giro y Maritza Serna G. (2015).

## Acercamiento a las estructuras rítmicas de la tambora tambora de Hatillo de Loba, de Barranco de Loba y de San Martín de Loba<sup>13</sup>

En las figuras 2 y 3, se exponen las tres acentuaciones rítmicas que definen y caracterizan al son de la tambora tambora -encerradas entre elipses rojas-, diferenciándolas así de los demás sones o aires en la subregión de Loba y en la práctica de los bailes cantaos. Las acentuaciones en el instrumento tambora se hacen golpeando el parche de manera abierta (P.a.), el *tempo* oscila entre 110 y 142 *bits*<sup>14</sup>.

### Acentuación del son de tambora tambora

Allegro (M.M.  $\text{♩} = \text{c. } 110 - 142$ )

La primera acentuación: negra del primer tiempo del compás

La segunda acentuación: es una negra del contratiempo en el pulso débil del mismo compás

La tercera acentuación: una negra en el tiempo débil del segundo compás

Figura 2. Acentuaciones Fuente: Giro, B. (2015). *Etnografía musical*. "En Busca de los Relatos y Cantos del Río Magdalena" (tesis de maestría). Universidad de Antioquia, Medellín.

13 Dada la extensión de este artículo, no es posible profundizar sobre las particularidades de las pautas metodológicas empleadas para la escritura de las convenciones de la tambora y el currulao. Así mismo, sobre los resultados de sus especificidades producto del análisis; solo se muestra un muy pequeño acercamiento. Sin embargo, el documento reposa en la Biblioteca Central de la Universidad de Antioquia y en el Centro de Documentación de la Facultad de Artes, como tesis de maestría en Artes 780.89/C578 CDROM y en las comunidades implicadas.

14 Es habitual que en la ejecución de la tambora tambora de los tres municipios, el instrumento tambora haga una anacrusa y el currulao le siga en el segundo o tercer compás; o también pueden entrar los dos en el primer compás después de una corchea que hace el tamborero en la madera. Lo que no es habitual es que el currulao inicie primero que la tambora.



**tambora: Toribio Rojas**  
**Allegro** (M.M.  $\text{♩} = \text{c. } 138-142$ )

Registro de muestreo: 14 de noviembre de 2014

**tambora: Grilbin Saenz**  
**Moderato** (M.M.  $\text{♩} = \text{c. } 110-114$ )

Registro de muestreo: 15 de noviembre de 2014

**tambora: Elvis Noya**  
**Allegro** (M.M.  $\text{♩} = \text{c. } 120-124$ )

Registro de muestreo: 16 de noviembre de 2014

**Figura 3.** Esquemas<sup>15</sup> del son de tambora tambora de los tres municipios<sup>16</sup>.  
**Fuente:** Ciro, B. (2015). *Etnografía musical “En Busca de los Relatos y Cantos del Río Magdalena”* (tesis de maestría). Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Se puede apreciar que las acentuaciones del son de tambora tambora en los tres municipios no difieren. No obstante, sí se observan algunas especificidades como la presencia de la anacrusa -encerrada en rectángulo azul oscuro- ejecutada en diferentes partes del instrumento. En la síncopa -encerrada en el rectángulo verde- se perciben algunas diferencias, como en el caso dado entre Barranco de Loba y Hatillo de Loba, donde se presentan similitudes rítmicas, pero en Hatillo de Loba los toques se realizan en el aro (A) y parche abierto (P.a), mientras que en Barranco de Loba, son en madera (M) y aro (A). El contraste con respecto a los anteriores, se aprecia en San Martín de Loba, donde la figura rítmica difiere, así los toques se hagan en el aro (A) y madera (M).

## Eje 2. Prácticas colaborativas

Este eje gira en torno a los dilemas éticos y a la participación como artista etnógrafo en los procesos de intervención social en la subregión de Loba –en este caso particular, desde la investigación musical– aportando en el reconocimiento y tolerancia con las diferencias existentes entre la práctica de la *Tambora* por parte de sus detentores, mediante la apertura de espacios de participación y diálogo en circuitos externos principalmente académicos, algo que se denominó en la etnografía musical como: construcción de trayectos de ida y regreso. Esta construcción se plantea en el texto como la definición de alternativas metodológicas que se puedan implementar en el trabajo etnográfico musical y que respondan a los intereses de las comunidades implicadas. Es por lo anterior que se recurrió a la figura de *archivo vivo*, la cual consistió en gestionar recursos y espacios a través del grupo de investigación “A Tempo” de la Escuela de Música de la Universidad Industrial de Santander (UIS), para realizar la celebración de las bodas de plata del Festival Nacional de la Tambora de San Martín de Loba al interior de la universidad y en tres municipios del área metropolitana: Bucaramanga, Piedecuesta y Floridablanca en Santander. En la programación, se realizaron diversas actividades como: conciertos, talleres de percusión y baile con los estudiantes y asistentes, a cargo de los tamboreros y bailadores.

<sup>15</sup> Todos los esquemas hacen parte de la investigación etnográfica musical del autor y contienen su respectivo registro de muestreo con fechas y ejecutantes.

<sup>16</sup> En el orden del gráfico. Arriba: San Martín de Loba, centro: Barranco de Loba, abajo: Hatillo de Loba.

De igual forma, se abrieron espacios de diálogo y de debate, a través de conferencias dictadas por investigadores y representantes culturales de los tres municipios participantes e investigadores externos, y un conversatorio en el auditorio Luis A. Calvo con las cantadoras, cantadores y tamboreros.

En esta ceremonia, las directivas de la Universidad Industrial de Santander encabezadas por el rector, otorgaron un reconocimiento especial por su vida y obra dedicada a la *Tambora* a las cantadoras: Ana Regina Ardila, Águeda Pacheco Ariza, Ana Matilde Alvarado Sajonero; igualmente al cantador Gumercindo Palencia Gil, al cantador Ángel Villafañe, al tamborero Nicanor Agudelo Arzuzar y a los desaparecidos Casildo Gil Padilla y Cayetano Camargo. El evento se realizó los días 28, 29, 30 y 31 de octubre del año 2014, e incluyó la participación de alrededor de cincuenta personas distribuidas en cinco delegaciones: San Martín de Loba, Barranco de Loba, Hatillo de Loba, Arenal y Rioviejo. Este, como cualquier otro tipo de actividades de divulgación y participación colaborativa, devuelve a las comunidades la confianza en las prácticas investigativas y en las interrelaciones recíprocas, poniendo en tensión las figuras complejas de la apropiación y reapropiación creativa de sus músicas, cuando obedecen a la recolección minuciosa de prácticas, producto de un precario o inexistente trabajo de campo, teniendo como única finalidad la generación de productos artísticos, académicos y culturales, frente a la denuncia de los escasos espacios de participación y circulación para las mismas.

En este mismo orden de ideas, la resonancia que tuvo en el municipio de San Martín de Loba esta celebración y el continuo seguimiento de la investigación a la práctica de la *Tambora*, contribuyó en el pronunciamiento del Concejo municipal que materializó el acuerdo No. 024 de 9 de noviembre de 2012, declarando Patrimonio Cultural e Inmaterial al Festival Nacional de la Tambora de San Martín de Loba. Por otro lado, el festival, desde hace algunos años, ha actuado como punto de resistencia ante los embates de la minería aurífera ilegal; por esta razón, el Decreto 045 del 14 de julio de 2014 sobre la prohibición de esta práctica cerca a los afluentes del río Magdalena, va forjando en los lobanos conciencia y sentido de pertenencia por sus territorios y por la protección ambiental.

De la igual forma, el mismo Concejo municipal, en alocución el 8 de noviembre de 2015, emitió un acuerdo sobre incentivos a los cultores y gestores, amparados - según el Artículo 303 del numeral 3 de la Constitución Nacional- que le concederá un auxilio económico inicialmente a la cantadora Ana Regina Ardila y al tamborero Nicanor Agudelo. Además, el gobierno municipal se comprometió a iniciar la construcción de una tarima fija para el festival, después de treinta años de realización. Estos reconocimientos le dan visibilidad a los intérpretes de la *Tambora* como representantes de la cultura lobana, y se espera que los compromisos gubernamentales trasciendan el papel, y se extiendan hacia los referentes musicales de los municipios de Hatillo de Loba, Barranco de Loba y los demás municipios representativos que divulgan la *Tambora*.

### Eje 3. Procesos de apropiación con fines pedagógicos

Ahora bien, una vez dados los procesos de investigación de campo y “devolución”, en términos de prácticas recíprocas, el otro extremo del *continuum metodológico* es la forma de enseñanza aprendizaje de la *Tambora* en el aula de clase. Aquí, la divulgación se articula en tres nuevos ejes temáticos: cognitivo, práctico y proyectivo. En primer lugar, el eje cognitivo inicia con la contextualización socio-cultural, política, historiográfica y georreferenciada al estudiante<sup>17</sup> a partir de los territorios sonoros, a través del uso de cartografías, dispositivos audiovisuales y sonoros producto de la sistematización del registro en campo. De igual forma, la organología de la *Tambora*, las narrativas desde la *aesthesis* de los referentes musicales y algunos ejemplos de apropiación para la creación de productos académicos o de músicas populares.

En segundo lugar, el eje práctico propone al estudiante crear un lenguaje corporal percetivo de lo que percibió al escuchar y ver los sonos de la *Tambora*; seguidamente, se socializan una a una las estructuras rítmicas, siendo ejecutadas por el docente en la tambora, con la intención de que el estudiante afiance su interiorización, a través de la asignación de cada sonido a alguna parte del cuerpo según su tímbrica. Después, se muestran al estudiante las partituras alternativas con clave de percusión, para que pueda identificar, diferenciar y ejecutar los sonos en la tambora<sup>18</sup>. Cabe resaltar que los sonos de la *Tambora* son relativamente cómodos de ejecutar en la tambora para los instrumentistas que no son percusionistas; por ello, se ha impulsado desde las clases de ejecución instrumental de guitarra eléctrica como una alternativa didáctica de difusión y divulgación.

Por último, el eje proyectivo contempla la apropiación de los sonos de *Tambora* en el instrumento, permitiendo la exploración sonora en la composición de propuestas musicales creativas, brindando a los estudiantes ritmos autóctonos como una alternativa frente a otras propuestas. Para finalizar, el acercamiento de los estudiantes a las músicas de tradición oral como la *Tambora* y a su contexto, desarrolla en ellos un sentido identitario y un interés por el aprendizaje de conceptos básicos propios de la investigación de campo etnográfica, sus métodos, análisis, reflexiones, temporalidades-espacialidades y dilemas éticos, al mismo tiempo que le ayuda a comprender -desde una horizontalidad discursiva y un sentido crítico con su entorno- su papel como artista en la transformación política, social y cultural del país.

17 La experiencia es compartida con los estudiantes que cursan segundo semestre de la tecnología en prácticas artísticas de la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango. Son instrumentistas de cuerdas pulsadas principalmente de guitarra eléctrica y no percusionistas. No obstante, resulta práctico también para la enseñanza de la *Tambora* a los estudiantes de percusión.

18 El currulao no se ejecuta en clase debido a diversos factores: a) complejidad, b) que el desarrollo de la musculatura gruesa necesaria no es conveniente en la práctica de cuerdas pulsadas.

## Conclusiones

### Las prácticas dialógicas entre la investigación en artes y

disciplinas como la Etnomusicología participativa, la Etnomusicología dialógica, la Etnomusicología colaborativa, la Antropología de la música y la Sociología de la música, podrían significar la emergencia de rutas metodológicas interdisciplinarias, acordes a las necesidades que tienen los investigadores musicales de comprender las músicas, su significación y sus procesos de negociación dentro de los circuitos de transmisión.

Incentivar el contacto de los estudiantes artistas con los detentores, consolidará y validará la experiencia directa del trabajo de campo como mecanismo que contribuirá a reducir las generalizaciones que desconocen las dinámicas internas de las prácticas musicales orales.

El sistema de las artes de los lobanos esta articulado a unas lógicas internas que posiblemente escapan a la comprensión de la academia. Es un deber del artista etnógrafo indagar por esos otros espacios en donde se hace arte y músicas que subyacen al contexto, e interpretar de manera crítica, pero desde otro *locus enunciativo*, que las manos que siembran y cosechan el maíz, son las mismas que hacen música cuando ejecutan un son en el currulao, y que la voz que vende bollo e' yuca, canta, compone y hace arte; y ambos son validados como artistas por su contexto, ocupando el lugar más alto dentro de sus circuitos tradicionales de transmisión.

La etnografía musical como una alternativa en la investigación en artes, puede generar procesos de intervención social con las comunidades y de reflexión al interior de la academia, afectando significativamente las políticas culturales y educativas, en favor del reconocimiento y la visibilización de las comunidades detentoras de manifestaciones de tradición oral.

La apropiación de los sones de la *Tambora por parte de los estudiantes músicos*, configura imaginarios que les permiten repensar desde diferentes dimensiones el acto de la reapropiación creativa de las músicas colombianas de tradición oral como: a) Pensar en la relación del cuerpo y el instrumento sin premisas validadas, b) Cuestionar las estrategias planas de enseñanza aprendizaje en el aula, c) El auto reconocimiento que se refleja en el respeto por la diversidad, la identidad y la memoria cultural que tejen los diversos grupos humanos y no en la autovalidación de clichés, d) En la conciencia ética particular para afrontar las interrelaciones dentro y fuera del aula en los procesos de interpretación, creación e investigación musical.

## Referencias

- Blacking, J. (2006). ¿Hay música en el hombre? Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Borgdorff, H. (2005). El debate sobre la investigación en artes, Amsterdam, school of the arts. Recuperado de <http://www.gridspinoza.net/sites/gridspinoza.net/files/el-debate-sobre-la-investigacion-en-las-artes.pdf>
- Carbó, G. (Diciembre, 1990). Al ritmo de Tambora – tambora. *Revista Huellas*, (57), 14-18.
- Carbó, G. (Diciembre, 2001). Tambora y Festival, Influencias del festival regional en las prácticas de la música tradicional. *Revista Huellas*, (58), 2-14.
- Carbó, G. (Diciembre, 2010). La Música de Loba Momposina, *Revista Ojo al Arte*, (7), 65-73.
- Ciro, B. (2015). Etnografía musical “En Busca de los Relatos y Cantos del Río Magdalena”. Tesis inédita de maestría, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
- Ciro, B. (2013, 21 de abril). Entrevista a Guillermo Carbó, Musicólogo, Medellín. Grabación de audio.
- Ciro, B. (2015, 3 de julio). Entrevista a Susana Sardo, Etnomusicóloga, Barcelona. Grabación de audio.
- Clifford, J. (1995). *Dilemas de la cultura - Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- Fals Borda, O. (2002). *Historia Doble de la Costa. Mompoxy y Loba*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Geertz, C. (1994). *Conocimiento local*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Grebe, M. E. (1983). Etnoestética: Un Replanteamiento Antropológico del Arte. *Revista Aisthesis*, (15), 19-27. Recuperado de <http://estetica.uc.cl/publicaciones/revista-aisthesis/45-revista-aisthesis-nd15>
- Guber, R. (2001). *La Etnografía, Método, Campo y Reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Martí, J. (2000). Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales. Sant Cugat del Valles, España: Deriva Editorial.
- Mignolo, W. (2005). Semiosis colonial, entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas. Recuperado de: <http://www.adversus.org/indice/nro3/articulos/articulomignolo.htm>.
- Mignolo, W. (2015). *Habitar la Frontera. Sentir y Pensar la Descolonialidad*. Antología 1999 – 2014. Barcelona: Edicions Bellaterra S.L.
- Miñana Blasco, C. (2010). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *Revista de Música en la Cultura*. Recuperado de: [http://www.danzaenred.com/sites/default/files/documentos/entre\\_folklore\\_y\\_etnomusic.pdf](http://www.danzaenred.com/sites/default/files/documentos/entre_folklore_y_etnomusic.pdf)
- Mora Calderón, P. (2007). De caníbales, peregrinos, y otras historias: sobre arte y etnografía visual. En P. P. Gómez. (Ed.). *Arte y Etnografía* (pp. 53-90). Bogotá: Fondo de Publicaciones Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Pelinski, R. (2000). *Invitación a la etnomusicología, Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Editorial Akal, S.A.
- Revilla, S. (2013). Música y relaciones interétnicas. El fenómeno sonoro como herramienta de demarcación identitaria en un contexto post-socialista. *Revista Periferia*, 18 (2), 200-228.
- Rojas, J. E. (27 de octubre, 2014). *Puntualizaciones fundamentadas respecto a los ritmos de la Tambora*. Manuscrito no publicado.

## Bernardo A. Ciro Gómez

Guitarrista eléctrico e investigador musical. Es Licenciado en Educación Musical de la Universidad de Antioquia y Magíster en Artes de la misma universidad. Es docente de la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango del municipio de Envigado, Antioquia.

Correo electrónico: [Guitar-vaier@hotmail.com](mailto:Guitar-vaier@hotmail.com)

## Maritza Serna González

Violinista, Licenciada en Educación musical de la Universidad de Antioquia. Es docente y directora de la Escuela Alfonso López del programa Red de Escuelas de Música de Medellín.

Correo electrónico: [mar-violin@hotmail.com](mailto:mar-violin@hotmail.com)

Artículo recibido el 8 de octubre de 2015 y aceptado el 30 de octubre de 2015