

El hombre anfibio en el ecosistema musical de la tambora momposina: diversidad, interconectividad y resiliencia

The Amphibian Man in the Musical Ecosystem of the Tambora Momposina: Diversity, Interconnectivity and Resilience

por

Bernardo A. Ciro-Gómez

Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida, Colombia

bciro@deboraarango.edu.co

En 1979, Sebastián Arroyo reveló “los secretos del agua y del barranco” a Orlando Fals Borda, quien a partir de entonces comenzó a hablar de la cultura del “hombre anfibio”. Tal analogía se difundió por la Depresión Momposina y fue utilizada tanto por sus habitantes como por los investigadores de diversas disciplinas, entre ellas la musicología. No obstante, se conoce poco acerca de cómo esta cultura configura socialmente su conocimiento musical en estado de oralidad secundaria. A partir de un estudio etnográfico en la región y las analogías hombre anfibio, ecosistema musical y resiliencia, se explora la tambora de la Depresión Momposina y la afectación que tres acontecimientos histórico-musicales han tenido en sus procesos de transmisión y circulación. Finalmente, se realiza un análisis musical de la tambora de dos territorios para demostrar cuán profundo, interconectado y complejo es este ecosistema musical.

Palabras clave: hombre anfibio, ecosistema musical, resiliencia, tambora, diversidad, oralidad secundaria.

In 1979, Sebastián Arroyo revealed “the secrets of the water and the land” to Orlando Fals Borda, who, from then on began to speak of the “amphibious man” culture. This analogy spread throughout the Depresión Momposina, being used both by its inhabitants and by researchers from various disciplines, including musicology. However, little is known about how this culture socially configures its musical knowledge in a secondary orality state. Based on ethnographic fieldwork in the region and the analogies of amphibian man, musical ecosystem and resilience, this study explores the tambora of the Depresión Momposina and the effect that three events, both historical and musical, have had on its transmission and circulation processes. Finally, a musical analysis of the tambora from two territories is carried out to demonstrate how deep, interconnected and complex this musical ecosystem is.

Keywords: amphibian man, musical ecosystem, resilience, tambora, diversity, secondary orality.

Introducción

Las mentes se despiertan en un mundo, pero también en lugares concretos, y el conocimiento local es un modo de conciencia basado en el lugar, una manera lugar-específica de otorgarle sentido al mundo (Escobar 2000: 75).

En 1979 Sebastián Arroyo, habitante de las riberas del río Magdalena en la Depresión Momposina colombiana¹, describió a Orlando Fals Borda algunas prácticas tradicionales de producción que han desarrollado de manera sustentable los habitantes ribereños. Tales prácticas de producción no mecanizadas y el cambio constante de rol de agricultores a pescadores o cazadores y viceversa, según los periodos estacionales de crecientes y sequías del río, llamaron la atención de Fals Borda, quien las aglutinó en las nociones de “hombre anfibio” o “cultura anfibia”. Si bien estas nociones se han extendido desde aquel encuentro entre Arroyo y Fals Borda como el epíteto del habitante de la Depresión Momposina colombiana, no es muy profusa la exégesis que se ha hecho al respecto.

Asimismo, son escasos los estudios especializados que abordan las formas de conocimiento musical de los grupos humanos asentados en esa ecorregión, especialmente de una manifestación músico-danzaria local de tradición oral llamada *tambora*, cultivada en varias poblaciones en el centro-sur de la Depresión Momposina. A partir de la utilización de las analogías hombre anfibio (Fals Borda 2002[1979]), ecosistema musical y resiliencia (Titon 2009, 2019, 2020; y Schippers 2019), y del estudio de campo realizado en las poblaciones Tamalameque en el departamento del Cesar y San Martín de Loba en el departamento de Bolívar, en la primera parte de este artículo se plantea la posibilidad de comprender la *tambora* como un ecosistema musical inmerso en procesos de oralidad secundaria. A tales efectos, se indaga por las incidencias de tres acontecimientos² histórico-musicales que transformaron sus procesos de transmisión y circulación local y translocal: 1) la creación del Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque en 1978; 2) los cambios introducidos por una representativa cantante de *bailes cantaos*³ de la *world music* en 1993; y 3) la Declaratoria del vallenato como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en 2015 por la UNESCO. Dado que el primer acontecimiento se desarrolla en Tamalameque, en el artículo se alude a este con frecuencia y se mencionan otros cuando sea oportuno. Del mismo modo, en la segunda parte se transcriben exclusivamente las fórmulas rítmicas de la *tambora* de las poblaciones tomadas como casos de estudio (Tamalameque y San Martín de Loba).

¹ La Depresión Momposina es una cuenca hidrográfica formada, entre otros, por los ríos Magdalena y Cesar. Se encuentra ubicada entre los departamentos de Bolívar, Cesar, Magdalena, Sucre y Córdoba, en la llamada región Caribe colombiana. Esta cuenca hidrográfica recibe su nombre por causa de los procesos de hundimiento del terreno (Viloria 2008; Jaramillo, Cortés-Duque y Flórez 2015). Las poblaciones de Tamalameque, Chimichagua, San Bernardo y Sempegua forman parte del departamento del Cesar, mientras que San Martín de Loba del departamento de Bolívar.

² Para Aróstegui (1995), el acontecimiento es “un cambio” que debe comprenderse sin desvincularlo de las relaciones sociales donde se produce. Por tanto, propone tres categorías sucesivas: estados sociales-acontecimiento-nuevos estados sociales, que este artículo adhiere.

³ Son eventos músico-danzarios de tradición oral caracterizados por el uso de la voz, las palmas de las manos, coro responsorial y tambores. En la costa Caribe colombiana se identifican cinco tipos: *tambora*, *bullerengue*, *lumbalú*, *chandé* y *son de negro y pajarito*, cada uno de los cuales constituye un ecosistema musical.

1. El hombre anfibio y la oralidad musical en la tambora momposina

Fals Borda (2002) define las nociones de “hombre anfibio” o “cultura anfibia” como un complejo de conductas, creencias y prácticas con elementos ideológicos que, a su vez, articula expresiones psicosociales, actitudes, prejuicios, supersticiones y leyendas que involucran los ríos, barrancos, ciénagas y caños. Este complejo, junto con las expresiones que instalan en el centro a los diversos cuerpos de agua en las formas de conocimiento local, se ha visto perturbado por fenómenos exógenos como “el cambio climático [que] afecta el ciclo de las lluvias en toda la cuenca del río Magdalena, [lo cual] acentúa los períodos de inundaciones y sequías [...] en la Depresión Momposina” (Viloria 2008: 15). A estos efectos del cambio climático se suman fenómenos endógenos como la correlación negativa entre las necesidades básicas insatisfechas (NBI) que alcanza el -96% y la escasa oferta educativa en esos territorios (Viloria 2008). En consecuencia, en la cultura anfibia se presentan altos índices de pobreza y bajos niveles de empleabilidad formal y escolarización.

En cuanto a las prácticas musicales orales del hombre anfibio, se perciben perturbaciones que se articulan con algunos de los fenómenos anteriormente expuestos, lo que ha generado dinámicas de desigualdad en la apropiación del conocimiento musical local. De hecho, Wade señala que “el Caribe colombiano es visto por propios y extraños como una rica despensa de ‘folclor’ tradicional” (Wade 2002: 59). Dicha concepción de “despensa” ha tenido implicaciones históricas y éticas complejas que no serán tratadas en este artículo. Lo que se pretende comprender es cómo el hombre anfibio ha configurado socialmente su conocimiento musical. A tales efectos, se analizan los procesos de transmisión y circulación local y translocal de la manifestación músico-danzaria de tradición oral llamada tambora.

1.1. Configuración social del conocimiento musical del hombre anfibio en la oralidad secundaria

De forma contraria a la aparente homogeneidad y simplicidad sugeridas por su nombre, el término “tambora” se utiliza con, al menos, tres significados diferentes, aunque estrechamente relacionados entre sí: fiesta, género músico-danzario e instrumento musical. Tambora es una fiesta que se puede llevar a cabo en cualquier momento del año, pero que históricamente se realizó en conmemoración de la Virgen, de la Navidad o del santo patrono de cada población. Asimismo, constituye una expresión músico-danzaria conformada por un cantador⁴, coro responsorial, un idiófono, palmooteo con las manos y dos tambores membranófonos llamados curullao y tambora⁵. Finalmente, se conoce como tambora al bimumbranófono que acompaña la fiesta. En el ulterior análisis etnográfico-musical se amplía la información acerca de esta condición polisémica y los instrumentos de investigación empleados para tal fin. Por ahora, se hace referencia a la primera y segunda acepciones, indicadas entre paréntesis cuando sea necesario.

En el estudio de campo realizado en la Depresión Momposina entre 2013 y 2017 se evidencia que dichos procesos de transmisión y circulación local de la tambora aún se configuran a partir de la oralidad. Para Ong (2009[1987]) y Zumthor (1991), la oralidad es el “sistema primario de modelado” en el que el acto comunicativo es constituido por la transmisión y la recepción, vocal y auditiva. Este sistema desempeña una función exteriorizadora que permite que se escuche el discurso, incluyendo el discurso musical, que una sociedad sostiene acerca de ella misma, con el

⁴ Puede ser hombre, mujer o no heteronormativo binario.

⁵ El curullao es un unimembranófono cónico de aproximadamente 60 cm de alto y 30 cm de diámetro en la parte superior que se ejecuta con las palmas de ambas manos. La tambora es un bimumbranófono cilíndrico de aproximadamente 50 cm de alto y 40 cm de diámetro que se golpea con baquetas de madera, generalmente en una sola de las membranas. Este instrumento lleva usualmente una base rítmica constante a la cual se articula el curullao.

fin de asegurar su perpetuación. Además, según Ong y Zumthor, el “sistema primario de modelado” es capaz de existir —y casi siempre ha existido— sin necesidad de la escritura o “sistema secundario de modelado”; algo que ha determinado los procesos de transmisión y circulación local de la tambora de ambas poblaciones.

Huelga decir que, si bien la tambora responde a dicho sistema y se realiza en contextos rurales a partir de rasgos y características distintivas de orden simbólico, “socio-corporal” (Zumthor 1991) y musical, actualmente se encuentra inmersa en procesos de “oralidad secundaria” (Ong 2009). Como se evidencia en los registros de campo, esto significa que las comunidades musicales utilizan la escritura en su cotidianidad; los medios de comunicación masiva forman parte de su realidad social y tienen contacto —no exento de conflictos— con diferentes dispositivos tecnológicos. Sin embargo, en lo que respecta a la configuración social del conocimiento musical, para los cultores de la tambora la transmisión de su música no responde a convenciones escriturales (partitura) ni a procesos autónomos o individuales. Por el contrario, la tambora (género) está vinculada a su ejecución colectiva *in situ* —que incluye el baile—, con lo cual se consolidan maneras de hacer que son transmisoras de saberes musicales. Algunos de estos fenómenos y valores obedecen a ciertas características de la oralidad secundaria, que “posee asombrosas similitudes con la antigua [oralidad primaria] en cuanto a su mística de la participación, su insistencia en un sentido comunitario, su concentración en el momento presente, e incluso su empleo de fórmulas” (Ong 2009: 134).

Esta configuración social del conocimiento musical local no se aleja de las prácticas tradicionales de producción ni de la concepción que, según Fals Borda, tiene el hombre anfibio de la naturaleza. De hecho, en muchos cantos se evidencian las expresiones psicosociales, las supersticiones y las leyendas que involucran los ríos, los caños, las ciénagas y sus ancestros. Por ejemplo, en el canto “El caño del mico” el cantador Ángel M. Villafañe recuerda cada una de las especies animales y vegetales que habitó ese ecosistema de humedal antes de ser destruido; por su parte, Cayetano Camargo en “El Mohán” relaciona al río Magdalena y las especies que lo habitan con un ser sobrenatural que se llevaba a las mujeres anfibias a sus profundidades; mientras Elguin Oviedo en “Bendito folclor” alude al carácter mestizo de la tambora. Hay cantos al río, las ciénagas, los caños y a los ancestros que crearon y fortalecieron los circuitos tradicionales de transmisión de la tambora. Del mismo modo, se presentan expresiones comparativas entre el sistema biológico y la música, tal como la que efectúa Villafañe al afirmar que “antes la tambora (fiesta) era como la pesca...se sacaba de año en año y cuando se acababa la temporada se colgaba la tambora (instrumento) junto a los trasmallos” (Villafañe 2016). También se encuentran conjuros y rezos a los tambores para que suenen bien.

De acuerdo con esta configuración, Arturo Escobar (2000; 2014) afirma que los modelos locales de la naturaleza ya no dependen de la oposición naturaleza/sociedad que implicaba la separación del mundo biofísico, el humano y el sobrenatural según una “ontología dualista”. En efecto, entre las prácticas tradicionales de producción y la configuración social del conocimiento musical del hombre anfibio no existe tal oposición entre naturaleza y cultura, ya que “las relaciones sociales abarcan más que los humanos” (Escobar 2000: 71). En consecuencia, según Escobar (2014: 91), si se entiende el territorio-región como “un proceso de apropiación socio-cultural de la naturaleza y de los ecosistemas”, en el que cada grupo humano —en este caso particular el hombre anfibio de la Depresión Momposina— se desenvuelve en un *continuum* relacional entre lo material y lo simbólico, lo biofísico y lo epistémico, se hace insostenible el conocimiento experto de construcción moderna que divide los dominios de la naturaleza y la cultura como antagonicos.

1.2. Ecosistema musical de la tambora de la Depresión Momposina: Tamalameque y San Martín de Loba

La analogía “ecosistema musical” (Titon 2009, 2019, 2020; y Schippers 2019) podría representar una interesante alternativa para comprender las prácticas musicales en estado de oralidad secundaria como la tambora, al conferirle un estatus como conocimiento musical oral basado-en-lugar en contextos de globalización (Escobar 2010). Esto es fundamental, porque implica el reconocimiento de dicha manifestación músico-danzaria como “un todo que es algo más que la suma de sus partes” (Koffka 1935: 176⁶). Es decir, pone en tensión la oposición tradicional/moderno, evolución/atraso y dinámico/estático desde donde muchas veces se analiza, con planteamientos que aseguran que es un género musical “casi extinto” (Quiroz 2004: 227) o un “ancestro del vallenato que evolucionó antes de perder vigencia” (Gutiérrez 2014: 369). En otras palabras, comprender la tambora significa situarla en el centro como “un organismo que reclama nuestra atención en el ecosistema” (Schippers 2019: 134). Así, se evita escindirlos de factores que perturban sus procesos de transmisión y circulación local y translocal; además, permite evidenciar cómo se activan estrategias de resiliencia —no en busca de su estabilidad prolongada— sino con la intención de llevarla a equilibrios deseables (Titon 2019).

Desde la *applied ethnomusicology*, Titon (2019: 177) afirma que la energía y la música son fuerzas impulsoras y que, por tanto, de la misma forma como la primera fluye en el ecosistema natural, la segunda lo hace en las culturas musicales. Esta analogía le permite explorar las culturas musicales como sistemas ecológicos y determinar que se comportan como ecosistemas. Titon fundamenta dicha analogía en la definición de ecosistema biológico de Tansley, para quien “este incluye no solo el complejo del organismo sino también todo el complejo de factores físicos que forman lo que llamamos el medio ambiente del bioma, los factores del hábitat en el sentido más amplio” (Tansley citado por Titon 2020: 156). Por su parte, Schippers también apela a Tansley cuando afirma que “aunque el organismo pueda reclamar nuestra atención principal, cuando intentamos pensar orgánicamente no podemos separarlo de su entorno particular, con el que forma fundamentalmente un sistema físico” (Schippers 2019: 134).

De acuerdo con Titon y Schippers, el ecosistema musical configura las prácticas humanas y discursivas como parte fundamental y relacional del entorno biofísico y la esfera de lo sobrenatural en el sentido más amplio, de la misma forma como Escobar lo plantea desde la antropología al cuestionar la “ontología dualista que separa lo humano y lo no humano, naturaleza y cultura, individuo y comunidad [...] [la música y el entorno del bioma]” (Escobar 2014: 76). Tal interdependencia no solo es reconocida por estudiosos de estas disciplinas: también está declarada en el marco normativo colombiano sobre medio ambiente, en el cual se destaca la relación estrecha entre la naturaleza y “los diferentes sistemas culturales humanos en todas sus dimensiones, política, social, económica, tecnológica, simbólica, mítica y religiosa” (Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sostenible 2012: 28). Por su parte, el Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt en Colombia, basado en Fals Borda, hace lo propio con la relación entre las expresiones musicales del hombre anfibio de la Depresión Momposina y los humedales:

Quando se interpretan las manifestaciones culturales de las personas que conviven con el agua se puede advertir que la relación humana con los humedales tiene diferentes matices, que se expresan en el lenguaje, en la adaptación de sus artefactos y modos de vida, en la música, en los mitos y en su misma transformación del paisaje. Esta variedad de expresiones que parten del agua y que determinan el comportamiento de una sociedad invita a ampliar el concepto de cultura anfibia para abarcar a todas aquellas comunidades que se relacionan en alguna medida con un humedal. (Jaramillo, Cortés-Duque y Flórez 2015: 39).

⁶ Todas las traducciones son propias salvo que se exprese lo contrario.

Estas concepciones multidimensional-relacionales que involucran el ecosistema como transductor de las relaciones de los mundos humano, biofísico y sobrenatural, de acuerdo con Schippers (2019: 134) “proporciona[n] un terreno fructífero para examinar las culturas musicales”. De hecho, para este autor:

[...] si bien el término ecosistema se desarrolló en biología, se deriva y se aplica a un espacio intelectual más amplio [...] [ecosistema musical es] todo el sistema, incluido no solo un género musical específico, sino también el complejo de factores que definen la génesis, el desarrollo y la sostenibilidad de la cultura musical circundante en el sentido más amplio [...] (Schippers 2019: 135).

La referencia directa de Schippers a los géneros musicales, y el complejo de factores que los circundan, permite argumentar que las tamboras de Tamalameque y de San Martín de Loba en tanto géneros músico-danzarios específicos adhieren a esa caracterización. Aunque en este artículo no se pretende desarrollar profusamente la perspectiva de ecosistema musical en cinco dominios de Schippers (2019: 141), se ratifica, en primer lugar, que ambas poblaciones poseen —en diferentes gradaciones— sistemas de enseñanza musical basados en la transmisión oral secundaria; las comunidades musicales cuentan con reconocimiento de sus conciudadanos; el prestigio local de la tambora se ha determinado por su adaptabilidad a perturbaciones del contexto y al cambio de los valores y actitudes; la tambora depende totalmente de subvenciones estatales para su circulación local sin mayores exigencias en términos de infraestructura; y finalmente, sus cultores han establecido diferentes procesos de negociación con la industria musical. En segundo lugar, algunos de sus elementos se imbrican con los principios ecológicos que determinan un ecosistema musical (Titon 2009, 2020). Tal imbricación permite evaluar las incidencias que en este sentido han tenido la creación del Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque, los cambios introducidos por la cantante de *bailes cantaos* de la *world music* Totó la Momposina y la Declaratoria del vallenato como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO.

1.3. Diversidad, interconectividad y resiliencia en el ecosistema musical de la tambora

Titon advierte que, si estamos dispuestos a considerar la idea de que las culturas musicales se comportan como ecosistemas, entonces de la ecología se pueden discernir cuatro principios generales: 1) la ventaja adaptacional de la diversidad; 2) los límites del crecimiento; 3) la interconectividad; y 4) la administración responsable (mayordomía, Titon 2009: 121; 2020: 155). A continuación, se desarrollan estos principios en la tambora de Tamalameque y San Martín de Loba, en relación con las incidencias producidas por los tres acontecimientos sociohistóricos previamente referidos.

Como afirman algunos autores, el término diversidad en el contexto cultural colombiano adquiere relevancia a partir de la Constitución Política de 1991, en la cual se declara a Colombia país pluriétnico y multicultural; asimismo, la creación del Ministerio de Cultura en 1997 representa un giro hacia la redefinición de las políticas culturales del Estado (Ochoa 2003a). Previo a la Constitución de 1991, en la llamada “República Liberal” que se extendió de 1930 a 1946, las políticas culturales fueron diseñadas de “arriba hacia abajo” (por usar la terminología de Titon). Es decir, el Estado intentó reproducir la cultura del centro del país en las periferias percibidas por los intelectuales liberales como “incultas y analfabetas”; asimismo, pretendió su “mejoramiento” social y cultural mediante la promoción de una inclusión que terminaba por excluirlas, ya que dichas pretensiones, según Muñoz (2014), estibarón en contradicciones y

ambigüedades, algunas de estas son develadas por la autora en dos tipos particulares de política cultural: orfeones obreros y murgas populares⁷.

En el núcleo de las políticas culturales estatales desarrolladas tanto por los liberales en el marco de la “República Liberal” como por los conservadores antes y después de ese período, la “reproducción” y el “mejoramiento” cultural de la alteridad se conciben desde el *locus* de enunciación dominante. A este respecto, siguiendo a Silva (2005), aunque aquellos inscribieron dichas políticas en la revalorización de la vida y las costumbres populares, y estos en una conservación jerarquizada que debería ser liderada por y desde las instituciones del Estado, la “reproducción” y el “mejoramiento” se efectuaron según sus lógicas y no a partir de la diversidad de los territorios y de los saberes orales de los cultores⁸. Adicionalmente, Silva (2005: 231) sugiere que en la Encuesta Folclórica Nacional de 1942 (una de las más importantes políticas culturales del Estado) no se lograron articular los criterios de recolección de una ingente cantidad de datos con su organización y clasificación para el adecuado análisis. Esto afectó al manejo especializado de la información —principalmente musical y danzaria— colectada en campo. Lo anterior explica los escasos resultados de la EFN a partir de la tambora en el antiguo Magdalena Grande —actualmente parte de la Depresión Momposina— donde se diligenció correctamente una sola encuesta (0,1%) del total nacional (Ciro-Gómez 2019: 165)⁹.

En el contexto del nacionalismo musical colombiano de principios del siglo XX, la diversidad se discutió acaloradamente en términos de establecer cuál era la “música nacional”. Para Bermúdez (1999: 9) algunos intelectuales, músicos y compositores abogaron por el pasillo y el bambuco (géneros musicales de la región Andina) al asumir que “era la música por excelencia, la única que había”; otros, por el contrario, afirmaron que dichos géneros andinos

⁷ Para el presente escrito sobresalen dos entre tales contradicciones y ambigüedades. Primero, la postura de los funcionarios liberales porque “[...] mientras que a través de sus políticas estos burócratas celebraban la cultura popular como el alma de la nación, consideraban que sus intérpretes eran pasivos, [infantiles], elementales y estáticos [y su talento meramente instintivo]” (Muñoz 2014:95). Y segundo, desde una perspectiva musical se revela el menosprecio hacia la oralidad musical, ya que “se requería que los orfeones enseñaran notación musical —en contraposición a la práctica o entrenamiento oral— y algo de teoría musical, [porque] si el objetivo era que Colombia se convirtiera en una nación moderna y civilizada, era sumamente importante reemplazar la herencia oral por la alfabetización” (Muñoz 2014: 92).

⁸ Siguiendo a Silva (2005: 17), se realizaron según las clasificaciones y el sistema de representaciones dominante y no basado en los contenidos empíricos que los cultores han configurado socialmente a partir de la oralidad.

⁹ Asimismo, en el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias reposan carpetas de la EFN elaboradas en el llamado “Bolívar Grande” (actuales departamentos de Bolívar, Sucre, Atlántico y Córdoba), en las que se evidencia dicha desarticulación. Por ejemplo, se afirma que las fiestas populares se amenizaban principalmente con bailes cantados, tamboras, fandangos, cumbias, entre otras expresiones de tradición oral, pero a la pregunta acerca de los géneros de música cultivados en las poblaciones los encargados de diligenciar la encuesta respondieron que fueron los ortófonos y victrolas (Ver Carpetas 61 y 71). De igual forma, en un número importante de dichas carpetas se utiliza reiterativamente la expresión “los bailes que más se usan son...”, pero no se explica con claridad —a diferencia de lo que sucede con las fiestas populares— dónde, cómo y en qué contexto se realizó su registro y cómo fueron apropiados (o eventualmente rechazados) no solo por los habitantes, sino también por las comunidades musicales que ejecutaban los tambores, tamborinas, pitos y acordeones. Así, se asocia el “cultivo” de los géneros musicales de los territorios exclusivamente con su dinámica de reproducción mecánica. Esto, por un lado, menoscaba la configuración social de los circuitos locales de transmisión oral y, en consecuencia, refuerza la idea liberal del “talento instintivo” de los sabedores y del anonimato de las músicas de tradición oral que solo son “un sustrato que pertenece a la nación” (Muñoz 2014). Por el otro, promueve una visión *etic* generalizante de las comunidades musicales en estado de oralidad como consumidoras acríticas y no como productoras de conocimiento.

eran música popular muy diferente a la música nacional que “tendría que ser equivalente a la que le dio el perfil a aquella italiana, alemana o francesa” (Bermúdez 2011: 108).

Las dinámicas descritas han incidido en la diversidad de expresiones culturales regionales, tales como la tambora de la Depresión Momposina, la que pasó inadvertida en los discursos oficiales en la primera mitad del siglo XX, a pesar de ser uno de los tres tipos básicos de estilos o géneros musicales campesinos costeños desde el siglo XIX (Bermúdez 1996). Señalar la supervivencia de la tambora pese a la marginalización que sufrió en esa época —lejos de convertirse en un juicio moral— constituye el más sólido argumento en favor de la diversidad como acción adaptativa, al considerar que “cuanto más diversos son los organismos, poblaciones y comunidades, mayores serán sus posibilidades de supervivencia en y del ecosistema musical” (Titon 2009: 123; 2020: 156).

1.3.1. *El Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque*

La tambora logró adaptarse mediante la resiliencia a la marginalización oficial y los discursos *emic* de “búsqueda de la raíz”, configurados sobre una cultura periférica coherente con la realidad social de sus pobladores. En otras palabras, como ecosistema musical consiguió sobrevivir y mantener su integridad y continuidad ante las perturbaciones y los cambios provocados por las políticas culturales internas de la primera mitad del siglo XX, los discursos oficiales acerca de la música nacional y las escasas investigaciones especializadas. No obstante, como afirma Titon (2019:157), dicha “resiliencia no significó simplemente ‘aprender a vivir con ello’ ni inclinarse en una postura defensiva”, ya que en la década de 1970, cultores como Diógenes Pino, oriundo de Tamalameque, comenzaron a tomar conciencia del valor de sus propias manifestaciones culturales. Esto permitió instaurar una interesante dinámica de circulación local y regional que se encauzó en la primera versión del Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque en 1978. En dos entrevistas sostenidas con Pino, comentaba a este respecto que

[...] todo el mundo quería mostrarle a Bogotá [capital de Colombia] que nosotros teníamos nuestra propia cultura. Y llegué aquí [a Tamalameque] y empezamos a buscar eso, y pasaba la gente del barrio de los pescadores llevando al Cristo pa’ la Novena de la madrugada, iban cantando tamboras y eso me llamó la atención y dije ¡qué tanta búsqueda hacemos, esto es lo nuestro! [...] Hicimos el festival de la tambora con ellos, el único referente que teníamos era el festival vallenato de Valledupar, [...] (Pino 2017).

Más adelante añadía:

Luego, recorrí toda la Depresión Momposina en busca de los pueblos que conocían de tambora y los traje a Tamalameque [...], ahí ocurrió algo maravilloso, que fue el reencuentro de la gente del río con su propia cultura. Entonces empezaron a ver por observación directa cómo tocaba aquél este aire, y cómo lo tocaba aquél, y el que lo había perdido trató de recuperarlo escuchándolo ahí en vivo ¿ya? Por eso es que tú encuentras de que ahí a veces están como trocados los aires, pero es producto de eso, se había perdido ya parte de la memoria [...]. Esas primeras versiones del festival no fueron fáciles porque nos fuimos en contravía de algo que se había vuelto tradicional que eran las fiestas del Cristo con corralejas [...] y yo entendía que eso era la manera que tenían los ricos y los ganaderos de hacer prevalecer su condición económica sobre el resto del pueblo [...], yo estaba en contra de eso [...] (Pino 2017).

De acuerdo con el relato de Pino, la primera versión del Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque vinculó tres circuitos diferenciados: 1) el circuito tradicional de transmisión oral local de la tambora como fiesta callejera realizada por personas del común,

dada su admiración por los “saberes y conocimientos basados-en-lugar” (Escobar 2010) de pescadores, agricultores y mujeres amas de casa; 2) los circuitos de transmisión y su diversidad musical, incluido San Martín de Loba, visibilizados por Pino cuando los invitó a Tamalameque; y 3) los circuitos dominantes de la cultura en Tamalameque, al insertar a personas del común en las fiestas patronales, un espacio de poder que había estado en manos de ganaderos y comerciantes de la población. Esta interconectividad, entendida como las tensiones, los flujos y las negociaciones de ida y vuelta, cuyo propósito es fortalecer la adaptabilidad y la diversidad de los procesos locales y regionales de transmisión oral que comporta la tambora en la Depresión Momposina, consolidó un circuito nodal “de abajo hacia arriba” que podría comprenderse como una “estrategia de resiliencia” (Titon 2019) ante la marginalización histórico-musical.

De esta forma, acciones como las de Pino y otros cultores con respecto a la tambora pueden considerarse una incipiente “tercera forma práctica de política pública que ayuda a la comunidad musical a mantener y mejorar las condiciones en las que su cultura expresiva puede florecer” (Titon 2020: 154). No obstante, si bien tales acciones permitieron el florecimiento de la tambora, no están exentas de conflictos y disputas, ya que transformaron los procesos de transmisión y circulación local siguiendo la lógica aprendida por los cultores de Tamalameque en el Festival de la Leyenda Vallenata de Valledupar. Esta nueva lógica incluye deshacerse de aspectos propios de la fiesta que resultaban incómodos, tales como consumir bebidas alcohólicas, aun cuando estas fueran su principal fuerza impulsora, vestirse de forma diferente a la habitual, subirse a una tarima y “taxonomizar el lenguaje estético” (Ochoa 2003a) de la tambora. Es decir, la fiesta de tambora (llamada “Noches de guacherna” en Tamalameque) cayó en desuso para dar paso a una representación de la misma, normalizada por el Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque en cuatro aires, ritmos o sones (tambora, berroche, guacherna y chandé); al mismo tiempo que fue caracterizada como un género músico-danzario que permitió diferenciarlo de otros practicados en la misma zona. Los organizadores de dicho evento —según Pino— obligaron a los cultores de las poblaciones participantes a aprenderse los ritmos propios de Tamalameque. Tal normalización modificó simbólicamente las fiestas de tambora y homogeneizó las prácticas músico-danzarias. Como se evidencia en los registros de campo, los cultores de San Martín de Loba siguieron las normas del Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque y se apropiaron de la tambora (género músico-danzario) de esa población, y actualmente afirman tener más diversidad musical que las demás poblaciones (esta diversidad será tratada en el análisis etnográfico-musical). En resumen, el Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque introdujo cambios significativos en la comprensión de la tambora que afectaron su práctica local y la de las zonas circunvecinas, lo que es un ejemplo concreto de interconectividad del ecosistema musical de la tambora, donde “un cambio en cualquier parte [...] lo afecta en su totalidad” (Titon 2020: 157).

A diferencia de otros con mayor impacto mediático y apoyo estatal, tales como el festival afrocolombiano de Música del Pacífico Petronio Álvarez, el Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque no es reconocido por el Estado como un evento de carácter afrocolombiano. A excepción de los cultores de San Bernardo y Sempegua (corregimientos cercanos a Tamalameque), quienes son afrocesarenses con derechos consagrados en la Ley 70 de 1993, el evento reúne principalmente a mestizos —con arraigo en las culturas originaria y afrocolombiana— con menores posibilidades de “movilidad ascendente” (Wade 1997) que los blanco-mestizos del interior del país. Es decir, en Colombia “el mestizaje [...] no es solo la mezcla neutral sino un movimiento jerárquico”, en el cual el giro (ascendente) “lejos del indígena o del negro” hacia el blanqueamiento en términos físicos y culturales es el que posee mayor valor (Wade 1997: 53). Así se puede interpretar en los datos acerca del índice de Pobreza Multidimensional (IPM) presentados en 2021 por el Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE); en ellos los departamentos de Bolívar (26.8%), Cesar (25.3%) y Magdalena (32.4%) (la Depresión Momposina colombiana) por poco quintuplicaron el de Bogotá D.C.

(5.7%), en promedio duplicaron el de Antioquia (14.3%) y superaron el del total nacional en casi doce puntos porcentuales (28.1% frente a 16.0%)¹⁰.

A partir de la declaratoria de Colombia como país pluriétnico y multicultural “se consagraron ciertos derechos para las minorías indígenas y se expidió la Ley 70 de 1993, que protege la identidad cultural de las comunidades negras [...]” (Wade 2002: 291). Parafraseando a Restrepo (2013: 22-23) la reglamentación de dicha Ley 70, sumada a la sedimentación de múltiples dinámicas organizativas, luchas y movilizaciones reivindicativas que le precedieron, permitió que “las comunidades negras” fueran “imaginadas como una comunidad étnica” con ciertas formas de organización territorial y cultural en simbiosis con el medio ambiente. Se resalta que su consolidación demandó sendas disputas y negociaciones entre los diferentes actores (mediadores) que intervinieron. Por esto, Restrepo afirma que “los afrocolombianos e indígenas siempre han sido y serán ‘grupos étnicos’. La etnicidad les es immanente” (2013: 16). Frente a estos planteamientos, corresponde preguntarse ¿cómo se ha caracterizado desde la perspectiva étnico-cultural a quienes cultivan la tambora en la Depresión Momposina colombiana?

Wade (1997: 17-18) señala que en Colombia “la diferencia racial es muy especializada [y, por ende,] las identidades étnicas y raciales están estrechamente entrelazadas”. Ello implica, según el autor, que las distinciones raciales pueden favorecer el “lenguaje de lugar” (diferencias culturales y regionales) al mismo tiempo que las distinciones étnicas basadas en rasgos fenotípicos demarcan significados más amplios. Esto se puede ilustrar al subvertir el ejemplo del “mito étnico-racial de la raza antioqueña” presentado por Wade: la Depresión Momposina es una región con una economía poco dinámica, una población mestiza moderadamente blanqueada y una etnicidad afirmativa con una ideología que reivindica permanentemente lo originario y lo afrocolombiano¹¹. Sin embargo, a diferencia de estos, aquellos no cuentan con reconocimiento como grupos étnicos, pues “no es suficiente la diferencia cultural [ni los imaginarios e ideologías] para que se hable de grupo étnico [...] [Por tanto,] se los piensa en términos de diferencia regional” (Restrepo 2013: 21).

La cultura anfibia es una gradación del mestizaje que subtiende sus imaginarios, ideologías y valores en la supervivencia del ser, el hacer y el sentir de los pueblos originarios y afrocolombianos en “una nación mestiza que gradualmente está borrando lo negro y (lo indígena) de su panorama” (Wade 1997: 25). Por eso, cuando el cantador Grilbín Saenz (2016) expresa que “la tambora es la victoria del negro y del indio... su libertad”, permite comprender que el hombre anfibia posee una “subjetividad de frontera” (Mignolo 2015: 270). Es decir, aunque las movilizaciones por la tambora constituyeron una iniciativa aislada propuesta por mestizos “menos blanqueados”, cuya participación en las dinámicas organizativas por el reconocimiento de derechos étnico-territoriales y culturales que confluyeron en la Ley 70 de 1993 fue escasa —tal como afirman los interlocutores—, llevaron a la vinculación de circuitos musicales orales diferenciados y posteriormente a la formalización del Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque, con lo que se impugna la “reproducción” y el

¹⁰ Se toma como referencia estas poblaciones de la región andina colombiana, porque desde una perspectiva histórica y étnico-racial, la de la Depresión Momposina contrasta con la de aquellas. De hecho, en la primera mitad del siglo XX Bogotá D.C. “tenía una élite muy europea en lo que se refería a valores intelectuales y estéticos [...] que no tenía necesidad de negar la negritud porque los negros jamás habían tenido mayor presencia [, mientras que Medellín, capital de Antioquia, desarrolló] una fuerte identidad regional basada en la idea de la raza antioqueña [...] democrática y blanca, o al menos no negra y no indígena” (Wade 2002: 140-141).

¹¹ El texto originalmente reza: “Antioquia es una región que tiene al mismo tiempo una economía dinámica, una población bastante blanqueada y una etnicidad afirmativa combinada con una ideología que niega lo negro” (Wade 1997: 113).

“mejoramiento” cultural impuestos por los blanco-mestizos del interior del país, mediante la visibilización de la diversidad cultural regional y de su configuración social.

En ese sentido, la escasa cantidad de subvenciones recibidas para el desarrollo de los festivales como el de Tamalameque —las que muchas veces están supeditadas a clientelismos y constreñimientos locales— podrían explicar la afirmación de Birenbaum-Quintero (2009) acerca de cómo el Estado colombiano, bajo un modelo neoliberal, transfiere responsabilidades y derechos a los grupos humanos según su valor de autenticidad étnica. Sin desconocer sus esfuerzos para dar cumplimiento a las políticas culturales en las regiones, es preciso mencionar que la continuidad de los festivales como el de Tamalameque recae en la autogestión de sus cultores, quienes viven en condiciones de pobreza multidimensional, como se señaló anteriormente. En consecuencia, las ingentes responsabilidades, los escasos derechos y la falta de recursos materiales y económicos han incidido en la continuidad de dicho festival. De hecho, Pino (2017) expresa con sarcasmo: “nuestro festival se volvió cristiano...se hace cuando Dios quiere”.

1.3.2. “Que me toquen la tambora con el golpe e’ Chimichagua”: una tambora translocal en el ecosistema

A pesar de las dificultades económicas, actualmente los cultores de la tambora se han propuesto “rescatar” la tradición de las fiestas de tambora como las “Noches de guacherna” en Tamalameque o “las Noches de paseos” en San Martín de Loba, entre otras. Este propósito se traslada recurrentemente al festival en tanto estrategia de resiliencia que subsume las negociaciones en la preservación y la conservación. Para Titon estos términos son sinónimos, ya que comparten el objetivo común de “mantener un objeto o sistema en la medida de lo posible en su estado actual, para protegerlo del cambio” (2019: 158). No obstante, siguiendo a Titon, se diferencian en que la preservación tiene un sentido de protección de dicho objeto o sistema, es decir, “dejarlo tal como se encontró”, mientras que la conservación reconoce los cambios, pero los gestiona con la intención de “prolongar su estado deseado”. En este sentido, con base en los testimonios de los cultores se puede afirmar que —en aras de la perpetuación del discurso musical y la sustentabilidad de la tambora— se ha establecido qué se debe preservar y qué se puede conservar. Así, los golpes en los tambores y la sincronía entre el baile y la música forman parte fundamental del primero, en tanto que el formato instrumental, los complementos en el vestuario y algunos aspectos del texto cantado, del segundo.

En la década de 1990, cuando la cantante colombiana de bailes cantao Totó la Momposina debutó en la *world music* con una canción epónima de su álbum *La candela viva*, la resiliencia de la tambora gestionó este nuevo cambio hacia un fin endógeno deseable, debido al impacto que tuvo este acontecimiento en las negociaciones de sus cultores en torno a la preservación y conservación de la tambora. A este respecto, la importante figura de Totó la Momposina concuerda con lo que Ochoa (2003b: 32-33) denomina “el ámbito contradictorio de mediación musical”; esto es, la visibilidad nacional que la cantante dio a la tambora con la circulación translocal de su álbum rebasó con creces los intentos del Estado colombiano por medio de sus políticas culturales, y ha sido pocas veces superada por otras reconocidas cantantes de bailes cantados colombianos. Lo contradictorio es que tal visibilidad tuvo un impacto positivo en el centro del país, pero las poblaciones que la cultivan tuvieron que gestionarla de un modo diferente. De hecho, los cultores de la tambora en Chimichagua (población perteneciente al Cesar y cercana a Tamalameque) manifiestan que su tambora no es como la que canta Totó la Momposina. En concreto, cuando ella interpreta la canción “Candela viva” la presenta como tambora de Chimichagua (“que me toquen la tambora con el golpe e’ Chimichagua... ese sí es, ese sí es”), pero sus cultores afirman que la ejecución de los tamboreros de la cantante no es la de la tambora que se ha cultivado en su población. Lo mismo sucede con la sincronía entre el baile y la música, que desaparece del videoclip; aspecto llamativo al considerar que la tambora

en la Depresión Momposina es concebida como un baile cantado, es decir, música de tambores *hecha para bailar*.

Ciro-Gómez y Sans (2022) realizan una minuciosa comparación de las especificidades músico-coreográficas entre la tambora de Totó la Momposina y la que se cultiva en la población de Chimichagua, y la complejidad que comporta este cambio desde la perspectiva local. La tambora de Totó la Momposina trastoca el ecosistema musical en su totalidad, porque las especificidades rítmico-musicales ejecutadas por sus tamboreros no se asemejan a la de Chimichagua, pero tampoco a la tambora de Tamalameque ni a la de San Martín de Loba. La variante creada por Totó la Momposina es un organismo exógeno cuyo crecimiento descontrolado en el ecosistema —causado por la alta visibilidad del producto— afecta profundamente las negociaciones locales de preservación, sobre todo en lo que respecta a las formas de ejecución en los tambores y su relación con el baile. Ochoa (2003a; 2003b) señala de forma elocuente la presencia de este tipo de polémicas generadas por la transformación estética de las expresiones regionales colombianas por parte de agentes que participan en la construcción de las políticas culturales y por la industria musical. Al respecto, cabe preguntarse ¿cómo se gestionaron localmente los cambios introducidos por la variante de la tambora de Totó la Momposina en el ecosistema musical? ¿aprendieron los cultores a vivir con ello? ¿se inclinaron en una postura defensiva?

Para los cultores de la tambora, sobre todo los de Chimichagua, la variante recreada por Totó la Momposina nace de una confusión. Es posible que por eso no haya sido apropiada en la Depresión Momposina como otrora sucedió con la variante normalizada y canonizada por el Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque. Es decir, los cultores podrían haberse apropiado esta variante translocal, pero aun así, su asimilación hubiese correspondido a la búsqueda de un equilibrio interno deseable más que al interés por perpetuar fórmulas que no han formado parte de su momento presente. Acerca de esto, el cultor Héctor “Chichi” Rapalino (2017) expresa:

Totó llegó a Chimichagua en 1979 para participar como jurado del Festival Nacional de Danzas y Tamboras y como investigadora, y se enamoró de las letras y los cantos del maestro Heriberto Pretel. Ella vino sola y lo que hizo fue copiar la letra de Heriberto y grabar el sonido de nuestra tambora. Posteriormente en 1993 la presenta como música folclórica tradicional en uno de sus discos. Tal vez ella, en un apuro, usó una onomatopeya para que sus tamboreros reprodujeran el mismo sonido de la tambora de Chimichagua, pero terminaron creando una variante que no es como la nuestra.

Lo anterior evidencia que, en el ecosistema musical de la tambora, la configuración social del conocimiento musical se rige por psicodinámicas de la oralidad. Dos de estas psicodinámicas son la concentración en el momento presente (homeostasis) y el empleo de fórmulas (acumulativa). En este orden de ideas, los cultores de la tambora se caracterizan por vivir en homeostasis, es decir, “viven intensamente en un presente que guarda el equilibrio desprendiéndose de los recuerdos que ya no tienen pertinencia actual” (Ong 2009: 52). Dicho de otro modo, el hombre anfíbio inmerso en procesos de oralidad secundaria “se interesa en el pasado en la medida en que este afecta su presente y reafirma valores” (Sans 2001: 104). Las formas de ejecución musical en los tambores, la sincronización entre baile y música y las onomatopeyas son elementos fundamentales en el campo perceptivo musical de los cultores, dado que les permiten construir cotidianamente una relación intrínseca con el pasado; esto configura social e históricamente su conocimiento musical en un presente que teje puentes con el futuro. Esta condición de homeostasis es reforzada por el carácter tradicionalista, situacional y mnemotécnico que distingue al pensamiento y la expresión de condición oral (Ong 2009; Sans 2001). Ello implica que en el ecosistema musical de la tambora tanto los modos de expresión como los procesos de pensamiento musical son determinados por las condiciones restrictivas de

las palabras al sonido, es decir, “ellos saben lo que pueden recordar” (Ong 2009: 40). De forma similar sucede con su sentido acumulativo y no analítico, en el cual se preservan —de manera aditiva y formularia— las fórmulas rítmicas en los tambores y los procesos de corporeización motora que han sido transmitidos de generación en generación (Ong 2009; Sans 2001). Para lograrlo, los cultores de la tambora emplean onomatopeyas o la imitación en y para sus procesos mnemotécnicos (ver Ciro-Gómez 2018 y 2021).

1.4. La cultura vallenata patrimonializada y sus contraimaginarios

Las psicodinámicas recién expuestas han sido soslayadas en algunos escritos regionales que abordan con poca profundidad músicas anfibias como la tambora, al determinar que están “casi extintas” o que son el pasado musical de otras con mayor impacto mediático. En efecto, de la misma manera como los intelectuales en la República Liberal —por medio de las políticas culturales— asociaron las músicas de tradición oral con el “atraso” y la necesidad de “mejorarlas” en aras de forjar un país civilizado, en tales escritos se insiste en la desaparición de la tambora como género músico-danzario y su transformación en un aire más de la música vallenata, la cual supuestamente representa la unidad identitaria del nuevo departamento del Cesar.

En ese sentido, con la creación de dicho departamento en 1967, según Bermúdez (2004; 2009), inicia la politización de la difusión regional y nacional de la cultura y de la música vallenata, apropiadas por la élite social, política y económica de su capital Valledupar. Asimismo, con la participación del Instituto Colombiano de Cultura (actual Ministerio de Cultura), la música vallenata se configura como el género más representativo del departamento, al cual se otorga una importante atención y difusión en los medios de comunicación y la industria musical. Para Bermúdez, la participación de ilustres intelectuales costeños como Gabriel García Márquez y personajes como Alfonso López Michelsen y Consuelo Araújo Noguera fue fundamental, ya que “con un poco de ayuda de sus amigos políticos y literatos y utilizando los grandes medios masivos de comunicación (prensa, radio, televisión e industria fonográfica), lograron posicionar la tradición vallenata” (Bermúdez 2009: 20), tradición que “no es más que el estadio alcanzado por esa música cuando la atrapó el engranaje de la comunicación moderna masiva” (Gilard 1987: 61). El carácter dominante del vallenato se consolidó aún más con su declaratoria como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en 2015 por parte de la UNESCO.

El prestigio otorgado por este tipo de reconocimiento global revela dos paradojas. La primera, sus políticas culturales para la conservación, aunque buscan la protección del patrimonio cultural inmaterial (anteriormente denominado folclor) de los pueblos —en este caso del vallenato— “frente al embate de la industrialización y los medios de comunicación masiva” (Titon 2019), son contradictorias respecto de las definiciones de Bermúdez y Gilard acerca de la música vallenata, y pueden ir en detrimento de otras expresiones culturales locales que conviven en el mismo espacio geográfico. La segunda, como afirman Titon (2019) y Schippers (2019), aun cuando la UNESCO buscaba proteger el derecho que tienen los pueblos a su propia cultura mediante el estímulo al mantenimiento y la diversidad, terminó por homogeneizar e invisibilizar otras manifestaciones culturales que no cuentan con dicho prestigio. Tal es el caso del ecosistema musical de la tambora, que lleva más de un siglo adaptándose a los cambios producidos por los factores exógenos expuestos.

Frente a los últimos acontecimientos, los cultores de la tambora han gestionado los cambios mediante distintas estrategias de resiliencia, teniendo en cuenta que con la creación del departamento del Cesar se expidieron políticas públicas regresivas, tales como la Ley 739 de 2002 (cátedra vallenata obligatoria) y la emisión de la Declaratoria de la UNESCO, a partir de las cuales el gobierno del Cesar ha venido invirtiendo sistemáticamente en programas para enseñar el vallenato en el departamento. Esto ha provocado tensiones y desequilibrios no deseables, pues a causa de esos programas se abandonan el cultivo y la enseñanza de la tambora en las poblaciones del sur de ese departamento (donde se localizan Tamalameque y Chimichagua). En

tal sentido, las estrategias de resiliencia en busca del equilibrio deseable actúan como contraimaginarios de la cultura local dominante del Cesar y del país, al enfocarse en la participación en foros y conversatorios locales, regionales y nacionales, la escritura de textos y la utilización de la justicia para la equidad y la reivindicación de sus derechos culturales.

En el primer caso, desde hace unos años se han venido fortaleciendo espacios al interior de la programación de los festivales de tambora de Tamalameque y de San Martín de Loba, en los que participan activamente los sabios ancianos, adultos y jóvenes músicos, y académicos interesados. Estos espacios de diálogo permiten el encuentro intergeneracional y la discusión local y regional de las prospectivas de la tambora en términos de acciones sustentables que no van en detrimento de su preservación y conservación. De igual forma, ha sido importante la participación de los cultores en escenarios que abarcan las manifestaciones musicales del departamento del Cesar. Pino (2017) asegura que en una de ellas interpeló a sus pares al expresar: “muchas veces debo recordar a mis hermanos del norte [Valledupar, ‘la capital del vallenato’] que lo que verdaderamente identifica a los pueblos del sur del Cesar, Bolívar y Magdalena es la tambora, no el vallenato”. Adicionalmente, afirma que aunque se parrandean el vallenato, los habitantes de Tamalameque mantienen con mucho celo tradiciones de música y danza como la tambora. En el segundo caso, en *La Tambora, Universo Mágico* (1990), uno de los primeros textos escritos por un nativo acerca de la tambora, Pino desarrolla una historia de la música local a partir de los relatos de cultores de la tradición oral de los ríos Magdalena y Cesar, con esto estructura una historia de la música local y regional basada principalmente en el reconocimiento de los territorios y de sus cultores. Este texto se ha convertido en una referencia obligada para musicólogos, antropólogos e investigadores.

Finalmente, en el tercer caso, la estrategia de resiliencia de los cultores es la utilización de la justicia para la equidad y la reivindicación de sus derechos culturales a través de la cascada patrimonializadora “de arriba hacia abajo” de la tambora. Tal es el caso de la declaratoria del Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque como patrimonio artístico, social y cultural del departamento del Cesar en 2003; la Ley 2260, con la cual se declaró a dicho festival Patrimonio Cultural de la Nación en 2022; o la declaratoria del Festival Nacional de la Tambora de San Martín de Loba como patrimonio municipal en 2012. Si bien dicha patrimonialización puede estar sujeta a cuestionamientos, en el caso del departamento del Cesar fue fundamental para contrarrestar los efectos de la Ley 739 de 2002, con la que el Ministerio de Educación Nacional pretendía declarar de obligatorio cumplimiento la Cátedra Valores y Talentos Vallenatos “Consuelo Araújo Noguera” en todo el departamento, en un claro desconocimiento de la presencia de otras manifestaciones culturales y músico-danzarias de tradición oral cultivadas en el sur del Cesar. Acerca de la citada ley, Diógenes Pino y otros cultores de la tambora del departamento del Cesar lograron que la Corte Constitucional de Colombia declarara condicionalmente exequible y no obligatorio el literal c, mediante sentencia C-054 de 2013.

Otra estrategia “de abajo hacia arriba” fue el empoderamiento de los planes de política pública del departamento del Cesar, como el Plan Especial de Salvaguardia (2016) de las tamboras. Dicho Plan se construyó a partir de la realización de mesas de trabajo en las poblaciones que la cultivan. Lo interesante del mismo es que, aun cuando emplea los términos preservación, conservación y salvaguardia en un sentido de estática musical a imagen y semejanza de la UNESCO, incentiva las investigaciones locales y regionales desde la perspectiva *emic* con el acompañamiento de investigadores *etic*. Estas investigaciones podrían fundamentarse en obligaciones de reciprocidad y de construcción colectiva. Esto es importante porque, como afirma Titon (2019), representa un cambio de paradigma del sentido de propiedad cultural a la de mayordomía, en la cual no se cuidan obras maestras (tambora *per se*) sino que se fortalece la “gestión del suelo cultural que las rodea” (los territorios). Este cambio de paradigma implica la asociación entre cultores, académicos, entes gubernamentales y no gubernamentales, donde

todos trabajan juntos para ayudar a los cultores a “cuidar sus tradiciones musicales en sus contextos comunitarios” (Titon 2019: 158).

Con esto, no se pretende esencializar los territorios donde se cultiva la tambora. Por el contrario, se intenta analizar los conflictos internos y externos que marginalizan y generan acciones homogeneizantes hacia estos y hacia los conocimientos basados-en-lugar. Los territorios y las comunidades musicales de la tambora deben comprenderse como un ecosistema musical complejo en estado de oralidad secundaria. En este sentido, la analogía ecosistema musical invita a los organismos a reflexionar las mediaciones entre lo global y lo local y sus estructuras de poder (Birenbaum-Quintero 2009). Asimismo, a entender las relaciones entre diversidad cultural y circulación translocal; en las que aquella no solo es el paradigma que define el marco social y político colombiano, sino también la condición de posibilidad para repensar los territorios anfibios como lugares epistémicos no subordinados, en los cuales las culturas locales y las fuerzas translocales establecen diálogos alternos a la relación desigual vista en términos de depredadores y presas (Escobar 2010; Titon 2019).

2. ¡Suenan tres golpes en el ecosistema musical de la tambora!

Como se menciona en la primera parte de este artículo, el término tambora comporta tres significados diferentes pero interconectados entre sí en el evento cultural: fiesta, género músico-danzario e instrumento musical. Esta condición polisémica es una de las características que la hacen particular frente a otros ecosistemas de bailes cantados. Guillermo Carbó, uno de sus más importantes investigadores, enuncia seis acepciones de la palabra que lo llevan a proponer la diferenciación entre Tambora con T mayúscula (para englobar la fiesta propiamente dicha) y tambora con t minúscula (para identificar el ritmo o instrumento específico) (Carbó 2003). Por considerar que este cambio denominativo puede causar confusión, se ha utilizado tambora con t minúscula para hacer referencia a estas tres cosas distintas, dado que las demás acepciones planteadas por Carbó se pueden aglutinar en la definición de género musical propuesta por Franco Fabbri: un evento musical gobernado por un conjunto de eventos socialmente aceptados (Fabbri 1980). Se resalta que, aunque la tambora (fiesta) ha caído en desuso por la emergencia del Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque, los cultores han propuesto su “rescate”, es decir, la visibilización de conocimientos basados-en-lugar de cantadoras como Ana Regina Ardila “Regi” de San Martín de Loba, quienes junto con sus abuelos y padres han sostenido esta fiesta frente a sus casas con la participación de la comunidad. Esta puede llegar a ser muy concurrida si hay un mecenas que la patrocine. Tal patrocinio consta principalmente de atenciones a los músicos, refrescos, bebidas alcohólicas, comidas y/o dinero (práctica desechada por los festivales). A cambio, los cultores ejecutan los tambores, cantan y bailan mientras duran las provisiones. Si estas se agotan —sobre todo las bebidas alcohólicas— el tamborero empuja con sus pies la tambora (instrumento) hacia el lugar donde están bailando y, a quien le golpee en las piernas, debe “pagar la culebra”; un tipo de penitencia que consiste en comprar una botella de ron para que el espíritu colectivo de la fiesta dure toda la noche y hasta la mañana siguiente. Esta mística en la participación y la insistencia en el sentido comunitario que ha caracterizado la tambora (fiesta) no ha desaparecido, más bien, posee diferentes matices por causa del desuso provocado por los festivales y su posterior normalización.

En el estudio de campo realizado en la Depresión Momposina entre 2013 y 2017, principalmente en las poblaciones de Tamalameque y San Martín de Loba¹², se demuestra que

¹² El estudio de campo se constituye por estancias cortas y otras de períodos más prolongados en la región. El desarrollo de los procesos de conocimiento se lleva a cabo mediante tres técnicas etnográficas: 1) la observación participante; 2) el registro en diario de campo; y 3) entrevistas abiertas y semiestructuradas. Asimismo, se divide en dos subfases: 1) el rastreo de testimonios orales y de fuentes documentales específicas existentes acerca de la tambora; y 2) la participación activa en la ejecución

la interconectividad y complejidad de la tambora rebasan la homogeneidad que sugiere su nombre. Así lo propone Pino (2017) al afirmar que el reencuentro de la gente del río permitió un intercambio de saberes y el descubrimiento de diversas formas de ejecución musical y socio-corporal. Por eso, basado en la transcripción empleada como herramienta para el análisis de los testimonios y de los elementos musicales compartidos por los interlocutores a partir de su experiencia con la tambora, se presentan a continuación las fórmulas rítmicas prototípicas en la tambora (instrumento) y el currulao, ejecutados por tres cultores de Tamalameque y tres de San Martín de Loba. Se elige el componente rítmico porque es uno de los aspectos que, según los cultores, se deben preservar en aras de la perpetuación y la sustentabilidad de este ecosistema. Aunque no se trata de un análisis comparativo propiamente dicho, el propósito es el de reivindicar su diversidad a partir de la descripción de las especificidades rítmico-musicales de la ejecución de Nicanor Agudelo “Nica”, sabio anciano de San Martín de Loba, cuyos golpes en el currulao están cayendo en desuso, y de los jóvenes Toribio Rojas (tambora) y Walter Holguín (currulao). Asimismo, de las especificidades de la ejecución del sabedor Ermis Vides “Cheito” (currulao) y de los jóvenes Edwin Mendoza (tambora) y Manuel Mendoza (currulao) de Tamalameque. Las fórmulas rítmicas presentadas son tomadas de las grabaciones *in situ* en ambas poblaciones y en diferentes contextos. Los grupos que conformaron el registro de muestreo son “La Llorona loca” de Tamalameque y “Juventud Sanmartinense”, “Nica” y “Regi” de San Martín de Loba. Para la transcripción se realizó una partitura convencional con algunos elementos empleados en la escritura afrocaribeña para los tambores, y se efectuó una distinción tímbrica de ambos membranófonos. En esta se identificaron tres tipos de sonidos en la tambora y cinco en el currulao. La tambora (instrumento) se ejecuta con dos baquetas. En la pauta de tres líneas, la línea de arriba indica un golpe de la baqueta sobre la madera que está en la parte superior del instrumento; la del medio, un golpe de la baqueta en el aro o borde superior derecho del mismo; y la inferior, un golpe de la baqueta en parche abierto o centro de la membrana derecha sin obstruir la vibración. En la pauta de una línea, el currulao se ejecuta con sonido abierto (A), las manos golpean el borde de la membrana permitiendo que esta resuene; quemao cerrado (Qc), las manos semicerradas golpean el borde de la membrana con el extensor propio del meñique y los dedos meñique, anular y medio obstruyendo su vibración; quemao (Q), sonido producido por el golpe del dedo meñique y su músculo aductor sobre la membrana, apoyado por toda la mano de forma semicerrada sin obstruir la vibración; tapao con dedos (Td), los dedos se apoyan en el centro o el borde de la membrana; y apoyo (a*), que se apoya suavemente el dorso de la mano sobre la membrana sin que se produzca sonido. Todos los golpes se ejecutan con ambas manos derecha e izquierda (D+I).

A continuación, se presenta la fórmula rítmica de la tambora de Tamalameque ejecutada por “Cheito” y Edwin Mendoza (ver Figura 1):

Según los registros de campo, la fórmula normalizada es la que aparece en la Figura 1, la que se repite en la totalidad del material musical examinado, con mínimas variantes. La estructura métrica de la tambora (género) en Tamalameque es binaria de subdivisión binaria (transcrita en compás de 4/4), y con un *tempo* que oscila entre 126 y 132 pulsos por minuto. En la transcripción de los tambores hay una presencia constante de acentos dinámicos (>), los que son característicos de su fórmula rítmica. Dado el carácter acumulativo que determina las manifestaciones músico-danzarias en estado de oralidad secundaria, esta tambora está basada en el principio de recurrencia, que implica la repetición constante de una fórmula rítmica única de un periodo de dos pulsaciones (un compás), pero que está sujeta a eventuales rupturas del patrón, como son los *repiques* que imprime cada tamborero. La tambora, por lo general, presenta

de los membranófonos, cantando y bailando *in situ*, y el respectivo sometimiento a examen empírico por parte de los cultores de las fórmulas rítmicas prototípicas aprendidas. Finalmente, se consolida un corpus de análisis elaborado con la colaboración de treinta cultores.

un comienzo anacrúsico que puede ser ejecutado por uno u otro tamborero, que señala la entrada *a tempo* de ambos membranófonos. Las palmas imponen el acento métrico de negras a lo largo del pasaje.

Figura 1: Fórmula rítmica de la tambora de Tamalameque. Elaboración del autor (2020)¹³.

En este ejemplo musical, “Cheito” ejecuta la anacrusa con un patrón improvisado de corcheas y semicorcheas en abierto, quemao y apoyo en el currulao. Se resalta que en la fórmula rítmica hay convergencia de acentos dinámicos con el acento métrico impuesto por las palmas de las manos en los golpes en abierto del currulao y parche abierto de la tambora (primera y séptima corcheas), excepto en la cuarta corchea de ambos membranófonos, donde se genera un acento agógico en clara divergencia con el acento métrico. Tal convergencia y divergencia acentual y tímbrica es fundamental en el campo perceptivo de los cultores y se la denomina “tres golpes”. Este principio es transmitido cuidadosamente a través de la oralidad, ya que así los cultores identifican y diferencian la tambora de otros géneros músico-danzarios dentro y fuera del ecosistema musical. Como afirman varios de ellos y ellas, el canto tradicional “Tres golpes” señala esta particularidad de la tambora, conformada por una negra con puntillo seguida de una corchea ligada a negra y finalmente una negra, como se transcribe a continuación (ver Figura 2):

¹³ Escuchar ejemplo musical https://soundcloud.com/user-150242678/audio-figura-1-fr-tamalameque/s-6XfPkQFzji?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing [acceso: 15 de febrero de 2022].

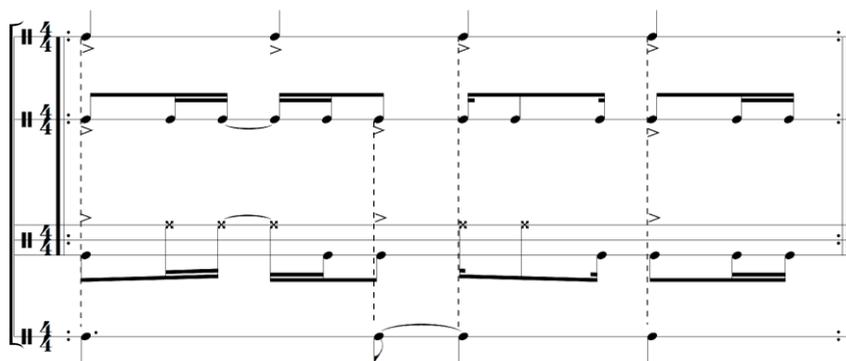


Figura 2: Patrón rítmico de tres golpes en la tambora (género) de Tamalameque. Elaboración del autor (2020).

Obsérvese seguidamente la fórmula rítmica de la tambora de Tamalameque ejecutada por los jóvenes Manuel Mendoza en el currulao y Edwin Mendoza en la tambora (instrumento) (ver Figura 3):



Figura 3: Fórmula rítmica de la tambora (género) de Tamalameque ejecutada por Manuel y Edwin Mendoza. Elaboración del autor (2020)¹⁴.

En este ejemplo musical se evidencian cambios menores que no alteran la fórmula rítmica ni la convergencia y divergencia acentual y tímbrica que estructuran los tres golpes; por ejemplo, la tambora (instrumento) y el currulao comienzan *a tempo* y Mendoza utiliza algunos golpes diferentes en el currulao con cambio de manos. Esto indica que, aun cuando en el grupo “La Llorona loca” se presenten relevos generacionales permanentes como se evidencia en el estudio de campo, los cultores de Tamalameque demarcan con claridad qué se debe preservar y qué se puede conservar en las negociaciones sobre el objeto sonoro y el empleo de fórmulas aditivas y formularias (al decir de Ong 2009 y Sans 2001). Ahora bien: con la imposición de la tambora

¹⁴Escuchar ejemplo musical https://soundcloud.com/user-150242678/audio-figura-3-fr-tamalameque/s-GRwtw7EojM?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing [acceso: 15 de febrero de 2022].

(género) de Tamalameque por parte del festival, los cultores de poblaciones como San Martín de Loba gestionaron los cambios para llevar su tambora a un equilibrio deseable. Ello implicó la apropiación y adaptación no exenta de perturbaciones internas.

Adviértanse seguidamente las especificidades rítmico-musicales de la fórmula ejecutada por “Nica” (currulao) y el joven Toribio Rojas (tambora), quien la aprendió de otros cultores ya desaparecidos, como Vicente Serpa (ver Figura 4):

The figure shows a musical score for three instruments: palmas, currulao, and tambora. The time signature is 4/4. The score is divided into two measures by a vertical bar line. Above the second measure, the word "frase" is written with a large slur over it. The palmas part consists of a series of eighth notes. The currulao part has a complex rhythmic pattern with accents (>) and lyrics: A A A Qc A Qc A in the first measure, and Qc A Td Qc A A A Qc Td Td in the second. The tambora part uses 'x' for palm strokes and dots for drum strokes, with lyrics: H D D I D I H D. The lyrics are aligned with the notes of the currulao and tambora parts.

Figura 4: Fórmula rítmica de la tambora (género) de San Martín de Loba ejecutada por “Nica” (currulao) y Toribio Rojas (tambora instrumento). Elaboración del autor (2020)¹⁵.

La fórmula normalizada de la tambora de San Martín de Loba previo a los cambios impuestos por el Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque, es la que aparece en la Figura 4, que se repite en la totalidad del material musical examinado, con mínimas variantes. La estructura métrica de la tambora (género) en esta población es binaria de subdivisión binaria (transcrita en compás de 4/4), y con un *tempo* que oscila entre 120 y 126 pulsos por minuto. En la transcripción de los tambores hay una presencia constante de acentos dinámicos (>), los cuales son característicos de su fórmula rítmica y conservan el patrón de tres golpes. Esta tambora también está basada en el principio de recurrencia. Además, al igual que la de Tamalameque, tiene un comienzo anacrúsico que puede hacerlo uno u otro tamborero, que señala la entrada *a tempo* de ambos membranófonos y las palmas imponen el acento métrico de negras a lo largo del pasaje.

En este ejemplo musical (Figura 4), “Nica” ejecuta la anacrusa con un patrón rítmico que ha consolidado como *llamada* desde sus inicios en la tambora (fiesta) en la década de 1940, constituido por corchea con puntillo y semicorchea ligada a la tercera corchea ejecutadas en abierto, a las que se adicionan dos grupos de corcheas alternadas en quemao cerrado y abierto. Por su parte, Rojas ejecuta suavemente como guía un golpe de negra en la madera de la tambora en el último grupo de corcheas de la anacrusa. En cuanto a la fórmula rítmica en sí, los toques de “Nica” y Rojas (Figura 4), aunque conservan el principio de tres golpes, se distinguen de los de “Cheito” y Mendoza (Figura 1). La primera semicorchea del currulao ejecutada con quemao

¹⁵ Escuchar ejemplo musical https://soundcloud.com/user-150242678/formula-ritmica-de-la-tambora-genero-de-san-martin-de-loba-agudelo-y-rojas/s-UDwBSxkwNmR?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing [acceso: 15 de febrero de 2022].

cerrado converge con el primer golpe en parche abierto y madera de la tambora, en los cuales se evidencian un acento dinámico y el inflexible acento métrico impuesto por las palmas de las manos. La octava semicorchea del currulao ejecutada en abierto converge con la cuarta corchea de la tambora ejecutada en parche abierto. Nótese que a ambas notas se presenta la convergencia del segundo acento dinámico con un acento agógico en clara divergencia con el acento métrico, tal como sucede entre la decimosegunda semicorchea del currulao ejecutada en tapao con dedos, mientras que en la séptima corchea de la tambora ejecutada en parche abierto y madera convergen los acentos dinámico y métrico. Esta convergencia y divergencia acentual y tímbrica es característica de la tambora (género) cultivada por “Nica”, el único sabio anciano intérprete de currulao aún con vida en San Martín de Loba (ver Figura 5):



Figura 5: Patrón rítmico de tres golpes en la tambora (género) de San Martín de Loba. Elaboración del autor (2020).

Nótese a continuación cómo se han gestionado los cambios impuestos por el Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque. En los registros de campo se evidencia cómo Rojas ejecuta —en un 90% de los ejemplos musicales bajo análisis— el patrón rítmico dominante de la tambora de Tamalameque, el que logra adaptar a los toques de “Nica”. Esta fórmula rítmica mantiene la estructura métrica, el *tempo*, y la convergencia y divergencia acentual y tímbrica de los tres golpes en parche abierto de la tambora (instrumento), fundamental en el campo perceptivo de los cultores (ver Figura 6):

Si bien lo anterior puede parecer un cambio simple en el ecosistema de la tambora en busca de gestionar un equilibrio deseable del mismo, las tensiones entre lo que se debe preservar y se puede conservar emergen en algunos casos, por ejemplo, cuando jóvenes tamboreros de San Martín de Loba como Walter Holguín (2014) reconocen a “Nica” como un importante músico, pero no se inquietan por aprender ni transmitir su forma particular de ejecución musical. Al respecto, señala el joven tamborero: “el ritmo de tambora [...] lo tocan los abuelos de otra forma, como el señor Nicanor que toca más bacano, pero yo lo aprendí de otra forma. El son de tambora mío es este” (ver Figura 7):

The image shows a musical score for three instruments: palmas, curullao, and tambora. The time signature is 4/4. The palmas part consists of a single note with an accent (>) on the first beat of each measure. The curullao part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) on the first and third beats of each measure. The tambora part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) on the first and third beats of each measure. Below the notes are letter-based rhythmic patterns: A A A Qc A Qc A for palmas; A A A Qc A Qc A for curullao; and D I D I D I D I for tambora. A large bracket labeled 'frase' spans the second measure of each part.

Figura 6: Fórmula rítmica de la tambora (género) de San Martín de Loba con el patrón rítmico de la tambora (instrumento) de Tamalameque, ejecutada por “Nica” y Toribio Rojas. Elaboración del autor (2020)¹⁶.

The image shows a musical score for a tambora part in 4/4 time. The rhythmic pattern consists of eighth notes with accents (>) on the first and third beats of each measure. Below the notes are letter-based rhythmic patterns: A Q Q A A Q Q A A A A for the first line; and D I D I D I D I D I for the second line.

Figura 7: Patrón rítmico de la tambora (género) de San Martín de Loba en el curullao según Walter Holguín. Elaboración del autor (2020)¹⁷.

Obsérvese la similitud de este patrón del curullao de Holguín con los de “Cheito” y de Mendoza (Figuras 1 y 3), y las notorias diferencias con “Nica” (Figura 4). Aun cuando los golpes y la utilización de las manos difieren entre sí, las figuras rítmicas y los acentos dinámicos son exactamente iguales. De hecho, según los registros de campo en San Martín de Loba, el grupo Juventud Sanmartinense —en el que participa Holguín y Rojas con otros tamboreros jóvenes— cultiva y reproduce la fórmula rítmica dominante impuesta por el Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque (ver Figura 8):

¹⁶ Escuchar ejemplo musical (con la cantadora Ana Regina Ardila): https://soundcloud.com/user-150242678/audio-figura-6-fi-tambosa-san-martin-de-loba-con-patron-tamalameque/s-0s6AqPGaI?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing [acceso: 15 de febrero de 2022].

¹⁷ Escuchar ejemplo musical: https://soundcloud.com/user-150242678/waltertam2014/s-PuOSl3jZd8B?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing [acceso: 15 de febrero de 2022].

Figura 8: Fórmula rítmica de la tambora (género) de San Martín de Loba según el grupo Juventud Sanmartinense con Toribio Rojas (tambora) y Walter Holguín (currulao). Elaboración del autor (2020)¹⁸.

En síntesis, los cultores de San Martín de Loba afirman poseer mayor diversidad musical en la tambora (género e instrumento). No obstante, como se infiere de las investigaciones de Carbó (2003) y de los hallazgos musicales presentados en este artículo, se aprecia que las poblaciones que la cultivan —incluido San Martín de Loba— contaban únicamente con una tambora denominada tambora *golpeada*, que fue canonizada por el Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque renombrándola tambora (género músico-danzario)¹⁹. Esto ratifica la apropiación que hicieron los cultores sanmartinenses de la fórmula rítmica de la tambora *golpeada* de Tamalameque por causa de la imposición del evento, tal como relata Pino. Paradójicamente, a partir de la creación del Festival Nacional de la Tambora de San Martín de Loba en 1986, las poblaciones que participan han reproducido la tambora canonizada previamente por su homónimo de Tamalameque como si fuese la del anfitrión, y no conocen la tambora sanmartinense que ha sido cultivada por sabios ancianos locales como “Nica”.

3. Consideraciones finales

En este artículo se ha intentado demostrar que las analogías ecosistema musical y resiliencia pueden representar una alternativa emergente para aproximarse a la configuración social del conocimiento musical de la tambora, cultivada por comunidades anfíbias en el río Magdalena en Colombia. Del mismo modo, tales analogías se imbrican con psicodinámicas de la oralidad y permiten comprender —desde una perspectiva multidimensional-relacional y paralela a las usuales oposiciones cultura/naturaleza o tradicional/moderno— las negociaciones culturales que subyacen a las prácticas de preservación y conservación musical en comunidades que se encuentran en estado de oralidad secundaria, cuyo propósito es el de visibilizar las formas en que por décadas se gestionan los cambios internos y externos que los afectan. En ese sentido, no

¹⁸ Escuchar ejemplo musical https://soundcloud.com/user-150242678/juventud-tambora-walter/s-Y9gI8NbEYfR?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing [acceso: 15 de febrero de 2022].

¹⁹ En el caso particular de esta población, se cultiva otra tambora (subgénero) llamada *tambora redoblá*, con rasgos y características distintivas frente a la tambora *golpeada*.

es sustentable plantear el estudio de la diversidad musical colombiana exclusivamente en términos de políticas culturales de patrimonialización de “arriba hacia abajo” ancladas a dichas oposiciones, en las cuales las prácticas musicales orales como la tambora son entes congelados —o en su defecto— concebidos como despensa musical, asociadas con el “atraso” o menos evolucionadas que otras según el marco socio-musical, investigativo y político de marras. En este artículo se propone repensar la diversidad como elemento que configura un complejo ecosistema musical con organismos vivos —no congelados ni extintos— en el que los territorios anfibios son lugares epistémicos, interconectados, resilientes y muchas veces insubordinados, pero invisibilizados en los discursos académicos o por fuerzas translocales que continúan estableciendo diálogos verticales con relaciones desiguales y antropofágicas de depredadores y presas.

El sucinto análisis musical presentado en la segunda parte va en esa dirección, al indagar en las especificidades rítmico-musicales y demostrar cómo el *ostinato* rítmico de tres golpes en las tamboras (géneros) de dos de las poblaciones que conforman el ecosistema musical de la tambora se perpetúa en el campo perceptivo de los sabios ancianos y los cultores adultos y jóvenes. Esa especificidad musical evidencia de qué manera se determina qué se debe preservar y qué se puede conservar en aras de la sustentabilidad de la tambora según regímenes y negociaciones internas y externas, tales como la emergencia de los festivales regionales de tambora, la consecuente gestión a los cambios introducidos y la apropiación como estrategia de resiliencia desde una perspectiva “glocal” (Escobar 2010), es decir, donde los conocimientos basados-en-lugar se configuran mediante relaciones de “abajo hacia arriba” siempre en busca de equilibrios deseables.

Este artículo es apenas un bosquejo que elige un trayecto por una manifestación músico-danzaria de tradición oral entreverada en un conjunto significativo de prácticas musicales, fiestas, danzas y rituales anfibios poco estudiados en Colombia (organismos que conforman otros ecosistemas musicales interconectados). Hecho que plantea la posibilidad de diálogo con estudios de similar carácter desarrollados en otras latitudes y que tal vez podrían resonar en la etnomusicología de Colombia y de América Latina.

BIBLIOGRAFÍA

Libros, artículos y tesis

ARÓSTEGUI, JULIO.

1995 *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Crítica.

BERMÚDEZ, EGBERTO.

1996 “La música campesina y popular en Colombia: 1880-1930.” *Revista Gaceta Colcultura*, 32-33, pp. 113-120.

1999 “Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo?”. *Revista Credencial Historia*, 120, pp. 8-10.

2004 “¿Qué es vallenato? Una aproximación musicológica”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, IX/9, pp. 11-62.

2009 “Jacques Gilard y la música popular colombiana”. *Caravell*, 93, pp. 19-40.

DOI: <https://doi.org/10.4000/caravelle.9385>

2011 “Panamericanismo a contratiempo: musicología en Colombia, 1950-70”. *Música/ musicología y colonialismo*. Coriún Aharonián (coordinador). Uruguay: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, pp. 101-158.

BIRENBAUM,QUINTERO, MICHAEL.

2009 “Música afropacífica y autenticidad identitaria en la época de la etnodiversidad.” *Música y sociedad*

en Colombia. *Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, Mauricio Pardo (editor). Bogotá D.C.: Editorial Universidad del Rosario, pp. 174-197.

CARBÓ, GUILLERMO.

2003 *Musique et danse traditionnelles en Colombie: La Tambora*. París: L'Harmattan Éditions.

CIRO-GÓMEZ, BERNARDO A.

2018 "Homogeneización, resistencia y violencia simbólica: el caso del chandé lobano." *Revista Nómadas*, XLIX/2, pp. 231-243. DOI: <https://doi.org/10.30578/nomadas.n49a13>

2019 "‘Murió don Heriberto y los tambores y los cantos cesaron’. Una aproximación a la tambora en el contexto de las políticas culturales de la Revolución en Marcha en Colombia, 1930-1946", *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, 14, pp. 150-173. DOI: 10.17533/udea.trahs.n14a07

2021 "‘¡Pascúee la alegría... estas son noches de *guacherna* y de paseos!’." Estudio comparativo ritmo-perceptivo en la Depresión Momposina colombiana". *Anuario Musical*, 76, pp. 227-246. DOI: <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2021.76.11>

CIRO-GÓMEZ, BERNARDO A., Y JUAN FRANCISCO SANS.

2022 "Chimichagua and the musical ecosystem of the tambora in the Depresión Momposina". *Ethnomusicology*, LXVI/3, pp.443-469. DOI: <https://doi.org/10.5406/21567417.66.3.06>

ESCOBAR, ARTURO.

2000 "El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o postdesarrollo?" *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Edgardo Lander (editor). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, pp. 68-87.

2010 *Una minga para el postdesarrollo: lugar, medio ambiente y movimientos sociales en las transformaciones globales*. Programa Democracia y Transformación Global Universidad Nacional Mayor de San Marcos

2014 *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: Ediciones UNAULA.

FABBRI, FRANCO.

1980 "A theory of musical genres: two applications". *Popular Music Perspectives*. David Horn y Philip Tagg (editores). Gotemburgo y Exeter: International Association for the Study of Popular Music, pp. 52-81.

FALS BORDA, ORLANDO.

2002 [1979] *Historia Doble de la Costa. Mompox y Loba*. 2ª ed. Bogotá: El Áncora Editores.

GILARD, JACQUES.

1987 "Vallenato. ¿Cuál tradición narrativa?". *Huellas. Revista de la Universidad del Norte*, XIX, pp. 59-67.

GUTIÉRREZ, TOMÁS D.

2014 *Cultura vallenata. Origen, teoría y pruebas*. 4ª ed. Bogotá: Panamericana.

JARAMILLO, ÚRSULA, JIMENA CORTÉS, DUQUE Y CARLOS FLÓREZ (EDITORES)

2015 *Colombia anfibia. Un país de humedales. Volumen 1*. Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt.

KOFFKA, KURT.

1935 *Principles of Gestalt Psychology*. Nueva York: Harcourt Brace.

MIGNOLO, WALTER.

2015 *Habitar la frontera, sentir y pensar la descolonialidad*. Barcelona: CIDOB/ Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

MUÑOZ, CATALINA.

- 2014 "A Mission of Enormous Transcendence": The Cultural Politics of Music during Colombia's Liberal Republic, 1930-1946. *Hispanic American Historical Review*, XCIV/1, pp. 77-105. DOI: <https://doi.org/10.1215/00182168-2390613>

OCHOA, ANA M.

- 2003a *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Bogotá D.C.: Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH.

- 2003b *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Editorial Norma.

ONG, WALTER.

- 2009 [1987] *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, 7ª reimp. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

PATRONATO COLOMBIANO DE ARTES Y CIENCIAS.

- 2015 *Encuesta Folklórica Nacional 1942*. Bogotá D.C. <https://patronatocolombiano.com/colecciones/encuesta-folklorica-nacional-1942/> [acceso: 21 de julio de 2021].

PINO, DIÓGENES A.

- 1990 *La Tambora. Universo Mágico. Identidad cultural del hombre del Río Magdalena*. 2ª ed. Bucaramanga: Editorial Funprocep.

QUIROZ, CIRO A.

- 2004 *Vallenato, hombre y canto*. Bogotá: Asociación de Escritores del Caribe

RESTREPO, EDUARDO.

- 2013 *Etnización de la negritud: invención de las comunidades negras en Colombia*. Popayán: Universidad del Cauca.

SANS, JUAN FRANCISCO.

- 2001 "Oralidad y escritura en el texto musical". *Revista Akademos*, III/1, pp. 89-114.

SCHIPPERS, HUIB.

- 2019 "Applied Ethnomusicology and Intangible Cultural Heritage. Understanding 'Ecosystems of Music' as a Tool for Sustainability". *Theory, Method, Sustainability and Conflict*. Vol. 1. Jeff Todd Titon y Svanibor Pettan (editores). Oxford: Oxford University Press, pp. 134-156. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199351701.013.7>

SILVA, RENÁN.

- 2005 *República Liberal, Intelectuales y Cultura Popular*. Medellín: La Carreta.

TITON, JEFF TODD.

- 2009 "Music and Sustainability: an Ecological Viewpoint", *The World of Music* (New series), LI/1, pp. 119-137.

- 2019 "Sustainability, Resilience, and Adaptive Management for Applied Ethnomusicology." *Theory, Method, Sustainability and Conflict*. Vol. 1, Jeff Todd Titon y Svanibor Pettan (editores). Oxford: Oxford University Press, pp. 156-194.

- 2020 *Toward a Sound Ecology: New and Selected Essays (Music, Nature, Place)*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

VILORIA DE LA HOZ, JOAQUÍN.

- 2008 *Economía extractiva y pobreza en la Ciénaga de Zapatoza*. Cartagena de Indias: Banco de la República.

WADE, PETER,

1997 *Gente negra Nación mestiza. Dinámicas de las identidades raciales en Colombia*. Santafé de Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Ediciones Uniandes.

2002 *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República.

ZUMTHOR, PAUL,

1991 *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.

Documentos oficiales

CORTE CONSTITUCIONAL REPÚBLICA DE COLOMBIA

2013 Sentencia C-054: Festival de la Leyenda Vallenata.
<https://www.corteconstitucional.gov.co/RELATORIA/2013/C-054-13.htm> [acceso: 12 de octubre de 2022].

DANE

2021 *Índice de pobreza multidimensional nacional 2021*.
<https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/pobreza-y-condiciones-de-vida/pobreza-multidimensional> [acceso: 12 de octubre de 2022].

DEPARTAMENTO DEL CESAR,

2016 *Diagnóstico y formulación del Plan Especial de Salvaguardia de las Tamboras en el Departamento del Cesar*.

MINISTERIO DE AMBIENTE Y DESARROLLO SOSTENIBLE

2012 *Política Nacional para la Gestión Integral de la Biodiversidad y sus Servicios Ecosistémicos (PNGIBSE)*. Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sostenible, Colombia.

Recursos audiovisuales

La Candela Viva (live at Real World Studios). Real World Records Video. 25 de junio de 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=LnmtdHiKdTE>

Entrevistas

AGUDELO, NICANOR,

2014 Entrevistado por el autor, 2 de julio, San Martín de Loba.

HOLGUÍN, WALTER,

2014 Entrevistado por el autor, 2 de julio, San Martín de Loba.

MENDOZA, EDWIN,

2017 Entrevistado por el autor, 5 de diciembre, Tamalameque.

MENDOZA, MANUEL,

2017 Entrevistado por el autor, 5 de diciembre, Tamalameque.

PINO, DIÓGENES A.

2017 Entrevistado por el autor, 5 y 6 de diciembre, Tamalameque.

RAPALINO, HÉCTOR,

2017 Entrevistado por el autor, 1 de noviembre, Chimichagua.

ROJAS, TORIBIO,

2014 Entrevistado por el autor, 2 de julio, San Martín de Loba.

SAENZ, GRILBÍN,

2016 Entrevistado por el autor, 16 de diciembre, Barranco de Loba.

VIDES, ERMIS,

2017 Entrevistado por el autor, 5 de diciembre, Tamalameque.

VILLAFAÑE, ÁNGEL M.

2016 Entrevistado por el autor, 16 de diciembre, Barranco de Loba.