

***UN TAMBOR ME HIZO DESPERTAR: LA IDENTIDAD Y SUS
REPRESENTACIONES EN LOS PROCESOS DE RESCATE DE LAS
PRÁCTICAS MUSICALES DE TAMALAMEQUE Y OVEJAS***

DEIBYS CARRASQUILLA BAZA

**Trabajo de grado presentado para optar al título de Magíster en Estudios del
Caribe**

**DIRIGIDO POR
ELISSA LISTER BRUGAL**

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, SEDE CARIBE
MAESTRÍA EN ESTUDIOS DEL CARIBE, IV COHORTE
SAN ANDRÉS ISLA.
2010**

TITULO EN ESPAÑOL: *UN TAMBOR ME HIZO DESPERTAR: LA IDENTIDAD Y SUS REPRESENTACIONES EN LOS PROCESOS DE RESCATE DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES DE TAMALAMEQUE Y OVEJAS.*

TITULO EN INGLÉS: *A DRUM MADE ME WAKE: THE IDENTITY AND ITS REPRESENTATIONS IN THE RESCUE OF MUSICALS PRACTICES OF TAMALAMEQUE AND OVEJAS.*

RESUMEN:

Este trabajo analiza la identidad y sus representaciones en los procesos de rescate de las prácticas musicales de Tamalameque y Ovejas, en el período comprendido entre los años de 1985 a 2006. Aborda las prácticas de las músicas tradicionales como un campo de batalla de poder cultural, en el cual, por un lado, estas expresiones son marginalizadas por representaciones que tienen su origen en la instauración del orden colonial, que las subordinó a las jerarquías más bajas de lo estético –sonoro, y por otro, su permanencia y producción cultural constituye formas de resistencia y oposición a estigmas y clasificaciones. Estos procesos son interpretados como expresión de la cimarronería cultural caribeña.

Con los procesos de rescate, músicas como la tambora y la gaita se constituyeron en recursos de significación, a través de los cuales pretenden transformar el imaginario peyorativo y marginal que los cubre. De esta manera, a través de las prácticas musicales se expresan autorepresentaciones de la identidad, aspectos étnico – raciales y sociopolíticos de la paz – violencia, que redireccionan las formas históricas de representación, con el fin de posicionar su identidad cultural.

ABSTRAC:

This study analyzes the identity and its representations in the process of rescue of the musical practices in Tamalameque and Ovejas, in the period between the years from 1985 to 2006. Addresses the practices of traditional music as a battlefield of cultural power, which, on the one hand, these expressions are marginalized by representations that have their origin in the establishment of colonial rule, subordinated to the lower hierarchies aesthetics - sonorous, and secondly, its permanence and cultural production constitute forms of resistance and opposition to stigma and ratings. This process are interpreted as an expression of cultural maroonage caribbean.

With the process of rescue, music such as tambora and the gaita become in resources of signification, through which aim to transform the imaginary pejorative and marginal overlying. Thus, through the musical practices are expressed self-representations of identity, ethnic - racial and socio-political peace - violence issues that redirect of the historical forms of representation, in order of positioning their cultural identity.

PALABRAS CLAVE: IDENTIDAD, REPRESENTACIONES CULTURALES, PRÁCTICAS MUSICALES, TAMBORA, GAITA.

KEY WORDS: IDENTITY, CULTURAL REPRESENTATIONS, MUSICAL PRACTICES, TAMBORA, GAITA.

FIRMA DE LA DIRECTORA:

ELISSA LISTER BRUGAL

DEIBYS CARRASQUILLA BAZA
02 DE OCTUBRE DE 1981.

Dedico este esfuerzo a mi familia, especialmente a mi mamá por su apoyo y preocupación. A Greicy Meza, a quien conocí en el proceso de este trabajo, me inspiró y me apoyó.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no pudo haber sido posible sin la colaboración de muchas personas, tanto en el proceso de formación profesional de la maestría, la investigación, organización y escritura, y en lo personal. En primer lugar agradezco a mis compañeros y compañeras de clases, a profesores como Francisco Avella, Yusmidia Solano, que más allá de lo académico nos ofrecieron su amistad. De ellos agradezco especialmente la profesora Elissa Lister. En el trabajo de campo, agradezco el tiempo que cedieron las personas para responder a mis preguntas, así como todas las informaciones a las que tuve acceso, en especial a Néstor Robles en Tamalameque, José Álvarez y la Familia Velilla en Ovejas. A la Universidad Nacional de Colombia, Sede Caribe y Medellín. A todos y todas muchas gracias.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	10
1. ORIENTACIONES CONCEPTUALES: EL ESTUDIO DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES EN EL CARIBE	15
1.1 EN TORNO A LAS REPRESENTACIONES CULTURALES: DISCURSO Y PODER.....	15
1.2 IDENTIDAD, COLONIALISMO Y RESISTENCIA	18
1.3 APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES	22
1.4 PANORAMA DE LOS ESTUDIOS SOBRE MÚSICAS EN EL CARIBE	26
1.4.1 Balance de los estudios sobre música en el Caribe desde la perspectiva regional.....	26
1.4.2 Música, sociedad y cultura en los estudios del Caribe	28
1.4.3 Los estudios sobre músicas del Caribe colombiano.....	30
1.5 METODOLOGÍA.....	33
1.5.1 Revisión documental.....	33
1.5.2 Trabajo de campo	34
1.5.3 Organización, procesamiento de la información y escritura	35
2. CONTEXTO REGIONAL: DE CENTROS Y PERIFERIAS.....	36
2.1 CONFORMACIÓN DEL TERRITORIO	36

2.2 SUB-REGIONES: DEPRESIÓN MOMPOSINA Y MONTES DE MARÍA ...	38
2.3 ASPECTOS SOCIOHISTÓRICOS	41
2.4 CONTEXTOS LOCALES	45
2.4.1 Tamalameque: leyenda y tamboras	45
2.3.2 Ovejas: tierra del tabaco y la gaita	49
3 DEVENIR DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES DE LA TAMBORA Y LA GAITA EN TAMALAMEQUE Y OVEJAS.....	54
3.1 EN TORNO A LOS RITMOS	55
3.1.1 La tambora.....	55
3.1.2. La Gaita	56
3. 2 ANTECEDENTES: 1940 – 1960	57
3.2.1 Tamalameque: las noches de guacherna	58
3.2.2 Ovejas: velaciones y ruedas de gaita	63
3.3 DISMINUCIÓN EN LA PRODUCCIÓN CULTURAL DE LA TAMBORA Y LA GAITA: 1960 - 1980	66
3.4 “EL RESCATE DE LO NUESTRO”: 1980 – 2006	70
3.4.1 Iniciativas y orígenes del rescate	73
3.4.2 Festivales de música tradicional	81
3.4.3 Puesta en escena	85
4. REPRESENTACIONES CULTURALES EN LAS PRÁCTICAS MUSICALES DE TAMALAMEQUE Y OVEJAS.....	95

4.1 EN TORNO A LA IDENTIDAD	96
4.1.1 La añoranza del pasado.....	97
4.1.2 Paisaje, naturaleza y medio ambiente.....	104
4.1.3 Músicos y personajes – iconos de la tambora y la gaita	113
4.2 LOS ASPECTOS ÉTNICO – RACIALES	121
4.3 LOS ASPECTOS SOCIOPOLÍTICOS DE LA PAZ - VIOLENCIA.....	130
CONSIDERACIONES FINALES	141
BIBLIOGRAFÍA	144
LISTA DE ENTREVISTADOS	160

INTRODUCCIÓN

Este trabajo analiza las articulaciones entre identidades y representaciones en las prácticas musicales de Tamalameque (Cesar) y Ovejas (Sucre), en el período comprendido entre los años 1985 – 2006. En este tiempo la cultura asume un rol cada vez más político, principalmente a partir de la movilización por la identidad que se desarrolla con la iniciativa que busca “rescatar las tradiciones perdidas”. En este proceso las prácticas musicales se convierten en el principal recurso cultural para resignificar aspectos históricamente excluidos y marginalizados, relacionados con las versiones propias de la identidad, los aspectos étnico – raciales y los sociopolíticos de la paz – violencia.

La pertinencia de la investigación y del asunto de las articulaciones identitarias, toman mayor sentido cuando son tenidas en cuenta prácticas marginadas en los ámbitos nacionales, regionales y locales, desde diferentes sectores, incluso desde la academia. Muchos de los procesos a ser analizados emergen como empoderamiento de la tradición, aunque en ocasiones terminen por reproducir estereotipos impuestos o siendo instrumentalizados, esencializados por los gobiernos locales y presentados como logros de su administración.

En los estudios del Caribe colombiano, se priorizan los aspectos y prácticas generadas en las ciudades principales, generalmente Cartagena, Barranquilla, San Andrés y Santa Marta, asociando lo Caribe colombiano con el mar, y marginando las zonas ribereñas, no costeras o rurales. Por lo tanto se considera pertinente los análisis que se presentan como aporte a los estudios del Caribe en Colombia.

El proyecto encuentra su justificación a partir de su ubicación y posicionamiento en el campo de los estudios del Caribe, desde el Caribe, articulándose a temas clave de la región, relacionados con los estudios de las representaciones culturales, identidades y las prácticas musicales, atendiendo a los planteamientos contemporáneos, de temas y problemas que necesitan estudios y análisis críticos en las escalas meso y macro del Caribe. Teniendo en cuenta la participación de los procesos históricos a partir de los cuales se ha conformado la región (colonialismo, población descendiente de africanos esclavizados y la posición anticolonial de sus pensadores como Aimé Cesaire, Frantz Fanón, Stuart Hall) y la participación de sus músicas (asociadas con lo negro) en las industrias culturales,

se considera que el tema es pertinente a partir de su relación con temas de los estudios y las problemáticas del Caribe.

Este trabajo surge de la experiencia de investigación de varios años sobre músicas tradicionales del Caribe colombiano. Se inició con la monografía de grado en antropología y se continuó con otros trabajos realizados entre los años 2004 y 2010. En ellos se observó la importancia de la incidencia de la industria musical y las políticas culturales del Estado sobre las dinámicas de producción, circulación y consumo cultural de las músicas tradicionales, pero principalmente las acciones, liderazgo y movilización de diferentes personas que a lo largo de la región han realizado muchos esfuerzos por sostener las prácticas musicales. Dicha incidencia abarcaba también las representaciones étnico – raciales, la violencia y el movimiento por el rescate de lo nuestro en el Caribe colombiano.

En un principio, el interés de la investigación se concentró en los procesos étnico – raciales asociados a las músicas tradicionales del Caribe colombiano. Tal iniciativa perseguía dos propósitos: en primer lugar, las articulaciones de la música y la danza a organizaciones y movimientos de comunidades negras, tal como se insinuaba en un caso comentado en San Onofre, Sucre. En segundo lugar, analizar la manera en que se representan estos aspectos, con el fin de hallar su rol con relación a las prácticas musicales. Sin embargo, los resultados del trabajo de campo y los avances en la investigación dejaron entrever otros rumbos y que se reevaluaran estas premisas iniciales.

En principio la pregunta problema indagaba sobre cómo se articulan las identidades sociales a las representaciones étnico – raciales en las prácticas musicales de Tamalameque y San Onofre? Pero luego de una extensa consulta bibliográfica y la primera parte del trabajo de campo, se identificaron los elementos necesarios para comprender el proceso. Las articulaciones identitarias continuaron siendo el elemento central del objeto, pero se encontró que los aspectos étnico – raciales estaban subordinados a la movilización generada en torno al rescate de tradiciones, es decir, que era en el marco de ese proceso que dichas representaciones y sus articulaciones identitarias tenían su principal sentido.

Este cambio condujo a otro. El caso que se buscaba analizar en San Onofre, era difícilmente contrastable al de Tamalameque de acuerdo con las nuevas orientaciones del trabajo. De esta manera, la consulta arrojó dos opciones: los municipios de San Jacinto (Bolívar) y Ovejas (Sucre), siendo ambos de la misma subregión: los Montes de María. Los dos tenían los aspectos centrales del proceso estudiado en Tamalameque (rescate, festival y eran representados como cuna de las tradiciones de la gaita), pero al final en la nueva orientación se tomó el caso de Ovejas. De esta manera, la pregunta de investigación quedó de la siguiente manera: ¿cómo se articulan las principales representaciones culturales a las identidades en las prácticas musicales de Tamalameque y Ovejas en el período comprendido entre los años 1985 – 2006?

Una de las principales dificultades que enfrenta la investigación de las músicas tradicionales en Colombia consiste en la comprensión de sus prácticas y procesos más allá de las formas históricas que las han descrito como elementos simples y supervivientes de un pasado lejano, resultado de la mezcla cultural de europeos, indígenas y africanos. Esta concepción contiene los problemas que implica la visión de la colonización como un asunto pacífico de encuentro e intercambio cultural. Desde esta perspectiva se desconocen las diferentes formas de sometimiento, control físico, psicológico y social a través de las cuales las poblaciones fueron clasificadas durante el colonialismo, estableciéndose jerarquías raciales, sociales y epistémicas que se prolongaron con los posteriores esfuerzos de construcción de las naciones en el siglo XIX.

En este trabajo se indaga en las prácticas de las músicas tradicionales como campo de lucha de poder cultural, asumiendo los conflictos y juegos de poder que se manifiestan en ellas. Desde esta orientación, hay por lo menos dos líneas que se relacionan a partir de la oposición que constituye una lucha o conflicto. En primer lugar, las músicas y otras expresiones asociadas han sido sometidas a los regímenes de representación dominantes, mostrándolas como expresiones profanas, estereotipadas, exotizadas y esencializadas. También se escenifican de forma descontextualizadas, difundiéndose aquella producción que permanece al margen de la violencia política y otros problemas sociales.

En segundo lugar, las músicas tradicionales se han constituido en recursos de significación, de la memoria y de construcción identitaria de los grupos denominados marginales o emergentes. A través del lenguaje musical se genera la posibilidad de otras narraciones que históricamente han sido marginalizadas y la resignificación de aspectos y experiencias de estas comunidades. Este tipo de acciones y prácticas han sido catalogadas como expresiones de la cimarronería cultural caribeña. El baile, los sonidos y los relatos transgreden constantemente un orden colonial y renuevan prácticas y formas musicales, así como maneras de sentir y de ver el mundo.

Para la realización de la presente investigación se optó por el enfoque cualitativo, basado en el método etnográfico, a partir de la perspectiva descriptivo – analítica, principalmente los planteamientos de Clifford Geertz (2005) sobre la descripción densa y la etnografía multilocal o multisituada que señala George Marcus (2001). Se concentró en tres fases indispensables, como la revisión bibliográfica y discográfica, el trabajo de campo (Tamalameque y Ovejas) y el procesamiento de la información.

El texto que se presenta a continuación está dividido en cuatro partes, las cuales desarrollan cada uno de los propósitos indicados para este trabajo. La primera presenta los elementos conceptuales y categorías desde las cuales se dirigen los análisis, relacionados con los conceptos de representación, identidad, prácticas

musicales, sus relaciones entre ellos y particularidades en el Caribe. Se aborda desde un carácter interdisciplinar con pretensiones transdisciplinares, tomando los mayores recursos de la antropología y estudios culturales. La perspectiva hace énfasis en la lectura de prácticas de grupos subalternos (teorizadas como marginales) en un campo heterogéneo de actores (con propósitos diferentes), resaltando lo político de lo cultural, en el caso más específico, como acciones de la cimarronería cultural (prácticas de poder).

El primer capítulo continúa con la revisión de los antecedentes de los estudios musicales en el Caribe, diferenciando entre los que tratan de manera general a la región, los estudios en países y géneros específicos y los realizados en el Caribe colombiano. De este balance se determinan los desarrollos y coberturas temáticas relacionadas con las músicas y los espacios, las cuales reproducen las concentraciones sobre ritmos hegemónicos como el vallenato y zonas como las costeras – urbanas como Cartagena y Barranquilla. Al final de esta parte se presentan las descripciones de la manera en que se realizó la investigación (metodología), distinguiendo sus tres fases más importantes: revisión bibliográfica y discográfica, trabajo de campo y organización, procesamiento de datos y escritura de documento.

La segunda parte hace un breve repaso por el contexto histórico, cultural y musical de los municipios y sus relaciones con otras unidades territoriales: nación, región y subregión. Esta parte, pretende resaltar el carácter periférico de las zonas a estudiar, vistos en los antecedentes de sus investigaciones y en las representaciones de lo Caribe dominada por las zonas costeras y urbanas, y que no incorpora abiertamente en su composición las áreas internas y rurales de la montaña y el río.

El tercer capítulo examina los principales aspectos de las prácticas musicales de la tambora y la gaita. Para ello, describe tres períodos: los antecedentes (1940 - 1960), su disminución (1960 - 1980) y el proceso de rescate (1980 - 2006). De este último, se analizan dos momentos clave de la producción y consumo cultural que fueron fundamentales para las representaciones y articulaciones identitarias: festivales y puestas en escena. De esta manera, el capítulo pretende brindar el panorama del proceso para comprender el rol político de las acciones y prácticas que tuvieron en lo musical el principal recurso para representar.

En el cuarto capítulo se describen y analizan las representaciones culturales en las prácticas musicales de Tamalameque y Ovejas. De su espectro se resaltan tres aspectos principales: los de la identidad, los étnico – raciales y los sociopolíticos de la paz – violencia. De esta manera, se pretende argumentar que las movilizaciones por la identidad que se llevaron a cabo en el marco del rescate de lo nuestro, eran intentos de resignificar los aspectos históricamente marginalizados y que señalaban desde visiones negativas a los pobladores de estos municipios y a sus expresiones. Para ello se recurre al análisis de letras de

canciones y los relatos, los cuales, constituyen las narrativas musicales de la tambora y la gaita.

1. ORIENTACIONES CONCEPTUALES: EL ESTUDIO DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES EN EL CARIBE

1. 1 EN TORNO A LAS REPRESENTACIONES CULTURALES: DISCURSO Y PODER

El uso y desarrollo extenso del término representación ha producido un panorama conceptual en el que diferentes nociones coexisten, profundizando en distintos aspectos de los procesos y prácticas a las que se refiere. Las reflexiones realizadas dependen del uso de teorías y enfoques en las que estos se inscriben, relacionados con procesos de auto representación, de sus funciones o de la representación como práctica cultural. Se habla desde representaciones colectivas, de acuerdo con los planteamientos de Durkheim (1968); representaciones sociales, concepto desarrollado desde la sicología social por Serge Moscovici (1979) a mediados de siglo XX y, recientemente, de representaciones culturales, este último de mayor acogida entre los estudios culturales y de quien Stuart Hall es uno de sus principales expositores.

Con influencias de los planteamientos de campos como la filosofía, antropología, sociología y sicología y partiendo de los postulados de Durkheim, Moscovici retoma luego de 60 años el término de representación y lo desarrolla de acuerdo a las tendencias de la época (Araya 2002; Mora 2002). El autor enfatiza en las representaciones sociales como procesos de construcción de un conocimiento específico (conocimiento común), pero también su análisis propende por la comprensión del funcionamiento de la sique humana, elemento central en los postulados de la naciente sicología social.

Aproximadamente 20 años después de ser publicado el texto de Moscovici, se inician las críticas y reflexiones en torno a sus planteamientos, tomados como alternativa frente a las debilidades conceptuales y teóricas de las teorías en boga de los 20 años anteriores. En los ochentas, se presencia entonces un auge en los estudios de las representaciones sociales, relacionadas principalmente con la tendencia subjetivista de la construcción social de la realidad (Araya 2002). Las reflexiones de los ochentas y noventas, consistieron básicamente en tratar de modificar el amplio abismo existente entre las teorías psicológicas de la mente humana (sobre el individuo), y los procesos socioculturales, profundizando en el carácter construido de las representaciones (Banchs 1986; Jodelet 1984; Páez

1987) o en otros casos relacionado con perspectivas disciplinarias como la historia cultural (Chartier 1992) o modelos teóricos específicos como el circuito cultural (Hall 1997).

En el marco del giro lingüístico de las ciencias sociales, junto al auge de los estudios culturales y/o de la cultura, hubo un cambio en el término de representaciones sociales por culturales, distanciándose un poco de la psicología. Se transforma el énfasis en buscar absolutos de la mente humana y de los procesos sociales de producción de conocimiento, por la particularidad de los procesos e implicaciones políticas, a partir de su consideración como práctica cultural. En este caso, los enfoques semióticos y postestructuralistas, entre los que predominan los análisis del discurso, fueron las mayores influencias y marcaron las tendencias para los enfoques adoptados en las representaciones culturales.

Desde los estudios culturales, de una manera muy didáctica y a manera de curso introductorio, Stuart Hall (1997b) desarrolla el concepto de representaciones culturales. Para el autor, la representación es una práctica cultural que interactúa con otras, de acuerdo a su esquema del circuito cultural (identidad, regulación, consumo y producción) para la producción cultural (Hall, 1997a). Sus planteamientos deben ser entendidos en el marco de este esquema y de su noción de cultura como significados compartidos (shared meanings). Desde esta perspectiva, la representación es importante porque “conecta el sentido al lenguaje y a la cultura” (1997b:1). Su interés se centra no tanto en lo representado, sino en la práctica de representar, de producir significado, en lo que él denomina el trabajo de la representación. Desde este punto de vista “representación significa usar el lenguaje para decir algo con sentido sobre, o para representar de manera significativa el mundo a otras personas” (Hall 1997: 1).

Tomando dos definiciones comunes del término representación, Hall anota que estar en lugar de o estar por son parte importante del proceso. Este reemplazo (representación), es realizado a través del lenguaje por medio de dos procesos o sistemas de representación. En el primero “toda suerte de objetos, gente y eventos se correlacionan con un conjunto de conceptos o representaciones mentales que llevamos en nuestras cabezas. Sin ellas no podríamos de ningún modo interpretar el mundo (Hall 1997b: 4). Este depende de un segundo, “debemos ser capaces de representar o intercambiar sentidos y conceptos, y podemos hacer esto sólo cuando tenemos acceso a un lenguaje compartido. El lenguaje es por tanto, el segundo sistema de representación involucrado en el proceso global de producir sentido (1997b: 4 – 5).

Para Hall, desde su enfoque semiótico constructivo de la representación, el estar por se realiza a través del lenguaje. Pretende superar el vacío individuo – sociedad, trabajado desde Durkheim y Moscovici, entre otros; subordinando la individualidad de la interpretación del mundo a la dimensión cultural del proceso, haciendo referencia a mapas conceptuales determinados por la capacidad

compartida de los significados. Este punto es clave de sus planteamientos, porque se conecta con su definición de cultura como significados compartidos y de la representación como la práctica que los produce (sentidos). Siguiendo sus planteamientos dice que:

“Representación es la producción de sentido de los conceptos en nuestras mentes mediante el lenguaje. Es el vínculo entre los conceptos y el lenguaje el que nos capacita para referirnos sea al mundo ‘real’ de los objetos, gente o evento, o aun a los mundos imaginarios de los objetos, gente y eventos ficticios” (Hall 1997b: 4).

Son necesarias dos precisiones antes de traducir estos planteamientos en ejemplos específicos. Primero, la noción de lenguaje se extiende a una amplia variedad de procesos, experiencias y códigos. Además, no se trata de afirmar que todo existe en el lenguaje, sino que, es a través de él que se representa o produce el sentido de diferentes aspectos, en diferentes espacios, incluyendo los de la vida diaria, las artes u otras formas de expresión o manifestación, tal como lo muestra la definición anterior. Además, es a través del lenguaje que actúan y toman decisiones los seres humanos, es ahí donde se desarrollan los conflictos, porque allí se encuentra la manera en que se concibe el mundo y es susceptible de ser analizado.

Para la aplicación de su modelo y planteamientos en torno a la representación, Hall se concentra en el análisis de la cultura popular. Para el análisis, examina los casos en los que se refieren a modelos de personas negras, reportes sobre inmigración de los diarios, ataques raciales o crimen urbano y filmes o revistas que tengan como temas principales la ‘raza’ o etnicidad (Hall 1997c: 225). En este caso, los planteamientos de Hall sobre la representación se concentran en examinar la manera en que a través de estos medios se representa o produce el sentido sobre el ‘otro’, principalmente el negro. Para sus análisis es importante la noción del poder de la representación, que señala la posibilidad de asignar características a determinados sujetos.

Hall argumenta que el sujeto negro ha sido representado en dos fases. Primero, a partir de un cambio del estereotipo racista y acertando en una identidad negra positiva. En la segunda fase se considera que el sujeto negro es producido dentro de los regímenes de representación. Muestra cómo trabaja el estereotipo como práctica representacional (esencialismo, reduccionismo, naturalización, oposiciones binarias) en la manera en que se encuentra atrapada en el juego del poder (hegemonía, poder/conocimiento) y, en el más profundo e inconsciente de sus efectos (fantasía, fetichismo, negación) (Hall 1997a).

1.2 IDENTIDAD, COLONIALISMO Y RESISTENCIA

Para sus efectos prácticos, el colonialismo tuvo en la plantación la principal práctica económica que contribuyó en la formación sociocultural de las poblaciones en el Caribe. El tema ha sido extensamente estudiado, por el antropólogo norteamericano Sidney Mintz (1957, 1971, 2001), los cubanos Benítez Rojo (1998), Pérez de la Riva (1978) y Moreno Friginals (1978, 1983) entre otros. Asociados al tema de la plantación se realizaron posteriores trabajos que hicieron énfasis en la esclavitud como primer recurso capitalista (Williams 1994), la estructura social (Price 1946; Wilson 2004) y de la conformación de una élite de comerciantes franceses que posteriormente apoyarían los ideales de una revolución en Francia, ante las limitaciones de ascenso social que establecía el sistema monárquico (James 1980). Así como obras generales de la historiografía regional (Williams 1970; Bosch 1994), que representaron los inicios internos de la construcción de lo Caribe (Gaztambide 2005).

Pero no todo es plantación, así como el colonialismo no fue absoluto para borrar todo acto exterior a él. Varios autores se han encargado de estudiar las prácticas y procesos paralelos a la plantación y el colonialismo, realizando críticas a la tendencia que hace énfasis en los procesos políticos y económicos del Caribe, que pasa por alto el rol de sus expresiones culturales y su fuerza política y económica (Stolzoff 2000) que lo han dado a conocer en el mundo (Otero 2000) y que ha contribuido con su alegría (Quintero 2005). Se ha dicho de tales expresiones que surgen del proceso paralelo y alterno denominado contraplantación, haciendo referencia a prácticas y procesos desarrollados al margen del orden colonial o de cimarronería cultural (Depestre 1996).

De ello, podemos mencionar el movimiento religioso rastafari, cuyo mayor auge se dio en las montañas azules de Jamaica, luego de la abolición de la esclavitud y el abandono de las plantaciones (Chevannes 1994) y cuya ideología posteriormente tomaría fuerza con la articulación y difusión de varios intérpretes del reggae, entre ellos Bob Marley. Así mismo, Ángel Quintero sostiene para la salsa (2005) y en general las músicas mulatas del Caribe (2009), que

“...frente a la ruralía esclavista controlada que la plantación representaba, el Caribe hispano rural, en esos primeros siglos, fue poblándose anárquica o libertariamente. Fue configurando una formación social particular alrededor de la naturaleza de ‘escapados’ de sus pobladores, una población que buscaba en el escape, en la fuga, sacudirse de la opresión; una sociedad opuesta a la plantación, basada en la libertad del retraimiento, en lo que podríamos llamar en los tiempos contemporáneos, el derecho a vivir en paz” (Quintero 2005).

Se enuncian dos lineamientos sólidos referidos a los procesos históricos del Caribe desde los cuales se desarrollan las construcciones identitarias. En el primero, refiriéndose a las prácticas del colonialismo, Stuart Hall sostiene que las identidades “fueron posicionadas y sometidas a los regímenes dominantes de representación, fueron los efectos de un ejercicio crítico de poder cultural y de normalización, en las que las poblaciones fueron construidas como el otro diferente de Occidente (Hall 1999). Esto implica no sólo una característica del proceso, sino un elemento central de la práctica colonial, que hace sentirse ‘otro’ e inferior desde el interior a las personas (complejo del colonizado), tal como lo sugiere desde el título de su obra clásica Frantz Fanon (1970) *Piel Negra, Máscaras Blancas*.

El segundo lineamiento aborda las identidades como empoderamientos y resultados de movilizaciones. En este caso, se refiere a las prácticas que se oponen abiertamente al colonialismo. Sobre este punto observamos los análisis del profesor Quintero quien estudia las continuidades de las acciones libertarias y de la cimarronería a través de prácticas musicales de la salsa como el soneo y las descargas y en general de las músicas «mulatas» del Caribe.

Este trabajo pretende comprender las representaciones de las identidades en las prácticas musicales de Tamalameque y Ovejas, inmersas en los procesos que resaltan cada una de las perspectivas mencionadas. Es decir, asociadas tanto a continuidades coloniales, como a movilizaciones locales que pretenden resignificar a través de sus actividades, aspectos históricamente marginalizados y excluidos a partir de las jerarquías sociales y raciales establecidas durante la colonia, en las cuales, se impuso la sonoridad eurocéntrica moderna.

Identidad es otro de los elementos del circuito cultural. Existe dentro de la representación y no por fuera de ella (Hall 2003), son los continuos actos de representación internos y externos los que la producen, por lo tanto a veces se confrontan distintas identidades (Wade 2002b). Hace parte de la producción de sentido y se relaciona con los procesos de construcción de ‘nosotros’ – otros (constitutivo). Varios autores resaltan procesos clave para su definición, pero la mayoría coinciden en afirmar que las identidades son múltiples, históricamente construidas y se producen a través de la diferencia (Wade 2002b; Hall 1999; 2003; Restrepo 2006; Agier y Quintín 2003; Mato 2003). Según Eduardo Restrepo (2006), en su artículo “Identidades: planteamientos teóricos y sugerencias metodológicas para su estudio”:

“Las identidades son relacionales, esto es, se producen a través de la diferencia no al margen de ella. Las identidades remiten a una serie de prácticas de diferenciación y marcación de un ‘nosotros’ con respecto a unos ‘otros’. Identidad y alteridad, mismidad y otredad son dos caras de la misma moneda. Para decirlo en otras palabras, la identidad es posible en tanto establece actos de distinción entre un orden

interioridad-pertenencia y uno de exterioridad-exclusión” (Restrepo 2006: 25).

La identidad es una construcción clave de y para las relaciones sociales, depende de las prácticas que producen sentido, en este caso, es eso que está en lugar de las personas, es la manera en que se denomina la gente. Se refiere a las construcciones establecidas a través de un contraste entre un ‘yo’, un nosotros y unos ‘otros’. Su carácter situacional y múltiple, las hacen móviles, para lo cual, resulta necesario abordar su estudio desde una perspectiva descentrada, es decir, no sobre un sujeto estático, naturalizado y homogéneo, sino móvil, en constante construcción y diverso, para el cual la identidad debe ser entendida desde sus articulaciones.

Stuart Hall (2003), de origen jamaicano y uno de los principales exponentes de los estudios culturales, anota en la introducción titulada “¿Quién necesita identidad?”, que las identidades “emergen en el juego de modalidades específicas de poder y, por ello, son más un producto de la marcación de la diferencia y la exclusión que signo de una unidad idéntica y naturalmente constituida: una «identidad» en su significado tradicional” (2003: 18).

Estas relaciones de poder sobre las cuales se construyen las identidades son desiguales. De esta desigualdad depende dicha construcción, con fines de dominación y establecimiento de jerarquías y clasificaciones sociales. No obstante, la dominación no es absoluta (o vertical), lo cual permite a la identidad una dimensión diferente en su producción y función. Según Restrepo:

“Las identidades constituyen sitios de resistencia y empoderamiento. No sólo son los ejercicios de dominación y sometimiento los que se ponen en juego en la articulación de las identidades. También las disputas directas u oblicuas a las relaciones de poder y explotación suelen involucrar el surgimiento y consolidación de las identidades”. (Restrepo 2006: 28).

Con el concepto de política de la identidad, se profundiza sobre otra dimensión de las prácticas y articulaciones de la identidad. Para el antropólogo inglés Peter Wade (2002b), sucede cuando

“Va disminuyendo la importancia de la movilización política alrededor de las clases definidas por su ubicación en el proceso productivo y empieza a ocupar un lugar cada vez más significativo la movilización alrededor de la identidad, bien sea la indígena, la afro-, la de la mujer, la del ecologista, entre otros, aunque los problemas de la desigualdad económica y política sigan siendo claves en estos movimientos” (Wade 2002b: 258).

Gran parte del pensamiento caribeño, ha surgido bajo dinámicas de intervención para la redefinición identitaria, es decir, que las acciones y planteamientos están dirigidos a analizar prácticas y discursos que afectan el curso de las construcciones de la identidad. Frantz Fanon, siquiatra martiniqués, es dos obras insignes del pensamiento caribeño como *Pieles negras, máscaras blancas* y *Los condenados de la tierra*, desde muy temprano pone de tema central el colonialismo y sus efectos sobre la gente negra.

En su epígrafe, Fanon cita a su maestro, compatriota y amigo, el poeta Aimé Césaire. Ambos marcaron el punto de partida para el desarrollo de la tendencia anticolonialista en el Caribe, muchos de los planteamientos han sido retomados por diversos autores o para desarrollar la tendencia poscolonial latinoamericana y del Caribe, como el enfoque decolonial (Castro-Gómez y Grosfoguel 2007; Grosfoguel 2007; Maldonado-Torres 2005) en el caso de Césaire y otros trabajos sobre Fanon, entre ellos las interpretaciones de Homi Bhabha (2004) en *El Lugar de la Cultura*. Césaire (2006), en el *Discurso sobre el Colonialismo*, así como en otros apartes de su obra, controvierte el proceso de sometimiento del sujeto negro, y de cómo lo marcó (excluyéndolo y marginalizándolo) la experiencia colonial.

Por su parte, el poeta martiniqués Edouard Glissant (2002) desarrolla su propio estilo, en el cual se resalta su intención de proponer una serie de puntos para comprender la diversidad. Para ello incorpora la noción de identidad de raíz múltiple (rizoma). En su libro *Introducción a una poética de lo diverso*, sostiene que en el mundo hay dos tipos de culturas: las atávicas y las compuestas. Estas últimas, son las que, como en el Caribe, son resultado de un proceso de criollización. Las culturas atávicas se basan en un mito fundacional (de origen) que otorga legitimidad histórica al ser, y que “reafirma la continuidad sin quiebra de esta filiación y autoriza desde este momento a la comunidad de la que se trata a considerar esta tierra convertida en territorio como absolutamente privativa” (Glissant 2002: 62). En este sentido, la noción de identidad para este tipo de culturas, gira en torno a la filiación y legitimidad, y es la raíz única que excluye al otro como partícipe, además, es uno de los fundamentos de la expansión colonial.

Las culturas compuestas por el contrario, están desprovistas de mitos fundacionales, en ellas:

“La noción de identidad se verifica en torno a la urdimbre de la Relación. Estas culturas comienzan directamente por el relato que, paradójicamente, es ya una práctica de elusión. El relato elude la inclinación a aferrarse a un Génesis o algún tipo de inflexibilidad de la filiación... dando pie a una configuración distinta de la narración de la que el absoluto ontológico será expulsado” (Glissant 2002: 63).

Como el mismo Glissant sugiere, identidad de raíz única y múltiple coexisten en el marco de complejos procesos, en los cuales, dentro de la criollización, puede

adoptarse modelos atávicos como resultado del ejercicio colonial. Y es que la experiencia colonial es un tema central para comprender las dinámicas históricas de la construcción de identidades en lugares como el Caribe, en el marco de continuidades y rupturas, así como de las articulaciones y prácticas, en las que como la música, se constituyen en principales recursos para movilizaciones que buscan redefinir el poder social, a través de resignificaciones de los elementos que históricamente habían sido marginalizados por la condición colonial y la prolongación de sus efectos. En este sentido, dichas actividades podrían adquirir otro sentido si se analiza como intervenciones que pretenden trasgredir el orden colonial persistente.

1.3 APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES

Lejos se encuentra la literatura actual de los estudios musicales, de los análisis técnicos de la musicología y de los modelos esquemáticos de la musicología comparada. Cada vez es mayor la presencia de las humanidades, ciencias sociales y estudios culturales en el campo de los estudios musicales, principalmente para la afirmación que sugiere que las expresiones sonoras hacen parte de elaboraciones humanas, socialmente construidas, que varían de acuerdo a los contextos culturales en los que se producen. Entre los avances se encuentra los análisis de la relación música y sociedad, de los cuales se desprende la afirmación que señala que las músicas, más allá de sólo entretenimiento, se constituye en un artefacto cultural muy poderoso.

Ángel Quintero (2005) en su libro *Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical*, sostiene –resaltando sus relaciones con la sociedad-, que la música es una forma en que las personas interactúan con su mundo, intentando ejercer control sobre su materialidad y biología, resignificando su existencia. Tiene gran importancia debido a su función en la configuración simbólica de lo social, la cual, le imprime repercusiones de tipo político, “como imposiciones y resistencias, solidaridades y conflictos por el ejercicio y la distribución del poder” (Quintero 2005: 34). En ocasiones la música se erige con principal (y a veces único) recurso de significación, lo cual le otorga dimensiones políticas de mayor atención.

Entre las relaciones mencionadas tiene gran espacio la de música e identidad. Los planteamientos que le daban una salida fácil a esta relación han sido superados. El argumento que la música era un simple reflejo de la sociedad que la produce, a manera de una homología estructural, es una referencia poco usual en los estudios contemporáneos. Existen diversos enfoques y categorías a partir de las cuales se propone el estudio sistemático de dichas relaciones, así como diversos planteamientos que abren y evalúan críticamente el panorama conceptual. Se

resaltan autores como Frith (2003), Middleton (1985), Stockes (1994), Wicke (1989), Vila (2002; 2006), entre otros.

Simon Frith (2003), en un artículo titulado *Música e identidad*, desde una mirada crítica a los planteamientos de la homología estructural sostiene que “la cuestión no es cómo una determinada obra musical o una interpretación refleja a la gente, sino cómo la produce, cómo crea y construye una experiencia —una experiencia musical, una experiencia estética— que sólo podemos comprender si asumimos una identidad tanto subjetiva como colectiva” (Frith 2003: 183). Considera que “la identidad es un proceso experiencial que se capta más vívidamente con la música” (185). Hace énfasis para realizar un giro en los enfoques sugiriendo que la música no es una forma de expresar ideas, sino de vivirlas (Frith 2003).

Los planteamientos de Frith al igual que Middleton (citado por Vila 2006; Wade 2002a), se relacionan con los de la articulación de Hall. Pretenden analizar las relaciones entre música y los procesos identitarios, examinando cómo la música interpela actores sociales; desde esta mirada, la música no es sólo reflejo, sino un elemento constitutivo que participa en el proceso de producción de sentido. Es un ‘llamado’, desde los sonidos, letras, de lo que se dice ella (Vila 2001) y del contexto social concreto (Stockes 1994, citado en Wade 2002).

Pero la crítica a la teoría de la articulación de las identidades es igualmente aplicable a sus relaciones con la música (García y Romero 2002). ¿Cuándo es efectiva una articulación? y, ¿por qué una música interpela más que otra?

El etnomusicólogo argentino Pablo Vila (2006), en un artículo titulado “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”, sostiene que los enfoques de Frith, Middleton y de Peter Wicke, “tienen dificultades en mostrar cómo las articulaciones se producen en actores sociales concretos sin recurrir al argumento homológico”. Coincide con Frith en la preponderancia de la música en los procesos identitarios al trabajar sobre diferentes sensibilidades y resalta que las músicas vienen cargadas de un sentido producido en el pasado (historia), que también posibilita nuevas articulaciones.

Además de los interrogantes mencionados, Vila problematiza los planteamientos de Frith y Wicke y descubre la misma inquietud en Middleton, acerca de la aplicación concreta de dichas teorías. Entonces ¿cómo se desarrolla dicho proceso de articulación e interpelación en casos específicos? Vila recurre a la categoría de narrativa, insistiendo en su entendimiento más allá de género literario a partir de los trabajos de Paul Ricoeur. Las articulaciones dependen de las locaciones sociales, subjetividades y posiciones de sujeto, pero es en relación a la trama argumental que se generan efectivamente, porque es el medio por el cual las acciones (de los sujetos) cobran coherencia en una narrativa única que las engloba y confiere sentido (Vila 2006).

La trama argumental es una categoría clave en los planteamientos de Vila. En ella las personas son protagonistas de múltiples historias que determinan las categorías que describen la realidad que nos rodea. La interpelación exitosa de determinada obra musical, género o ritmo, depende de la manera en que coincida con los elementos establecidos por la narrativa, los cuales se relacionan con el contexto social, la historia, locaciones sociales y posiciones de sujeto. Esto no sugiere que sean los elementos anteriores sean fijos, porque

“Este proceso constante de ida y vuelta entre narrativas e identidades (entre vivir y contar) es el que permite a los actores sociales ajustar las historias que cuentan para que las mismas "encajen" en las identidades que creen poseer. Pero a su vez, este mismo proceso es el que permite que dichos actores "manipulen" la realidad para que la misma se ajuste a las historias que cuentan acerca de su identidad. Es exactamente este proceso de ida y vuelta entre narrativas e identidades el que permite entender por qué una interpelación es aceptada ahí donde otra fracasa en el intento” (Vila 2006: 17).

Narrativa es una categoría que facilita la comprensión de los procesos relacionados de la identidad en las músicas, en cuanto a que posibilita identificar los aspectos que hacen posible la ‘sutura’ de subjetividades, locaciones sociales y la manera en que dichos aspectos se encuentran posicionados entre los discursos.

Se señaló que representación es la práctica cultural que se encarga de la producción de sentido, es decir, que es una práctica de significación. Las relaciones de poder que en ella intervienen según Hall, inciden en los significados, los cuales, en el caso del Caribe, están mediados por los regímenes del poder colonial instaurado por más de cuatro siglos. Esto afecta notablemente la categoría central de este trabajo: identidad, que como se ha dicho se refiere a procesos construidos, múltiples, situacionales, referidos a la acción constitutiva de producción de un yo/nosotros y otro(s). Identidad es imposición, que como en el caso del Caribe, el colonialismo jugó un rol fundamental en el proceso, hasta tal punto que, haciendo referencia a los planteamiento de Fanon, pueden lograr hacer sentirse ‘otros’ desde su interior a las personas.

Pero también, teniendo en cuenta lo señalado por Restrepo y Quintero, las identidades emergen a partir de movilizaciones sociales, como actos de empoderamiento, tal como sucede en las prácticas musicales de la salsa, que le dieron continuidad a las acciones libertarias de cimarronería mulata a través de descargar y soneos. Esta identidad en el Caribe tiene características que Glissant describe como de raíz múltiple, abierta, de relación, que elude cualquier acto de absoluto ontológico.

En su relación con la identidad, Quintero, Frith y Vila resaltan el valor de la música como recurso de significación a partir de su relación con distintas sensibilidades. La clave del proceso es la articulación entre una carga histórica de sentido provista por la música, con locaciones sociales, subjetividades y posiciones de sujeto, lo cual se logra cuando las personas reconocen en las tramas narrativas el sentido de sus acciones. Las narrativas, son resultado de las representaciones. Todos los procesos descritos hasta aquí en relación a la música, hacen parte de lo que se considera en este trabajo a las prácticas musicales, refiriéndose por lo tanto a acciones que aunque tienen que ver con la elaboración sonora, se extienden a las dinámicas de su producción social y cultural.

De esta manera, el argumento que se presenta aquí es que las prácticas musicales de la tambora y la gaita en Tamalameque y Ovejas respectivamente, se erigen como principales recursos de resignificación de aspectos históricamente marginalizados y excluidos. Todo esto impulsado en un momento coyuntural, en los que la identidad y la cultura tomaron un nuevo valor y uso, principalmente a principios de los ochentas, con el auge de un movimiento internacional catalogado como “el rescate de lo nuestro” que volcaba la mirada hacia valores propios. El movimiento en el Caribe colombiano siguió la tendencia del proceso adelantado tempranamente en Valledupar con el vallenato, y tuvo en el festival el principal instrumento para la producción de una identidad propia que en términos generales reivindicaba lo local.

Las representaciones, movilizaciones y luchas por el sentido se desarrollaron como partes constitutivas del proceso mencionado, en el que las identidades, lejos de ser únicas, centradas y excluyentes tal como aparentan ser en las versiones individuales, se desarrollaron de manera antifonal, situacionales, múltiples y de elaboración constante en las que los aspectos étnico – raciales y los sociopolíticos de la paz y la violencia son centrales en cuanto a que representaban parte de los elementos inmediatos del contexto en ser resignificados.

Por otra parte, la lectura de dichas prácticas debe ser realizada a partir de constantes interacciones y tensiones porque el proceso deja de ser exitoso cuando las acciones se transforman y las jerarquías y subvaloraciones vuelven bajo nuevos formatos, a partir de las prácticas de esencialización y exotización al ser presentadas como elementos estáticos del folclor, que ha sobrevivido de un largo tiempo de modernidad y desarrollo. Esto depende de los espacios y contextos, no es lo mismo el rol (que define la preponderancia de los significados) de las prácticas musicales en festividades urbanas como el Carnaval de Barranquilla, el Reinado Nacional de la Belleza en Cartagena y Fiestas del Mar en Santa Marta (de repercusión nacional), que los festivales rurales estudiados. No es que los sentidos desaparezcan sino que son sometidos por la imagen del espectáculo, generalmente opacados por nuevos estilos de elaboración estética y artística que necesitan del estereotipo de la tradición para consolidar su imagen moderna y contemporánea.

1.4 PANORAMA DE LOS ESTUDIOS SOBRE MÚSICAS EN EL CARIBE

El estado del arte se presenta a través de tres apartes, en los cuales se agrupan los estudios por afinidades temáticas y geográficas. En primer lugar, se realiza un balance de los trabajos que abordan las músicas desde una perspectiva regional, identificando similitudes en prácticas, procesos y estilos musicales. En segundo lugar, se resaltan unos trabajos a partir de semejanzas temáticas y/o de ritmos musicales determinados. Al final se aborda el campo de los estudios musicales en el Caribe colombiano, observando los principales lineamientos, enfoques y categorías desde las cuales se ha realizado. Esto con el fin de ubicar el presente estudio en un campo de estudios sobre música que va de lo regional transnacional a lo subnacional.

1.4.1 Balance de los estudios sobre música en el Caribe desde la perspectiva regional

En la indagación efectuada se observó la poca bibliografía existente que aborde el tema de esta manera. Se resalta de ellos la intención de conceptualizar y definir un punto de encuentro de la musicalidad heterogénea del Caribe, tal como lo sugiere Kenneth Bilby (1985), en su artículo titulado “The Caribbean as a musical región”, (títulos de artículos entre comillas) cuyas planteamientos se encuentran muy cercanos al clásico artículo de Sidney Mintz (1971) “The Caribbean as a Sociocultural Area”. En este caso, en su intención de hallar el elemento común, Bilby encuentra en la noción de ritmo el elemento constante en el Caribe, al igual que Antonio Benítez Rojo y Juan Otero Garabís.

Los trabajos que tratan de manera general las músicas del Caribe son relativamente recientes y hacen un gran esfuerzo por rastrear procesos asociados a las músicas del Caribe. Entre ellos se encuentra los textos *Music of the Caribbean*, de Beverly Anderson (1996); *Músicas del Caribe* de Isabelle Leymarie (1998) y *Caribbean Currents: Caribbean Music, From Rumba to Reggae*, de Peter Manuel (2006), en colaboración con Kenneth Bilby (cap. 7, Jamaica) y Michael Largey (cap. 6, Haití y el Caribe Francés). Anderson explora la relación música – sociedad teniendo en cuenta las actividades de la vida cotidiana, así como las implicaciones identitarias en el contexto de la comunidad global.

Leymarie realiza un trabajo descriptivo y compilatorio de diversos ritmos musicales, los cuales clasifica en las categorías de música religiosa, profana y popular. Se sustenta en una investigación bien documentada sin profundizar en los contextos particulares ni los intercambios entre los diferentes estilos y ritmos (López 2003). En cambio, Peter Manuel combina análisis con material descriptivo en un esfuerzo por mostrar los contextos históricos y culturales de diferentes zonas del Caribe. Inicia su estudio en el Caribe hispano, con Cuba y Puerto Rico, deteniéndose en la salsa, y continúa con la República Dominicana, para luego llegar Haití, desde el cual se analiza la zona francófona, luego Jamaica y Trinidad, para terminar con las pequeñas Antillas o lo que denomina el Caribe Oriental.

De manera similar, pero tomando temas y siguiendo procesos específicos, se encuentran otros trabajos, como *Nación y ritmo: descargas desde el Caribe*, de Juan Otero Garabís (2000); *Encuentros sincopados: el Caribe a través de sus prácticas musicales*, de Lara Iveth López (2003) y *Cuerpo y cultura: las músicas mulatas y la subversión del baile*, de Ángel Quintero Rivera (2009). Otero analiza la formación de los nuevos imaginarios nacionales en el Caribe, para lo cual tiene en cuenta la interacción entre discursos populares y artísticos, musicales y literarios. Acerca del imaginario nacional, sostiene que:

“Está constituido por una yuxtaposición de discursos, de diversidad de imaginarios, cuya característica más insistente, en el Caribe hispano contemporáneo, es la de representar la sociedad como el espacio inevitable de contacto entre discursos: populares, medios y cultos (Otero 2000: 34).

Considera que para el estudio de estos imaginarios es imprescindible identificar como estos se expresan en la literatura y la música. Desde esta manera explora el fenómeno de la salsa, la literatura del escritor puertorriqueño Luís Rafael Sánchez, y en los casos de Cuba y República Dominicana, la nueva trova (Silvio Rodríguez) en el contexto revolucionario, y el bolero (Pedro Vergés) y la bachata (Juan Luís Guerra) respectivamente.

Quintero Rivera profundiza y extiende más allá de la salsa y Puerto Rico los planteamientos teóricos realizados en su primera obra *Salsa, sabor y Control. Sociología de la música tropical* (Quintero 2005). En *Cuerpo y cultura*, ratifica los planteamientos en una novedosa forma de presentación, simulando un merengue. Resalta en este caso el rol del baile en los actos libertarios de la cimarronería de las músicas mulatas, así como la del cuerpo como principal objeto de las prácticas que subvierten un orden colonial instaurado desde la perspectiva racional de la modernidad occidental, que maneja otras temporalidades y divide mente y cuerpo.

Por último, es necesario incluir aquí el trabajo de Antonio Benítez Rojo (1998) *La Isla que se Repite*, en la que incluye el ritmo entre los aspectos que se repiten en el Caribe, yendo más allá de lo planteado por Bilby, al sugerir su noción de

poliritmo (ritmos cortados por ritmos) y al resaltarlo no sólo en lo musical, sino en la “cierta manera” que se descubre al observar el contonear de las caderas de las cubanas. En este trabajo, el autor dedica el capítulo 5 a analizar cómo la música afrocubana se vuelve cubana, es decir, de cómo el son, a partir de un proceso comercial, se convierte en símbolo nacional.

1.4.2 Música, sociedad y cultura en los estudios del Caribe

La bibliografía de los estudios musicales en el Caribe tiene, por lo menos, dos características. Una es su amplitud y la otra que los diferentes temas se entrecruzan unos con otros, haciendo difícil su taxonomía. Sin embargo, en esta parte se intentará agrupar por temáticas con el fin de referenciar y resaltar los problemas tratados en este campo del conocimiento. Así mismo, se sugiere el potencial teórico y analítico que contiene los trabajos revisados, principalmente porque son el resultado del estudio de una realidad heterogénea y compleja. Los trabajos referenciados se producen desde diferentes sectores, unos especializados, otros resultados de una firme convicción y pasión por la música, así como por el interés de dar a conocer las diferentes implicaciones de su origen y del quehacer musical.

Entre los referentes iniciales de la investigación musical, podemos resaltar los trabajos de Alejo Carpentier (1988) *La música en Cuba*, y la significativa obra del etnólogo cubano Fernando Ortiz, de las cuales podemos resaltar el libro publicado por primera vez en 1952 *La música afrocubana* (Ortiz 1975), cuyo trabajo es uno de los resultados e instrumentos producidos por Ortiz para destacar y valorar el componente africano de las expresiones culturales de Cuba, trabajo que tuvo repercusiones en todo el Caribe y América Latina para la creación de los lineamientos iniciales de los estudios afrocaribeños. De entre los aportes de Ortiz, podemos tomar su definición de la música cubana y tomarla en consideración para todo el Caribe:

“En los últimos lustros, como en siglos pasados, la música cubana ha logrado una fama más allá de los mares. Los cubanos hemos exportado con nuestra música más ensoñaciones y deleites que con el tabaco, más dulzuras y energías que con el azúcar. La música afrocubana es fuego, sabrosura y humo; es almíbar, sandunga y alivio; como un ron sonoro que se bebe por los oídos, que en el trato iguala a las gentes y en los sentidos dinamiza la vida” (Ortiz 1975:13).

La relación música y nación es uno de los temas desarrollados. Desde diferentes perspectivas varios autores se encargan de analizar las articulaciones entre un

aspecto y otro, en contextos y situaciones disímiles, en las cuales, la música es tanto instrumental, como empoderamiento, y se transforma o adapta como resultado de transculturaciones, mestizajes, modernizaciones, entre otras. Entre los antecedentes del tema se encuentran trabajos importantes que analizan casos, en situaciones heterogéneas y específicas como las dictaduras de Trujillo y Duvalier en República Dominicana y Haití respectivamente. Se hace referencia en este caso a los textos de Paccini Hernández (1995) *Bachata: a social history of a dominican popular music* y Gage Averill (1997) *A day for the hunter, a day for the prey: popular music and power in Haití*.

Música e identidad es el tema que cada vez tiene mayor presencia en los estudios musicales del Caribe. En las maneras de abordar el tema cada vez son más frecuentes las diversas formas de asociación con otros aspectos como la nación (Austerlitz 1997; Guilbault 1993; Quintero 2005; Sellers y Ropp 2004; Wade 2002a), los aspectos étnico – raciales (Ortiz 1975; Béhague 1994; Waxer 1997; Wade 2002a, O' Brien y Chen 1998) su rol en contextos específicos como el carnaval de Trinidad (Dudley 2004) y la cultura dancehall en Jamaica (Stolzoff 2000), e influencias entre países (Betancur 2000).

Con relación a los ritmos musicales, la salsa y el reggae acumulan el mayor número de páginas. Aunque cada uno es vinculado a temáticas específicas como la religiosidad popular en el caso del reggae (O' Brien y Chen 1998), migración, cuerpo y baile, con la salsa (Quintero 2005, 2009; Ulloa 2009); en ambos casos podemos encontrar cómo análisis hábiles se escabullen entre los esquemas teóricos y logran comprender articulaciones con la política (Quintero 2005; Giovanetti 2003).

De los trabajos mencionados se destaca el libro que ya se ha venido comentando, del profesor Ángel Quintero (2005), *Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical*. el mismo autor señala que el libro recoge una “heterogeneidad de perspectivas”, así explica una obra que coincide con los interrogantes de los estudios subalternos y analiza las relaciones de la sociedad caribeña con sus expresiones sonoras sin olvidar los efectos del colonialismo, que imponen una manera de ver el mundo en nombre de la modernidad.

La heterogeneidad de los análisis que ofrece, pasa de una intención inicial por estudiar las “dinámicas históricas de la identidades caribeñas”, un detallado estudio de las formas de representación histórica del tiempo y el espacio, a las cuales, la música tropical transgrede transformando las métricas, asuntos de la etnicidad, así como las contribuciones de músicas como el bolero en las conformaciones de la nación, hasta llegar a temas innovadores como la relación entre música y democracia, para terminar con los análisis de la relación entre la músicas llamadas cultas y populares, con el fin de romper la imaginaria separación entre lo espontáneo y lo elaborado (Quintero 2005).

Los análisis y énfasis realizados en los estudios musicales en el Caribe sobre diferentes aspectos de las relaciones entre música y sociedad son de gran utilidad en tanto ponen en relieve aspectos clave de las implicaciones sociales de hacer música, es decir, de sus prácticas. Revisarlos permite comprender y tener en cuenta que la música, como producto cultural, obedece a procesos en los cuales los aspectos étnicos – raciales, de género, clase, así como de la política, religiosidad y economía, son centrales en el tema que compete a este trabajo: identidades y representaciones en las prácticas musicales de Tamalameque y Ovejas.

1.4.3 Los estudios sobre músicas del Caribe colombiano

En las últimas décadas, la bibliografía sobre los estudios de las músicas del Caribe colombiano ha venido en aumento y transformación. En un principio, fueron dominados por los estudios del folclor, encabezados por trabajos como los de Guillermo Abadía Morales y Javier Ocampo, a través de una serie de estudios con línea teórica poco claras, producto de intenciones y esfuerzos individuales de registrar las características de las elaboraciones sonoras de la región, así como un par de trabajos especializados realizados por musicólogos extranjeros. En las dos últimas décadas, las características de los estudios han cambiado y se advierten una serie de trabajos que siguen lineamientos temáticos, teóricos y metodológicos específicos, realizados desde distintos campos del conocimiento.

De Abadía Morales se resaltan *Compendio general del folclor* (Abadía 1985) e *Instrumentos musicales: folclor colombiano* (Abadía 1991); de Ocampo por su parte, *Música y folclor de Colombia* (Ocampo 2000). Existen otros trabajos (Pombo 1995; Franco 1987), pero estos resumen los enfoques y trabajos realizados desde la folclorología, los cuales, carentes de teorías y metodologías apropiadas para comprender las dinámicas musicales, cargaban con el romanticismo heredado de Europa, que trataba el folclor como manifestaciones culturales rurales sobrevivientes del pasado, simples, espontáneas y repetitivas (García Canclini 2004). Estos trabajos hacen énfasis en los orígenes de las músicas, su distribución en la geografía nacional y en los componentes étnicos – raciales, que fueron de gran importancia durante los procesos de rescate (cap. 3), porque se constituyeron en los principales recursos de consulta para conocer las músicas locales.

Un segundo grupo de trabajos es resultado de los esfuerzos personales por registrar las expresiones sonoras. Son menos especializados y fueron elaborados a manera de crónicas, pero se constituyen en fuentes importantes para la investigación historiográfica de la música regional. Entre ellos se encuentran

Folclore colombiano, de Emirto de Lima (1942); *Aires Guamalenses*, de Gnecco Paba Rangel (1948), los relatos *La Cuna del Porro* (folclor del Magdalena Grande), del cura Enrique Pérez Arbelaéz (1952).

De esas fechas es necesario destacar el trabajo del musicólogo George List (1994) *Música y Poesía en un pueblo colombiano*, cuyo trabajo de campo en Colombia se efectuó en el año de 1964, en el pueblo de Evitar, Bolívar. List realiza una extensa descripción de las actividades musicales y narrativas, incluyendo elementos de la cumbia, sexteto y décimas cantadas, así como la descripción minuciosa de los instrumentos musicales.

Entre los años de 1970 al 2009 abundaron una serie de artículos con las características anteriores, realizados durante el auge de los procesos de rescate (ver cap. 3), y otros cada vez más centrados en temas específicos como los que se presentan a continuación. Entre ellos se pueden destacar los que señalan influencias africanas, (List 1987), cubanas (Portaccio 2003), de la radio (1989), de la jazz band (Solano 2003). También hay otros que se refieren a periodos históricos (González 1988, 1989, 2009) o que tratan problemas específicos de manera general a los ritmos de la región (List 1989; Sánchez 2009; Carrasquilla 2007; Gilard 1993; Wade 2002a; Nieves, 2009).

Tres artículos contribuyen en la comprensión de los antecedentes: “Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano”, de Adolfo González (2000); “Estado del arte de la investigación musical en el Caribe colombiano”, de Jorge Nieves (2007) y “Entre el folclor y la musicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia, de Carlos Miñana Blasco” (2000). Todos coinciden en la escasez de estudios especializados, contrastado con la cantidad de los del folclor, aumento paulatino durante las últimas décadas, así como de la importancia que ofrecen los trabajos de mediados de los 50 como posibles fuentes históricas.

En cuanto a los ritmos musicales, el vallenato acapara gran parte de la bibliografía, pero de la misma manera, poco especializados, con alto componente ideológico, pero que aportan descripciones y datos importantes para las investigaciones (Araujo 1973, 1988; Ariza 2004; Bermúdez 2004; Gutiérrez 1992; Quiroz 1983; Llerena 1985; Posada 1986; Oñate 2004), aunque se resaltan algunos casos especializados, como el recientemente publicado trabajo de José Antonio Figueroa (2009), *Realismo mágico, vallenato y violencia política en el Caribe colombiano*. En segundo lugar, la champeta acumula otro gran número de estudios como los realizados por Elisabeth Cunin (2003, 2007), Provanzal y Mosquera (2000), Muñoz (2003), Waxer (1997), Paccini (1993), Birembaun (2005), Bohórquez (2000), Castro (2000), Contreras (2002), Giraldo (2004, 2007) y Abril y Soto (2004).

El grupo de estudios realizados en torno a las músicas tradicionales no supera los anteriores, pero ofrecen una variedad de temas y perspectivas de análisis, entre las que se encuentran temas de género (Quintana 2007, 2009), su relación con el mercado o industrias culturales (Nieves 2009; Carrasquilla 2009), interculturalidad (Ajá 2009), aspectos étnico – raciales (Benítez 2000, 2003) y otros trabajos que las abordan de maneras diversas (Correa 1993; Friedmann 2004; Pérez 2005; Turbay 1995).

Del amplio panorama colombiano, se resaltan los trabajos de Ana María Ochoa, sobre los debates de autenticidad (1999), multiculturalismo (2000), el sentido de los estudios (2001) y dos temas cruciales para comprender los procesos y prácticas musicales, desarrollados en los textos *Músicas locales en tiempos de globalización* (Ochoa 2003a), y *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo sobre las políticas culturales en Colombia* (Ochoa 2003b). En la primera explora las relaciones de las músicas locales con dos aspectos centrales del quehacer musical: la industria musical y políticas culturales globales como el patrimonio oral e intangible. El segundo, si bien no trata de música, es útil, porque las reflexiones que ofrece permiten comprender las músicas locales en contextos actuales de movilización por la cultura, así como las influencias de los programas CREA que sigue en detalle.

De ese panorama se destacan también los trabajos de Jorge Nieves (2008) *De los sonidos de patio a la música del mundo: semiosis nómadas en el Caribe* y Peter Wade (2002) *Música, Raza y Nación: Música tropical en Colombia*, quizás uno de los estudios más importantes que se ha realizado sobre música en Colombia. Wade describe y analiza los procesos de ascenso de la música del Caribe colombiano al ámbito nacional, siendo en un principio esta una música marginalizada desde el interior por prejuicios raciales y de clase. Sostiene que su ascenso se da en el marco de una nación que se manifiesta bajo una tensión de homogeneidad – heterogeneidad y a través de procesos de blanqueamiento y modernización de la música costeña.

Nieves (2008) por su parte explora diferentes aspectos de las músicas locales del Caribe colombiano, analizando la tendencia folclorista que ha dominado gran parte de las prácticas musicales, así como los vínculos con el mercado transnacional y al final ofrece una lectura de lo que él denomina unos matrices musicales de la región. El trabajo en un principio parece proponerse una labor extensa e interminable al definir su objeto de estudio, pero al transcurrir de las páginas permite entender la necesidad de los enfoques que estudien procesos de manera amplia y general, ofreciendo lecturas que no son fáciles de realizar desde los enfoques de las escalas micro.

Sobre Tamalameque y Ovejas la bibliografía es escasa. De este último, el municipio del departamento de Sucre, sólo se encontró el trabajo de Alejandra Quintana (2009) “Festival de Gaitas en Ovejas y San Jacinto, una tradición de

exclusión hacia las mujeres”, en el cual la autora realiza un estudio desde el enfoque de género para analizar cómo en actividades como el festival, se reproducen las desigualdades de género, impidiendo la consolidación de grupos femeninos. Tamalameque en cambio ofrece varios trabajos, como los estudios realizados por el etnomusicólogo Guillermo Carbó de los cuales dos aparecen publicados en artículos titulados “Tambora y Festival: Influencias del festival regional en las prácticas de la música tradicional” (2001) y “A ritmo de tambora – tambora...” (Carbó 1993) y uno es un libro publicado en francés titulado *Musique et danse traditionnelles en Colombie: La Tambora* (Carbó 2003).

1.5 METODOLOGÍA

Aquí se describen brevemente algunos aspectos de las estrategias y formas a través de las cuales se llevó a cabo la investigación. El trabajo se realiza desde el enfoque cualitativo, se basa en el método etnográfico, a partir de la perspectiva descriptivo – analítica, principalmente los planteamientos de Clifford Geertz (2005) sobre la descripción densa y la etnografía multilocal o multisituada (Marcus 2001). Para su desarrollo tuvo tres momentos: una primera fase de revisión bibliográfica y discográfica, trabajo de campo en segundo lugar y por último, la organización, procesamiento de la información recogida y escritura. Aunque se intentó que se cumplieran las fases y que incluso fuera condición culminar una para iniciar la otra, en casos como la revisión bibliográfica se extendió hasta la fase de escritura.

1.5.1 Revisión documental

Para la revisión de la literatura existente se delimitó un campo de búsqueda, atendiendo a aspectos temáticos, disciplinarios y espaciales. De este último, la consulta se concentró en el Gran Caribe, principalmente el de habla hispana, luego Colombia y de manera más específica la región del Caribe colombiano en su parte continental. En lo disciplinario, se abordaron trabajos de la musicología, etnomusicología, antropología, sociología y estudios culturales. En cuanto a los temas, se abordaron los concernientes a las categorías trabajadas, principalmente representación e identidad y se tomaron de manera general los estudios musicales. En esta fase hubo dificultades con el acceso a algunos textos, pese a consultar bibliotecas importantes del país.

La revisión se realizó inicialmente a través del Internet, identificando títulos (algunos de los cuales estaban disponibles en línea en su totalidad y otros parcialmente como en el caso del servicio de google books) y los catálogos en línea de bibliotecas del país. Luego se visitaron las bibliotecas, en las cuales se pudo tener acceso físico a los documentos. La consulta se hizo en las ciudades de San Andrés, Santa Marta, Barranquilla, Medellín y Bogotá, principalmente en la red de bibliotecas del Banco de la República, las Universidades del Magdalena, Antioquia, Nacional de Colombia, sedes Caribe, Medellín y Bogotá, entre otras.

La revisión de la discografía se limitó a las músicas tradicionales, principalmente gaita y tambora, algunas de las cuales fueron consultadas en centros de documentación audiovisual, pero en la mayoría de los casos se obtuvo de préstamos de colecciones personales de los músicos y compositores (gaita: Dinastía Gaitera, Inspiración y Folclor, A Son de Montaña, Gaiteros de Ovejas, y tambora: Pregoneros de Paz, Pasea la Tambora, Tambora I y II). En los casos de mayor circulación se obtuvo de discotiempos e Internet (Totó la Momposina, Etefvina Maldonado, María Mulata, Gaiteros de San Jacinto).

1.5.2 Trabajo de campo

El segundo momento consistió en el trabajo de campo, realizado en los municipios de Tamalameque (Cesar) y Ovejas (Sucre). De estos municipios se contaba con conocimiento previo, por investigaciones anteriores relacionadas con música y tradición oral, en los cuales se identificaron y describieron procesos relacionados con las dinámicas de las prácticas de la música tradicional, entre las que se encontraron la función de los festivales y sus articulaciones regionales. Inicialmente fue seleccionado el municipio de San Onofre, pero de acuerdo a la información recogida, se encontró que el caso de Ovejas representaba una mejor opción para el análisis de las dinámicas de la música de gaita de los últimos 25 años, por circunstancias que se describirán en las páginas siguientes.

De esta manera, para el caso de Tamalameque, la actividad de campo estuvo dirigida hacia el seguimiento de aspectos identificados previamente, relacionados con las autorepresentaciones de la identidad, personajes centrales, historia y seguimiento de canciones y la reconstrucción del proceso de lo denominado “el rescate de lo nuestro”. Para ello, la investigación se concentró en la realización de entrevistas (a gestores culturales, músicos, compositores), conversaciones informales, recopilación de toda la música grabada y la revisión sistemática de los archivos del Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna.

En Ovejas, el trabajo se desarrolló de la misma manera, sin incluir la revisión de archivos del festival, a los cuales no se pudo tener acceso. El número de las

personas entrevistadas fue mayor y se realizó distinguiendo entre personas miembro de la junta del festival, músicos y compositores del período anterior al festival y los que se generaron durante su realización (jóvenes), esto con el fin de observar sus transformaciones. De la misma manera se recopiló la discografía producida hasta el momento.

1.5.3 Organización, procesamiento de la información y escritura

La actividad final consistió en organizar el material recogido, clasificarlo, procesarlo y reunir los principales hallazgos en un texto. Para ello, fueron importantes las categorías centrales del proyecto, las cuales fueron teniendo una connotación más clara a partir de la información recogida. La información se dividió de acuerdo a su consecución (primera y segunda fase) y forma (física y digital). De la revisión bibliográfica se elaboró un listado de documentos, distinguiendo los consultados, por consultar, de acuerdo a la temática y por último los que trataban temas musicales concernientes a la tambora y gaita.

Las entrevistas y canciones fueron transcritas y clasificadas por temas tratados, conservando la información sobre el municipio, persona entrevistada y autoría. Luego de su revisión, se hallaron articulaciones de cada actividad, práctica y proceso. Se definieron temas (de lo más general a lo específico) principales para el desarrollo del argumento (tabla de contenido) y se fue desarrollando la escritura por cada uno de los temas. Para ello, fue importante, identificar procesos, prácticas, su rol y sentido dentro del proceso general de las prácticas musicales de la tambora y la gaita.

2. CONTEXTO REGIONAL: DE CENTROS Y PERIFERIAS

2.1 CONFORMACIÓN DEL TERRITORIO

Colombia es un país de regiones naturales heterogéneas, con geografías variadas y diferencias sociales y culturales. En el país, por lo general, se identifican cinco grandes regiones –Amazonía, Orinoquía, Pacífica, Andina y Caribe-, las cuales tienen, a su vez, diferenciaciones internas y subregiones. Todas ellas presentan vínculos históricos con regiones transnacionales, como el trapecio amazónico que Colombia comparte con Brasil, Perú y Ecuador; la Orinoquía, con Venezuela; el Pacífico, con Ecuador y Panamá, y el Caribe, con los países y territorios del norte de Suramérica, México, Centro América y las Antillas. Dichas divisiones, en ocasiones, se asocian con caracterizaciones étnico – raciales de sus poblaciones, como ocurre, por ejemplo, con la región amazónica, descrita en términos de predominio indígena, o las regiones del Pacífico y el Caribe, circunscritas a la preeminencia de comunidades afrocolombianas o negras.

Las características de la geografía de Colombia, fueron determinantes en los procesos de conformación de su territorio. La comunicación de la parte norte con el interior del país fue difícil hasta mediados del siglo XX, debido a los obstáculos para el transporte que representaba las tres vertientes de la cordillera de los Andes. Hasta ese momento, la comunicación y transporte por el mar había mantenido en contacto con el mundo a las ciudades costeras. Pero en los últimos 60 años¹, con los cambios en los sistemas de transporte y el fortalecimiento de las delimitaciones de las fronteras nacionales, el Caribe colombiano dio un giro y sus relaciones se volvieron más fuertes y dependientes con el interior del país. El proceso coincidió con brotes de violencia y auge de la música costeña (Wade 2002a) y se constituyó en un momento crucial para la reconfiguración de la nación, en la que los prejuicios estaban al orden del día.

A partir de estas indicaciones, podemos comprender la dicotomía predominante en el país que establece una distinción entre costa (Caribe) e interior, lo cual se traduce en términos con connotaciones despectivas (ambas) como lo costeño y lo

¹ Estos procesos habían comenzado en el periodo de la independencia, pero fue en los sesentas que se afirmó dicho giro. El uso del mar como vía de transporte confirma las afirmaciones anteriores, por ejemplo, a lo largo del siglo XIX y principios del XX, existen diversas crónicas de los viajeros que visitaron la ciudad de Santa Marta y resaltan las ventajas de su puerto y poco desarrollo de la ciudad ver (Ospino 2005).

cachaco. Las reflexiones que en torno al tema se ha generado son diversas, pero en la mayoría de los casos coinciden en afirmar la manera negativa en las que se ha representado la región del Caribe colombiano, incluidas sus músicas tradicionales y otras expresiones culturales.



Mapa Caribe colombiano. Fuente IGAC, 2009.

La conformación geográfico-cultural y las relaciones históricas en la región del Caribe continental colombiano pueden ser comprendidas a partir de la identificación de dos planos: uno de oeste – este, dividido por el río Magdalena², que comprendió durante el período colonial la provincia de Cartagena, al oeste, y de Santa Marta, al este. Desde esta demarcación territorial se fomentaron unidades y disputas, según los intereses y coyunturas de cada período. El segundo plano corresponde a una división norte – sur o costa – interior, es decir, el litoral marítimo frente a los ríos y la sabana. Dentro de esta última división (norte - sur), se observa que en la franja norte -la zona costera- se encuentran los principales centros urbanos del Caribe colombiano: Barranquilla, Cartagena y

² El río desempeñó un doble propósito: por un lado, funcionó como frontera natural para la definición de territorios de grupos indígenas y de división entre las provincias y, por otro, se constituyó en medio para la comunicación y el transporte entre poblaciones de la región caribeña y de éstas con el interior. Para un análisis de los usos estratégicos del río Magdalena, ver (Santos 2007).

Santa Marta³. Sobre éstas recae la mayor parte de la atención de lo Caribe. La segunda franja la integran los ríos, los valles, las sabanas y los pueblos y comunidades de sus alrededores. Las poblaciones principales son Valledupar, Montería y Sincelejo. Más que tratar de concebir la región como un conjunto territorial o cultural homogéneo, es importante comprenderla desde una serie de relaciones históricas y desde diferentes tensiones de unidad – diversidad, fragmentaciones y rupturas – continuidades.

2.2 SUB-REGIONES: DEPRESIÓN MOMPOSINA Y MONTES DE MARÍA

La región Caribe posee una geografía heterogénea y única que incluye la montaña intertropical más alta del mundo (Sierra Nevada de Santa Marta) y la segunda acumulación de agua más grande en su tipo (Ciénaga Grande). Se resaltan otras formaciones montañosas como la Serranía del Perijá, en el Cesar, en la frontera colombo-venezolana, los Montes de María, de Bolívar y Sucre y las serranías de San Marcos y los Motilones. Así mismo, tiene grandes afluentes como los ríos Magdalena, Cauca, San Jorge y Cesar, y complejos cenagosos como San Marcos, Zapatoza, Betancí, entre otros, que han formado los ríos antes mencionados. Estos aspectos han dado lugar a subregiones, que en la mayoría de los casos coinciden con las características sociales y culturales de sus pobladores⁴.

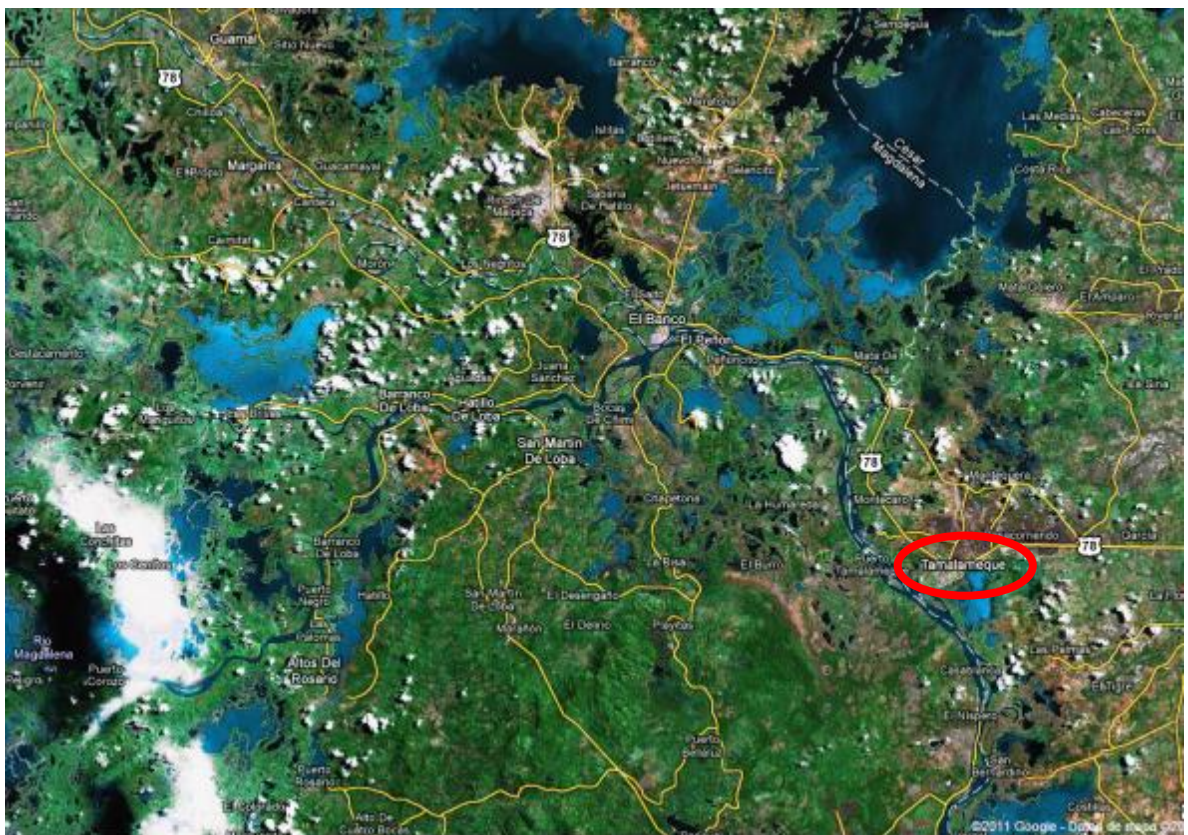
Una de las subregiones es la Depresión Momposina, a la cual pertenece el municipio de Tamalameque. Esta zona corresponde a un área inundable, donde confluyen los ríos San Jorge, Cauca y Magdalena; de ella hacen parte los departamentos de Cesar, Magdalena y Bolívar, aunque en algunas ocasiones se incluye el área de la Mojana en Sucre. La geografía es lo central para su denominación y de ella los ríos y las ciénagas, principalmente el Magdalena, debido a su incidencia histórica en las dinámicas socioculturales que en esos lugares se han desarrollado, las cuales han sido descritas como cultura riana (Rey Sinning 1997) y anfibia, esta última desarrollada en la obra del sociólogo colombiano Orlando Fals Borda (2002) y de gran acogida en la zona, por su referencia a sus actividades económicas y culturales y a los elementos que ellos han considerado parte de su identidad⁵.

³ La cuarta ciudad costera –y una de las capitales- es Riohacha (Guajira), pero es poco visible en la proyección caribeña del imaginario turístico, así como poco abordada en los estudios del Caribe, se traten o no de músicas locales.

⁴ No es intención insinuar un determinismo geográfico; sino que estas características geográficas aislaron y comunicaron poblaciones permitiendo el desarrollo de procesos, prácticas y expresiones semejantes.

⁵ Principalmente las actividades que se realizan y dependen de ríos y ciénagas. En el municipio de Talaigua Nuevo, Bolívar, se realiza el Festival de la Cultura Anfibia, en el cual se reúnen

Esta subregión está fuertemente asociada a la tambora y aunque en un principio su centro era la población de Mompox, Bolívar (de donde deriva su nombre), con los procesos y prácticas musicales, todo el imaginario ha logrado concentrarse en los municipios que han logrado mantener estas expresiones. Entre estos municipios se resaltan San Martín de Loba (que también creó su festival de la tambora⁶), Altos del Rosario, Haltillo de Loba y Barranco de Loba. Es necesario resaltar también que el municipio de El Banco, aunque pertenece a esta zona, sus prácticas musicales difieren, principalmente porque se concentran en la cumbia; sin embargo, se atestigua a través de las fuentes orales la presencia de la tambora, pero no de noches de guacherna (Silva et al 2007).



Mapa Depresión Momposina. Fuente Google Maps, 2011.

En el año 2008 se originó una iniciativa para la creación del departamento de la Depresión Momposina, el cual estaría compuesto por los municipios del sur del

actividades de esta subregión, alternadas con expresiones musicales y danzarías. El concepto es criticado porque lo anfíbio se refiere más a lo netamente acuático y no a la alternancia entre con lo terrestre, como sucede en la zona, ya que durante las sequías se cultiva en las zonas aledañas a los ríos y ciénagas.

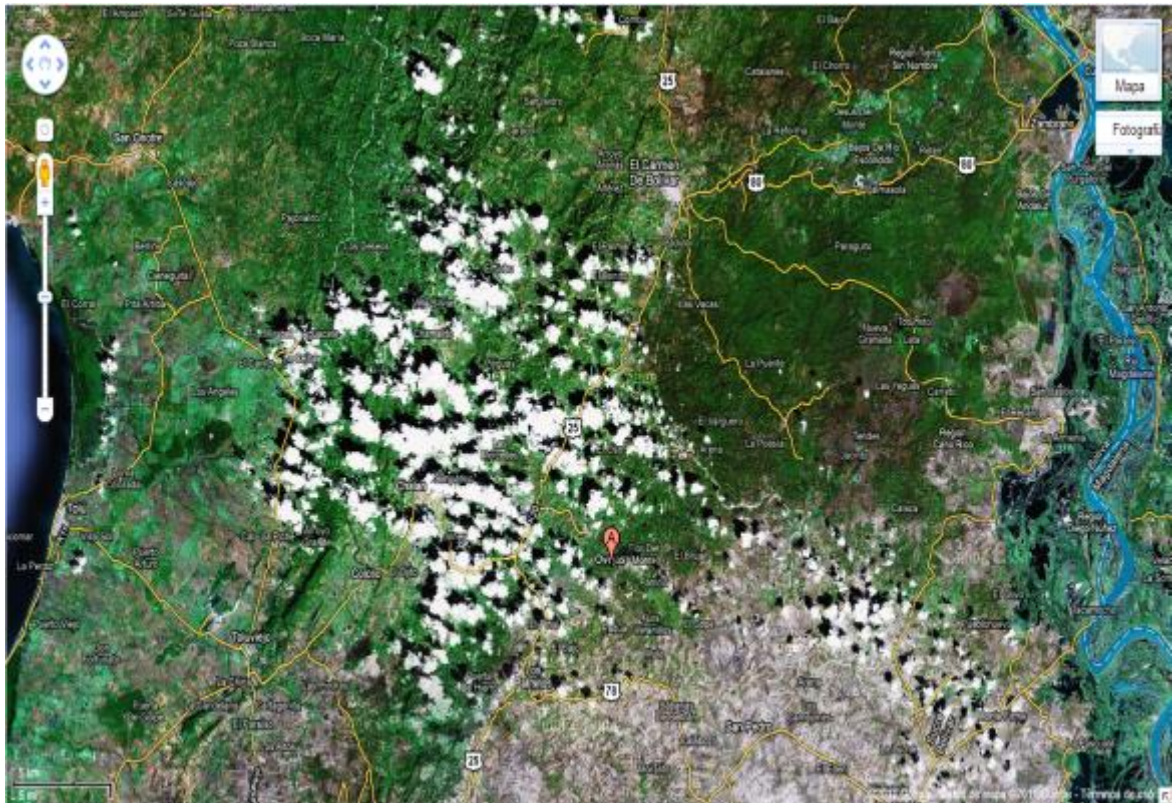
⁶ Para una comparación entre un festival y otro ver (Carbó 2001).

departamento del Magdalena como Santa Bárbara de Pinto, Santana, Pijiño del Carmen, San Zenón, San Sebastián, Guamal y El Banco, y el de Bolívar a través de Talaigua, Cicuco, Mompox, San Fernando, Margarita, Pinillos, Barranco de Loba, Hatillo de Loba, Altos del Rosario, San Martín, Regidor, Río Viejo, Morales, Norosí y Arenal, en Bolívar. La iniciativa incluía líderes políticos locales y población en general. Los referentes de identidad fueron las riquezas naturales (río y ciénagas) y culturales, principalmente la cumbia y la tambora. La propuesta se ha ido diluyendo, principalmente ante la negativa de los gobiernos departamentales, cuyas sedes en Santa Marta y Cartagena son continuamente calificadas como distantes, desinteresadas de la realidad del sur y encerradas en la realidad de los paisajes turísticos de playa, brisa y mar.

Los Montes de María hacen parte de los departamentos de Bolívar (municipios de El Carmen de Bolívar, San Juan, San Jacinto) y Sucre (Chalán, Colosó, Ovejas Los Palmitos, Morroa y Sincelejo⁷), aunque con constantes contactos con el del Magdalena, principalmente con el municipio de Plato, anterior puerto fluvial ubicado sobre el río Magdalena. Estas poblaciones se encuentran entre dos afluentes históricos como el mar Caribe, en el golfo de Morrosquillo y el río Magdalena (ver mapa). Los Montes de María, conocidos también como Serranía de San Jacinto, constituye un sistema montañoso que no sobrepasa los 1000 msnm; estas alturas la constituyen en fuente de agua, a través de quebradas y riachuelos que riegan las áreas cercanas.

Las fuentes de agua, junto a la calidad de la tierra han constituido los aspectos centrales para el asentamiento de diversos grupos poblacionales a lo largo de la historia. En un principio los zenúes, quienes tuvieron en esta subregión el territorio de su principal provincia Finzenú, en la cual explotaban la materia prima para su orfebrería. Posteriormente se convertiría en zona de refugio y campamento para los cimarrones (palenques), entre ellos el de San Basilio (corregimiento del municipio de Mahates, Bolívar), resaltados en los trabajos de Escalante (1954), Arrázola (1970) y Friedemann (1979) y declarado por la UNESCO Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Ambos grupos, así como la población en general, aprovecharon agua y tierras para la implementación de cultivos y ganadería.

⁷ Aunque se encuentra geográficamente distante de los Montes de María, frecuentemente se incluye a la capital del departamento de Sucre en esta subregión.



Montes de María. Fuente Google maps, 2011.

Al igual que la Depresión Momposina, la geografía contribuyó con su conformación, en este caso a partir de la serranía, lo cual representó tierras altas y de calidad, apropiadas para diferentes cultivos, entre ellos el tabaco, desarrollado en esta zona, principalmente en Ovejas y Carmen de Bolívar. El trabajo en el campo (agricultura), se ha constituido como principal fuente de ingresos e identidad, en este caso consolidándose el sujeto campesino.

2.3 ASPECTOS SOCIOHISTÓRICOS

En la conformación histórica de la región del Caribe colombiano, los procesos de colonización y colonialismo fueron determinantes. Los europeos eliminaron un gran número de grupos indígenas, diezmaron y sometieron a algunos más, mientras otros, permanecieron ocultos en zonas de difícil acceso. De igual forma que al resto del Caribe y Latinoamérica, la población local comenzó a ser reemplazada por africanos trasplantados, muchos de los cuales fueron inducidos a

cumplir su rol en la sociedad colonial (esclavizados), mientras otros lograron huir a zonas libres como los palenques y rochelas.

La dinámica de la sociedad colonial convirtió a la zona costera del Caribe colombiano en la de mayor control, en la cual se concentraba la mayor parte de la actividad, principalmente por su función de ciudades portuarias, siendo Cartagena (principal puerto del Caribe para el comercio de esclavos) la de mayor actividad comercial y Santa Marta un puerto pequeño, de poco prestigio dedicado a actividades informales como el contrabando (Saether 2005). Sin embargo, ambos desempeñaron un rol fundamental en los procesos de colonización de los territorios internos del continente durante las primeras décadas de la conquista.

La organización social en las provincias se estableció a partir de un sistema de clasificación social, basados en el género, la clase y raza. De acuerdo con los trabajos de Múnera (1999) en Cartagena fueron fundamentales los tres aspectos para el establecimiento de jerarquías y clasificaciones. Mientras que, en Santa Marta, según Saether (2005) y Bassi (2007) fue prioritaria la clase, aunque siempre estuvo presente la pureza de sangre, pero la escasa población obligó a establecer vínculos con familias ibéricas o europeas para que esta se mantuviera. Gran parte de la población de acuerdo a las categorías raciales coloniales, era indígena, negra, mestiza y mulata, la mayoría de ella habitante de las zonas rurales, con poco control del régimen colonial.

A diferencia de la tendencia general del Caribe, la plantación no fue constante, ni desarrollada a gran escala; la base de la economía se generó en el comercio, producto de la extracción minera y tintes, así como actividades propias de la hacienda como la ganadería. Dos hipótesis arguyen dos autores para referirse a la falta de desarrollo del sistema económico extenso de agricultura para aprovisionar un mercado de gran escala (plantación). El historiador José Polo Acuña (2006) relaciona estos procesos con la falta de mano de obra, la cual se concentraba en las zonas rurales, en las cuales el control colonial era menor que en los centros urbanos (Polo 2006). Esto se genera por un segundo aspecto en el que profundiza Germán Márquez Calle (2006), relacionado con el terreno heterogéneo y generoso, que facilitaba la vida al margen del régimen colonial, incluido las poblaciones radicales que vivieron libres.

Las representaciones históricas de la región Caribe y sus prácticas, se originan en los procesos coloniales, con las clasificaciones y jerarquías raciales establecidas por cédulas reales e institucionalizadas a través del matrimonio⁸. La heterogeneidad de las uniones entre los diferentes grupos (blancos, indígenas y negros), ampliaron el panorama racial, cuyas clasificaciones y caracterizaciones variaban de acuerdo a los espacios y poblaciones (Saether 2005). Un desarrollo

⁸ Para el caso de Santa Marta y Riohacha ver los análisis de Saether (2005), en los que muestra las dinámicas de los matrimonios, resaltando los elementos raciales y de clase.

diferente se dio en otras regiones de Colombia, en las cuales, las mezclas no fueron frecuentes y las diferencias entre los grupos fueron marcadas (Wade 1997, 2002a, 2003), como en el caso andino y pacífico.

La heterogeneidad cultural de la región hace indispensable enunciar una serie de aspectos que pueden resultar útiles para comprender las diferencias y significados que le otorgan una particularidad especial a los procesos y que son necesarios para comprender los roles y sentidos de las prácticas musicales. Algunos han sido mencionados, pero es importante resaltar la distinción de los procesos que se dan en los espacios rurales escogidos para el estudio y los urbanos donde la dinámica y sentido de los procesos asociados a las música locales tienen una connotación diferente y por lo tanto desempeñan roles políticos y económicos específicos.

Los dos casos corresponden a pequeñas poblaciones que no sobrepasan los 70 mil habitantes. Hacen parte de la zona interna de la región, que ha permanecido al margen de las representaciones dominantes de lo Caribe, en las que son predominantes los símbolos asociados al mar. Pero como se indicó en páginas arriba, hace parte de zonas libres, desarrolladas al margen del ordenamiento y control colonial, pero que fue sometido a sus representaciones, en las cuales, la mayoría de sus expresiones culturales fueron construidas como inferiores, salvajes y rústicas, asociadas a expresiones negativas de lo negro y lo indígena.

En los últimos años ambos municipios han atravesado situaciones similares pero con repercusiones y desenlaces diferentes. Aspectos como la migración, agricultura, ganadería y acceso a las tierras, así como la violencia, han afectado notablemente la dinámica de los procesos sociales en las últimas décadas. Por lo tanto, las prácticas musicales han estado articuladas a cada uno de estos cambios, como lo veremos más adelante.

Las representaciones de los aspectos musicales locales se relacionan con los señalamientos despectivos originados durante el control español, pero que se extendió a los períodos posteriores, los cuales se pueden evidenciar desde los relatos de los cronistas y viajeros como el caso del diplomático sueco Carl August Gosselman, quien en su paso por Santa Marta en el año 1825 describe algunos aspectos musicales en Gaira. Se destaca una primera aproximación descriptiva, de la que se infiere claramente que se trata de un grupo de gaitas:

“La orquesta es realmente nativa y consiste en un tipo que toca un clarinete de bambú de unos cuatro pies de largo, semejante a una gaita, con cinco huecos, por donde escapa un sonido; otro que toca un instrumento parecido, provisto de cuatro huecos, para los que usa la mano derecha pues en la izquierda tiene una calabaza pequeña llena de piedrecillas, o sea una maraca, con la que marca el ritmo. Este último se señala aún más con un tambor grande hecho en un tronco ahuecado con fuego, encima del cual tiene un cuero estirado, donde el

tercer virtuoso golpea con el lado plano de sus dedos” (Gosselman 1981:11).

Luego, apreciaciones personales despectivas, generadas en el marco de las jerarquías musicales impuestas desde los siglos anteriores.

“A los sonidos constantes y monótonos que he descrito se unen los observadores, quienes con sus cantos y palmoteos forman uno de los coros más horribles que se puedan escuchar” (Gosselman 1981:11).

La imposición colonial de elementos europeos, junto a permanencias culturales de ascendencia africana e indígenas, fueron parte activa de la formación cultural de la región Caribe. Durante la colonia la iglesia actuaba como principal ente administrador del control social, señalando y satanizando las expresiones culturales de indígenas y afrodescendientes, sin que esto imposibilitara el desarrollo oculto o poco vigilado de prácticas de estas personas. Marta Herrera Ángel (2002) sostiene que a través de las denominadas rochelas se desarrolló un ordenamiento social y espacial diferente al establecido por el Estado colonial, en el que confluyeron diversas prácticas culturales de la población libre. Sobre ellas, curas y obispos denunciaron faltas a la moral y otras acusaciones a través de las cuales señalaban su peligrosidad. Según Herrera (2002), estos discursos hacían parte de una práctica de nominar para criminalizar a estas poblaciones con el fin de someterlas; entre las prácticas, los bailes fueron frecuentemente criticados por los obispos, una de esas dice;

“Se habían introducido vayles que se llaman Bundes para festejar a la Virgen, en los días de sus Misterios y fiestas, tan torpes y lazivos, que a la pureza y modestía de v[uestra] ex[celeci]a disonara” (AGI [Sevilla] Santa Fe 519, Citado en Herrera 2002).

En estas representaciones las que se hicieron sobre la música han sido centrales y son útiles para comprender las fracturas históricas de la nación, así como sus relaciones de homogeneidad y heterogeneidad, tal como lo demuestra Peter Wade (2002a) a largo de su trabajo⁹. Las representaciones construidas desde el centro andino, presentaban la región como negra y salvaje, opuesta a la civilizada y moderna que en esos momentos querían proyectar las élites de ciudades como Bogotá y Medellín, manifestando una continuidad de los procesos coloniales, relacionadas con jerarquías étnico – raciales y geoculturales implementados por las potencias europeas y que en este caso se desarrollaban en el plano nacional.

⁹ Me refiero a que la situación no fue polarizada, sino de varios matices. Habían críticos cuyas opiniones eran negativas, mientras otros que intentaban comprender un tipo de música diferente, no lograban superar los prejuicios de la colonialidad musical.

Varios trabajos han analizado estas prácticas, principalmente desde el análisis de crónicas y notas de viajeros y exploradores extranjeros y colombianos, así como intelectuales dados a la tarea de teorizar sobre las distinciones raciales o de las poblaciones de clima cálido (Cunin 2003; Wade 2002a, Múnera 2007). En su trabajo, Peter Wade analiza varios casos que ejemplifican la manera en que era representada la música del Caribe colombiano; se toma sólo un ejemplo, el más referenciado de todos, para ilustrar la situación. Se da en el año 1947, con la publicación de una carta en la que desde Medellín, Fabio Londoño Cárdenas acusaba a la música costeña de tener:

“...ritmos ruidosos y estridentes, manifestaciones de salvajismo de costeños y caribes, gente salvaje y atrasadas (...) porros, bundes, paseos (¡qué paseos!), etc., no son música, ni tienen ritmo alguno, son ruidos salvajes y ensordecedores y no expresan sentimientos, ni tristeza, ni deseos, ni la felicidad (aunque puedan expresar una felicidad orgiástica), sino que, por el contrario, estos aires imitan muy bien la gritería desarrollada en la selva por un grupo de micos, loros o cualquier otra clase de animal salvaje” (Wade 2002a: 168).

Los juicios hacen parte de un conjunto de señalamientos despectivos desde los cuales se describían las prácticas del Caribe colombiano, frecuentemente asociadas a determinismos geográficos y clasificaciones raciales. Las representaciones han cambiado, aunque se mantienen estereotipos y las correspondientes distinciones regionales. Los señalamientos públicos casi han desaparecidos, pero prevalecen las tensiones, contradicciones y fragilidades de los símbolos nacionales. El vallenato es el ritmo nacional indiscutible, manteniéndose entre las homogeneidades y heterogeneidades relacionadas con lo musical nacional (Wade 2002a). Pese a la nacionalización de varios de sus símbolos, el sentido de lo regional no se ha desvanecido. Permanecen las tensiones y las relaciones, continuidades y rupturas internas. Así como contradicciones y ambigüedades de la relación entre lo caribeño continental e insular.

2.4 CONTEXTOS LOCALES

2.4.1 Tamalameque: leyenda y tamboras

Tamalameque es un municipio situado al sur del departamento del Cesar, ubicado a orillas del río Magdalena, en la subregión de la Depresión Momposina. Se extiende a lo largo de 511 km² de un territorio plano, cuyo 16% corresponde a

ciénagas, caños, áreas inundables y el río Magdalena. Históricamente las principales actividades económicas se han derivado de la pesca, la agricultura y la ganadería, esta última de mayor auge durante las dos últimas décadas, siguiendo la tendencia regional. Tiene una población de 16636 habitantes (DANE 2005), quienes subsisten en la mayoría de los casos trabajando en estas actividades.



Tamalameque y sus alrededores. Fuente Google Maps, 2011.

Tamalameque, junto a Tenerife y Ocaña, hicieron parte de las principales poblaciones (no costeras) de la provincia de Santa Marta desde principios del siglo XVI (Saether 2005). Sus antecedentes prehispánicos se relacionan con comunidades indígenas que parecen pertenecer o no, a indígenas chimilas. Diferentes autores relacionan su pasado con ese grupo indígena (Pino 1979, Fals Borda 2002), mientras que otros especifican sobre un subgrupo chimila o independiente, tal como se refiere en los trabajos de Restrepo Tirado (1975), en los que se describe a grupos señalados por los españoles como tomoco y tamalameque (Restrepo 1975). Tamalameque fue fundado y reubicado en diferentes oportunidades. En una ocasión estuvo en el lugar que ocupa en la actualidad el municipio de El Banco (Magdalena). Se resaltan los años de 1544 y 1680 para su fundación, siendo el oficial el primero y el segundo, el de su último traslado.

Tamalameque, al igual que las poblaciones vecinas, fueron fundaciones españolas con las cuales los europeos fueron tomando el dominio de los territorios de los grupos indígenas que se resistían, para facilitar el transporte por el río Magdalena

y en general la penetración al continente. Muchos de los pobladores, fueron grupos de indígenas subordinados por el poder español que se contaron como habitantes de los pueblos recién fundados¹⁰. Posteriormente, luego del abandono de estas tierras, son repobladas por grupos de gente negra o afrodescendientes. Algunos de ellos provenían de rochelas y palenques, otros eran cimarrones que se escaparon de las minas y de su transporte por el río Magdalena (Friedemann 1979), que posteriormente habitarían estos lugares bajo limitadas intervenciones del control colonial que se había concentrado en las actividades comerciales de las zonas costeras. Esto permitió la unión de una población clasificada y caracterizada a partir de múltiples categorías raciales, sobre la cual la iglesia insistía en cuestiones de tipo moral, asociadas al cuerpo y la sexualidad.

Las características geográficas y medio ambientales contribuyeron en la conformación sociocultural de Tamalameque, tanto por su posición, como por el hecho que se constituyeron en fuentes de recursos económicos como la pesca y la agricultura, dando paso a lo que el sociólogo Orlando Fals Borda denominó cultura anfibia (Fals Borda 2002)

Tamalameque, así como otras poblaciones ubicadas a orillas del río Magdalena, tuvo una relación estrecha con el afluente. Parte de los procesos que se desarrollaron en el municipio estuvieron asociadas al río como uno de los principales medios para la comunicación. Esto facilitó la conformación de la subregión sociocultural conocida como la Depresión momposina, zona que comparte similitudes en las prácticas y manifestaciones culturales que se practican, pero que en las últimas décadas han sido cada vez más fragmentadas.

¹⁰ Ver los censos de Restrepo (1975) y Saether (2005).



Iglesia de San Miguel de Tamalameque. Foto Deibys Carrasquilla, 2009.

A mediados del siglo XX, con el incentivo y fortalecimiento de la comunicación terrestre, primero ferroviaria y luego a través de carreteras, las actividades económicas y relaciones con el resto de la región disminuyeron para las poblaciones ribereñas, además de los recursos naturales para la comunicación y subsistencia. El río, debido a la erosión y sedimentación no era apropiado para la navegación y esta última, más la contaminación lo volvieron cada vez menos fértil. La erosión y constantes desbordamientos, hicieron que fuera imposible los cultivos realizados a las orillas, en las playas que se forman durante el verano. Todas estas situaciones influenciaron las transformaciones de las prácticas culturales y relaciones sociales de los pueblos ribereños como el caso de Tamalameque.

Estos cambios dejaron como principales fuentes de la economía tamalamequera a la agricultura y ganadería. Sin embargo, el incentivo para la construcción de carreteras no los benefició debido a las precarias condiciones de las carreteras que dificultaba la comunicación y comercialización de los productos. En la actualidad, la comunicación de Tamalameque con la región es precaria y es quizás una de sus dificultades. En algunas ocasiones el transporte es realizado por el río, principalmente cuando hay problemas con la carretera. Aunque actualmente se desarrollan trabajos para la pavimentación de las vías que comunican con la troncal del Caribe y con el municipio de El Banco.

Durante las últimas décadas la migración hacia las ciudades principales de la región ha sido una constante regional y nacional, principalmente por los problemas de violencia generados por los grupos paramilitares, guerrillas y el ejército

nacional. Las personas de Tamalameque migran a diferentes lugares del departamento del Cesar y La Guajira y en menor medida al Magdalena (Santa Marta) y Santander. Las dinámicas poblacionales no muestran tendencias exageradas de aumento o descenso de la población, sino más bien un equilibrio¹¹.

Tamalameque ha sido un municipio inmerso en el contexto mencionado arriba. Pese a la descripción anterior, la cercanía física del centro urbano del municipio al río ha sido cada vez más distante debido a diversas inundaciones. La zona poblada del municipio ha ido trasladándose a través del tiempo hasta llegar al lugar en el que se ubica actualmente. El territorio es plano, con pocos contrastes en su altura sobre el nivel del mar y con porcentaje medio de tierras inundables y otro apto para el desarrollo de la actividad agrícola. Sin embargo, la actividad se ha concentrado en la ganadería extensiva llevada a cabo por pequeños terratenientes propietarios de grandes extensiones de tierra. En las últimas décadas, esta tendencia se ha sumado a la invasión que desde los años 50s se ha realizado de las tierras, por parte de grupos de personas provenientes del interior del país, de los departamentos de Santander principalmente a partir de la migración masiva generada por del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán (año 1946).

Estas situaciones (concentración de tierras en pocas personas que la han utilizado para la ganadería, invasión de tierras, contaminación y descenso de las actividades en ríos, caños y ciénagas) han marcado las dinámicas de los procesos sociales y económicos del municipio en las últimas décadas. Según Diógenes Pino¹², en la entrevista realizada, esto generó un desplazamiento del tamalamequero que habitaba los corregimientos y otras zonas rurales, a la parte urbana y más poblada del municipio, así como su migración a las ciudades como Valledupar, Santa Marta y Barranquilla. En el municipio, luego de vender sus tierras, invirtieron en actividades comerciales que, por circunstancias particulares pero principalmente por su inexperiencia, fracasaron en sus planes ampliando los niveles de pobreza. En los últimos años, la tendencia sigue y preocupa a sus habitantes la compra masiva de tierras a pequeños propietarios para el cultivo a gran escala de la palma africana, así como la llegada de personas del pacífico colombiano, traídos para el trabajo en las plantaciones, en las cuales, los antiguos pequeños propietarios han tenido que volver, pero ahora como campesinos asalariados.

2.3.2 Ovejas: tierra del tabaco y la gaita

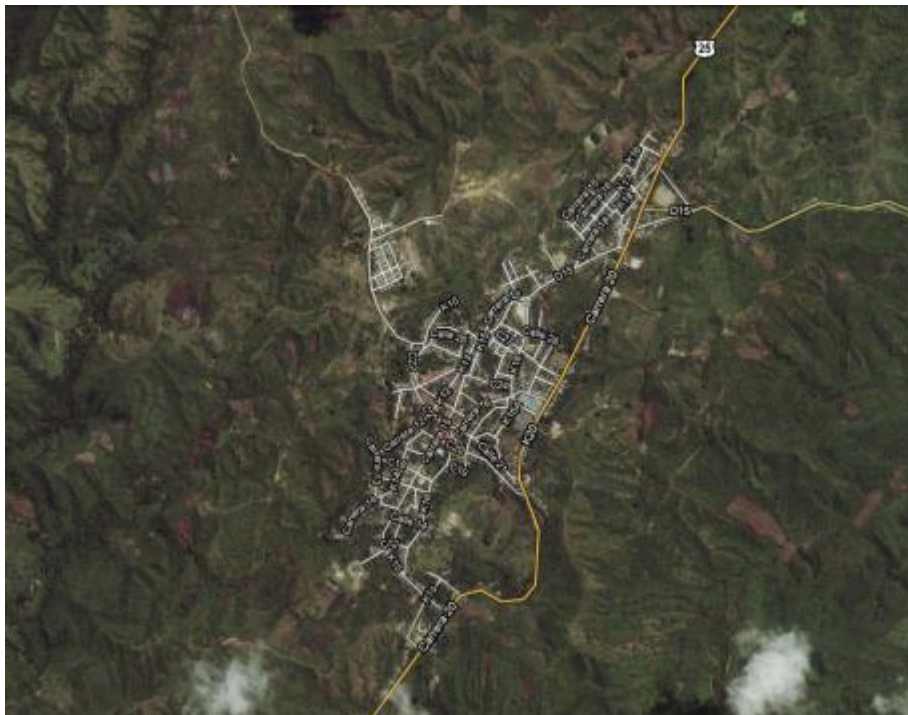
Ovejas es un municipio ubicado en la parte noroccidental del departamento de Sucre, a 41 km de su capital Sincelejo, en el corazón de la subregión de los

¹¹ Inferencias realizadas con base a los datos presentados por el Dane (2005).

¹² Gestor cultural e investigador.

Montes de María, a una altura de 261 MSNM. Su territorio es montañoso, con tierras cultivables de primera calidad, que se extienden a lo largo de 444.7 km². Lo atraviesa la variante de la trocal del Caribe que comunica la región norte de Colombia con el occidente del país (Antioquia), lo cual, lo convierte en un municipio de fácil acceso. Cuenta con 29,953 habitantes (DANE 2005), de los cuales el 56% vive en la cabecera municipal.

El espacio que actualmente comprende el municipio de Ovejas, fue durante el período prehispánico el territorio de los indígenas zenú o zenúes, principalmente la provincia finzenú, en la cual se explotó el principal recurso para el desarrollo de su orfebrería, la cual se desarrollaría en las provincias vecinas, ubicadas en la zona inundable de la Depresión Momposina, la cual se reconoce actualmente por su tradición en el manejo de la técnica de la filigrana (Le Roy 1983; Plazas y Falchetti 1983). Otro de los desarrollos que destacan el trabajo de los Zenúes corresponde al manejo que le dieron a las áreas inundables de la depresión, conocido como el sistema hidráulico (Plazas et al 1993).



Este grupo fue profundamente afectado por los procesos de colonización, desplazándose en la mayoría de los casos a los territorios que actualmente constituyen sus resguardos (Palmito y Tolú, Sucre; San Andrés de Sotavento, Córdoba). En la zona de los Montes de María no se conoce presencia actual como

comunidad, ni asignación como resguardo. Lo más cercano corresponde a una población que habita en el municipio de San Onofre.

Con el desplazamiento de los Zenúes, los Montes de María sirvieron de zona de refugio de cimarrones fugados de la provincia de Cartagena, para el establecimiento de palenques y rochelas, tal como lo señala el listado presentado por Fals Borda (2002). Sin embargo, no se precisan elementos particulares en la escasez de los pocos estudios realizados. Es posible que se haya dado mestizaje, pero no hay elementos para demostrarlo.

Como en caso del territorio de la nación chimila, el cual fue poblado por españoles como estrategia liderada por Joaquín de Mier para la posesión de territorios dominados por indígenas sublevados (Fals Borda 2003), las fundaciones de los municipios de Bolívar y Sucre, correspondieron a la campaña liderada por Antonio de la Torre y Miranda con el fin de legitimar la posesión del territorio y trazar la ruta de caminos de Cartagena al interior de la provincia:

“Si las 22 fundaciones de Mier y Guerra nos parecen sorprendentes, las 43 de Antonio de La Torre son, sencillamente, pasmosos. Con una energía alimentado por su fe religiosa en «las dos majestades», la divina y la humana, y los magros recursos de una brújula o agujón, un quintante y algunas herramientas, dos granaderos del Batallón Fijo para defenderse en caso de apuro, y un mulatito ayudante de 15 años, Lorenzo, trazó los caminos que vincularon a Cartagena con el Sinú, al San Jorge con Cartagena, y a las sabanas intermedias con el Magdalena. Estos caminos, en su mayor parte, sirvieron de base para el trazado de las actuales carreteras, y hasta bien entrado el presente siglo fueron las únicas rutas terrestres que interconectaron a la costa caribe. De sus 43 pueblos, solamente fracasaron dos: Jolojolo y Pinchorroy, aunque este último se trasladó a otro de los asentamientos por él fundados, Chimá. Los demás sobrevivieron hasta nuestros días, con suerte diversa: Santa Ana de Barú y San José de Rocha (1774), Pasacaballos, Arjona, Ternera, Villanueva, San Benito Abad, Corozal, Caracol, Sincelejo, Chinú y Sahagún, todas fundadas en 1775; Flamenco, Jolojolo, Ovejas, El Carmen de Bolívar, San Jacinto, San Juan Nepomuceno, San Cayetano, Córdoba, Buenavista, Cascajal, Tocaloa, Tacamocho, Magangué, Madrid, El Retiro, Tacasaluma, Santiago Apóstol, Palmito, Momil, Lanco, San Bernardo del Viento, Pinchorroy y Ciénaga de Oro, en 1776; San Antero, Chimá, San Agustín, Montería, San Carlos, San Pelayo, Purísima, en 1777, y San Onofre, en 1778” (Peñas 2010).

Pocas son las referencias en los estudios sobre situaciones específicas de Ovejas, pero se puede intuir algunos elementos, a partir de los trabajos realizados en zonas cercanas a los Montes de María, entre los que se incluyen los de Nina S. de

Friedemann (1976; 1981; 1986), Escalante (1959; 1979), quienes si bien no detallan en las particularidades del municipio de Ovejas, presentan algunos aspectos similares, relacionados con los procesos de poblaciones, sistemas económicos y desarrollo de la agricultura, y relación con el medio ambiente.

El avance español en estos territorios, condujo a la fundación de la población, el 2 de Junio de 1776, encabezada por Antonio de La Torre y Miranda, quien la bautizó con el “nombre de San Francisco de Asís, lo cual lo hizo como confirmación de su amistad establecida durante su permanencia en Cartagena con el obispo de esa diócesis Fray Joseph Díaz de la Madrid, religioso de la orden de San Francisco de Asís”¹³. Durante más de dos siglos fue un pequeño poblado, propiedad de grandes hacendados, habitadas de manera dispersa por agricultores.



Calles y casas de antiguas empresas tabacaleras de Ovejas. Foto Deibys Carrasquilla 2009.

A principios de siglo XX, debido al contexto violento causado por la independencia de Cuba, apoyada por los Estados Unidos, un grupo de europeos y cubanos fieles a España, trasladaron sus cultivos de tabaco a los Montes de María, principalmente al corregimiento de Almagra con la firme intención de trasladar la fabricación de los productos que ya gozaban de reputación. Poco a poco se consolidó la industria del tabaco, a la cual fueron participando personas de la

¹³ Según la información oficial publicada en la página web <http://ovejas-sucre.gov.co/nuestromunicipio.shtml?apc=l1----&s=m&m=l>

región y del interior del país, lo cual hizo que se extendiera a los municipios de San Jacinto, Carmen de Bolívar y Plato¹⁴ (entrevista Julio González, 2009).

Debido a las políticas internacionales antitabaco, la demanda nacional e internacional disminuyó en las últimas décadas, por lo tanto, los precios de la hoja de tabaco cultivado por los campesinos quedó por el suelo, causando enormes pérdidas (entrevistas González y Acosta 2009). A partir de allí, los cultivos se diversificaron aún más, ampliando los cultivos de yuca, ñame y otros productos de pan coger. Actualmente se estudian la viabilidad de cultivos alternativos como el maíz y cacao. En general, agricultura y ganadería constituyen las principales actividades económicas de Ovejas.

La violencia generada por la presencia de distintos frentes guerrilleros de las FARC y ELN, el ejército y los grupos paramilitares, generaron un contexto que afectó todos los aspectos de la vida cotidiana y causó desplazamientos forzados, lo cual transformó la forma de vida de los habitantes de Ovejas.

¹⁴ Esta información puede ser contrastada y profundizada en otros análisis a partir de la revisión de diferentes archivos, entre ellos, los del Archivo Histórico de Cartagena. Dicho análisis no se realiza en este trabajo porque supera las necesidades del objeto.

3 DEVENIR DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES DE LA TAMBORA Y LA GAITA EN TAMALAMEQUE Y OVEJAS

El panorama musical en el Caribe colombiano es amplio y heterogéneo. Su clasificación es compleja y obedece a criterios muy disímiles. Por lo general se acoge la distinción a partir de valoraciones sociales y de uso común que distinguen las músicas agrupadas bajo los rótulos de populares y tradicionales, de las identificadas como clásicas. En medio de estas se ubican aquellas que pueden pertenecer o no a lo popular, como tríos, pequeñas orquestas y agrupaciones que interpretan música extranjera como merengues dominicanos, salsa, rancheras, entre otros.

Las músicas tradicionales constituyen una variedad de ritmos y estilos. Algunos se asocian a zonas específicas de la región, mientras otras se extienden en todo el territorio del Caribe colombiano. Entre los ritmos claramente definidos y reconocidos se encuentran la cumbia, la gaita (extendida en toda la región), la tambora (en el río Magdalena), el bullerengue (en Bolívar y partes de Antioquia), el fandango y el porro (en Sucre y en Córdoba). Algunos ritmos son de menor cobertura y, en ocasiones, se tratan como variantes de los antes mencionados. Es lo que ocurre con los llamados pajarito y zambapalo, son de negros, cantos de vulgaría (en la parte baja del río Magdalena y del Canal del Dique). En otros casos, circulan entre un género y otro, o aparecen como ritmos menores o para denominar de manera general ritmos no categorizados como independientes, entre estos están el merengue, son, la puya y el paseo, los cuales aparecen en el vallenato y la gaita. También se presentan otras formas musicales como las décimas, cantos de vaquería y zafra, los cuales, aunque han disminuido, se mantienen en toda la región.

La complejidad de la clasificación se debe a los constantes intercambios musicales, la variedad del uso y denominación de las sonoridades en los diferentes lugares de la región, así como su producción en otros formatos a partir de sus vinculaciones con la industria discográfica. Un caso, por ejemplo, es la manera en que, con su llegada, el acordeón incorporó cantos y melodías, dando lugar a lo que posteriormente se denominó música de acordeón y hoy se conoce como vallenato, teniendo claridad que la identificación actual va permeada por la integración a la industria musical de este ritmo. Más allá de realizar clasificaciones y profundizar sobre las diferencias entre las músicas, se entiende la situación a partir de la existencia de una musicalidad regional, en constantes reelaboraciones e intercambios, tal y como ocurre con la tambora y la gaita, músicas que constituyen el centro de reflexión de este trabajo.

3.1 EN TORNO A LOS RITMOS

3.1.1 LA TAMBORA

Tambora es un término común en el Caribe colombiano que refiere a varios elementos de la música¹⁵. En toda la región lo usan para referirse al conjunto instrumental básico, conformado por un instrumento que se denomina de la misma manera: tambora¹⁶ o bombo; dos tambores: llamador¹⁷ (macho), alegre (hembra) y un guache o maracas (en el caso de la gaita). En la Depresión Momposina, tambora se refiere al conjunto de ritmos locales entre los que se encuentra uno del mismo nombre, conocido como tambora – tambora (uno de los principales) y otros tres denominados guacherna¹⁸, berroche y chandé¹⁹. Pese a que el ritmo principal es la tambora, la guacherna es el término que se utiliza para referirse tanto a un ritmo como a la actividades festivo – musicales que se realizaban en años anteriores.

La producción de la tambora se ha extendido en casi toda la región²⁰ y algunos lugares de Antioquia, sin embargo, históricamente se ha concentrado en la subregión de la Depresión Momposina. Las prácticas musicales que allí se

¹⁵ Para una descripción de la parte musicológica ver los trabajos de Guillermo Carbó (1993; 2003).

¹⁶ En el Caribe, el instrumento se conoce como tambora dominicana. Para las músicas del Caribe colombiano, la inclusión de este instrumento ha sido reciente, alrededor de 50 años, principalmente en las zonas rurales. En ciudades como Santa Marta, Cartagena y Valledupar, el dato no es preciso, parece que siempre hubiese sido parte del conjunto completo.

¹⁷ Las dimensiones y el nombre del instrumento pueden variar de acuerdo al lugar, aunque generalmente se mantienen las funciones del instrumento y la denominación de *macho*. Para la gaita el *macho* o *llamador*, es pequeño y su función consiste en marcar los compases musicales. En ciudades como Santa Marta, Cartagena y Valledupar los tambores son de igual dimensión, pero el templado de los cueros es diferente. Se mantiene la misma función, aunque su interpretación es un poco más vistosa.

¹⁸ En Santa Marta se conoce también bajo este término a la música tradicional local, pero se trata de otro ritmo muy distinto al ribereño. Se conoce también como tambora samaria o golpe de pitá pitá.

¹⁹ A su vez, cada uno de ellos tiene variantes y estilos asociados a lugares específicos. Por ejemplo, de la tambora se desprende la tambora corrida o tambora redoblada, variante que es considerada muy tradicional en San Martín, Bolívar. Sucede en algunos casos, que lo que en un lugar se llama guacherna, en el otro se dice tambora, o que no existan los otros ritmos, como sucede en algunos municipios ribereños de Magdalena (San Sebastian, Santa Ana), Cesar (Chiriguaná, Chimichagua), Bolívar (Talaigua Nuevo) y Antioquia (Yondó).

²⁰ Algunas personas sostienen que su difusión en la región se debe a festivales de música y danza, pero inicialmente a trabajos de grupos universitarios como los dirigidos por Jorge Franco, Ibsen Díaz. (estos últimos con el grupo de danzas de la Universidad del Magdalena).

desarrollan incluyen representaciones de la identidad cultural local en los que la geografía, los elementos étnico – raciales, las prácticas culturales y la historia aparecen en los cantos como elemento de diferenciación en Tamalameque.

La conformación instrumental de la tambora ha cambiado en el tiempo. En un principio comprendía un tambor alegre y maracas, a estos se agregaba el acompañamiento de las palmas, la voz principal y los coros. Luego se incorpora la tambora de doble membrana, un guache que reemplaza las maracas y, posteriormente, un tambor llamador. En casos como Altos del Rosario (Bolívar) se introdujeron unas tablitas en lugar de las palmas, pero la iniciativa no tuvo aceptación ni continuidad en otros lugares. La tambora o bailes cantaos se basa en un canto (voz líder) y respuesta (coro), al que acompañan las palmas ejecutadas por los integrantes del coro y los instrumentos mencionados. En los últimos años los cantos²¹ de tambora y sus diferentes versiones fueron incorporadas en la producción discográfica de intérpretes como Emilia Herrera, Irene Martínez, Estefanía Caicedo, Totó la Momposina, Etelevina Maldonado, Martina Camargo y María Mulata, entre otras.

3.1.2. La Gaita

Gaita²² se refiere principalmente a los instrumentos: gaita macho y hembra. Se distinguen por la cantidad de orificios que lleva cada una (5 la hembra y 2 el macho) y porque la hembra lleva la melodía, mientras el macho establece los compases a partir de los tonos más graves. Igual que en la tambora, la gaita designa un conjunto de ritmos que se interpretan con estos instrumentos, entre ellos, porro, merengue, gaita y cumbia, aunque se usan frecuentemente otros términos como son, corrido²³ y en algunos lugares puya. La actividad que involucra lo musical con lo festivo es denominada cumbiamba²⁴, aunque en menor

²¹ En el caso de la tambora se habla de cantos, cantadoras y aires, y no de canciones, cantantes o ritmos. Estas distinciones se establecieron desde la folclorología en una clara intención por distinguir las características de estas músicas con las de procedencia europea. Su clasificación promueve las jerarquías musicales. Sin embargo, con los procesos de rescate, se mantuvieron dichas nociones, en este caso para utilizar dichas distinciones en los procesos de construcción identitaria.

²² Para una descripción de los aspectos musicológicos ver (Ochoa 2006).

²³ Más que categorías o ritmos definidos, de esta manera se expresaba la intención de tocar algo más rápido. Aunque son y corrido podrían ser dos formas sonoras distintas, en algunas ocasiones se podría combinar para referirse a un estilo que no era ni lo uno ni lo otro, sino algo intermedio. Con el proceso de “rescate” y por influencia de las industrias culturales se introdujeron categorías para clasificar las diferentes formas y estilo de interpretación (este punto se interpretará más adelante).

²⁴ La cobertura de la cumbiamba es más amplia y no se limita a ritmos específicos. Es el término más recurrente en la región para referirse a una fiesta, incluye lo musical, danzario y ritual, además

medida es denominada gaita o rueda de gaita. Estas últimas no se refieren exactamente al complejo total sociocultural.

Históricamente la gaita ha estado en diferentes lugares de la región, sin embargo, en las últimas décadas se ha difundido en su mayoría el uso de la gaita hembra, mientras que las dos gaitas y su representación “más tradicional” se ha concentrado en los Montes de María. La figura más visible la constituyen Los Gaiteros de San Jacinto, por la gira que en compañía de los hermanos Zapata Olivella²⁵, realizaron por Colombia y el mundo entre los años 1958 – 1962. Pero como en el caso de la tambora, esta música ha sido articulada a diferentes producciones discográficas, entre las que se resalta Paito, Petrona Martínez, Totó la Momposina²⁶ y Mayté Montero, a través del grupo la Provincia que lidera Carlos Vives²⁷.

3. 2 ANTECEDENTES: 1940 – 1960²⁸

En sus antecedentes, las músicas tradicionales del Caribe colombiano comparten una serie de elementos comunes, relacionados con estructuras, formas y contenidos, así como procesos y contextos sociales, económicos y políticos similares, que incidieron en su conformación. Entre ellos, uno de los principales es el componente étnico, sintetizado en lo blanco, indígena y negro, pero que en

de las prácticas sociales que se asocian a su producción. Aunque en algunas ocasiones se hace alusión a algún ritmo musical, por lo general se refiere a lo arriba señalado.

²⁵ Delia Zapata Olivella, coreógrafa y directora de danzas. Manuel fue médico, sociólogo y novelista, entre las cuales se destacan La Calle 10, Xangó el Gran Putas y Cartagena Corral de Negros. Fue un gran militante y defensor del tema negro – africano en Colombia, lo cual se encuentra plasmado en sus obras. En 1982, Los Gaiteros de San Jacinto participaron junto a Totó la Momposina y Los Hermanos Zuleta en la ceremonia en la que García Márquez recibió el premio Nóbel de literatura.

²⁶ En Gaitas y Tambores (2001) Totó la Momposina graba gaitas tradicionales como La Maya (tradicional), y Las Cuatro Palomas de Juan Lara.

²⁷ En Clásicos de la Provincia (1994), La Tierra del Olvido (1995) y El Amor de mi Tierra (1999), se resalta la participación de la gaita hembra.

²⁸ Los períodos fueron establecidos de acuerdo con los testimonios de las personas que evidenciaron diferentes momentos de las prácticas musicales de la tambora y la gaita. Esta información se confirmó en contraste con el comportamiento nacional y regional. Para precisar las fechas se pidió a los entrevistados asociar con fechas o hitos históricos como los presidentes de la época, el asesinato de Gaitán, la avalancha de armero u otros eventos locales. En este sentido se encontró que 1940 – 1960 fue el último período de manifestación plena de las expresiones musicales, no significa, sin embargo, que durante los años setenta u ochenta no se realizara, si sucedía, pero en ese tiempo correspondió a la disminución de las prácticas, como se muestra más adelante.

realidad involucra una heterogeneidad más allá de lo representado. Por ejemplo, los africanos trasplantados a América eran originarios de distintas partes de un continente tan diverso como África, y en distintos períodos fueron traídos a Colombia y esclavizados, grupos como los mandingas, bantús, ararás o jojoes, ashantis y yorubas (estos dos últimos con amplias diferencias religiosas). La presencia de aspectos de su cultura, se evidencian en la estructura responsorial de los bailes cantaos, percusión, entre otros, visibles en la música colombiana y del Caribe (Ortiz 1975; Quintero 2005, 2009).

En las poblaciones rurales del siglo XX, la actividad musical se encontraba estrechamente vinculada con lo danzario y religioso. Los términos fandango y cumbiamba designaron una variedad de expresiones, de diferentes zonas de la región, que compartían algunos elementos comunes. Estas actividades se realizaban en épocas festivas del calendario católico, a manera de culto a los santos, prácticas que posiblemente hayan derivado de la confluencia de las creencias procedentes de los grupos étnicos mencionados, como lo sucedido en la santería cubana o el candomblé brasileño, de los cuales se ha dicho, tienen influencia de la familia yoruba africana.

En esta parte, se intenta reconstruir el pasado reciente de las expresiones musicales de la tambora y la gaita, detallando sus contextos de producción y espacios de uso, extendiendo la mirada al complejo cultural que incluía elementos religiosos, festivos, danzarios y musicales. Para ello se recurre a la historia oral²⁹, con el fin de realizar un esbozo que permita describir los principales aspectos relacionados con las músicas mencionadas. Según lo encontrado en dichas fuentes, se alcanzó a distinguir los años de 1940 a 1960, como el período de mayor auge y desarrollo de las músicas. Se incluyen descripciones y referencias a expresiones culturales similares y de regiones aledañas con el fin de contrastar y complementar el contexto general de dichas expresiones.

3.2.1 Tamalameque: las noches de guacherna

²⁹ Se intentó seguir las indicaciones del siempre útil trabajo clásico de Jan Vansina (1968) para el manejo de las fuentes orales. Sin embargo se hizo difícil el contraste con otro tipo de fuentes por su ausencia. Para las entrevistas e historia de vida, se utilizaron referentes históricos como alcaldes o presidentes de la época u otro tipo de hitos históricos como inundaciones y construcción de la carretera.

Las noches de guacherna³⁰ fueron el principal espacio para el desarrollo de las prácticas musicales de la tambora. Al igual que en las denominaciones de cumbiamba y fandango, guacherna es un fenómeno cultural que involucra aspectos más allá de lo netamente musical e incluye lo danzario, religioso y festivo. Se refiere a un complejo sociocultural en el que el rol de las prácticas musicales se definía a partir de su función ritual, claramente marcadas por un sistema complejo de creencias de predominio católico, pero que posiblemente incorporan elementos indígenas y afrodescendientes como sucede con la santería y vodu del Caribe.

La relación entre música y danza es estrecha (de ahí su denominación como bailes cantaos), así como lo es con las prácticas religiosas. En la santería, música y danza es fundamental para entrar en contacto con los santos, ya sea para entrar en trance o posesiones. En la religiosidad popular del Caribe colombiano son elementos clave, en un principio guiados por la creencia de que se rinde culto cantando y bailando, pero que poco a poco ha ido cambiando su rol, desarticulándose cada vez más de lo religioso, para vincularse a la fiestas impulsadas desde el ocio y el entretenimiento.

Estas relaciones se encontraban en los cumbiones de El Banco (Magdalena), para celebrar el día de la Virgen de la Candelaria, los días 2 de febrero, o en toda la depresión Momposina durante las pascuas, San Martín, San Sebastián, en Ciénaga, Tenerife, etc. Muchas de los grandes festejos, se transformaron con la conformación de bandas de viento (papayeras o chupacobres), las cuales, financiadas por grandes hacendados, junto a las corralejas pasaron a ser los principales elementos de las celebraciones a los santos patronos³¹. En las últimas

³⁰ Los términos guacherna, chandé, berroche y bullerengue entre otros, aun se relacionan con actividades negativas. Guache es una persona grosera, vulgar de “pocos modales” y guacherna es su versión plural. Para guache, el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española señala distintos significados, uno de ellos de uso en Venezuela y Colombia: “*hombre de baja estofa y grosero*”. Para guacherna, lo define como sinónimo de gentualla, lo cual significa gentuza, gente despreciable.

³¹ Una primera hipótesis para este fenómeno ubicaría dichas iniciativas como acciones muy cercanas a una política identitaria liderada por élites locales, que pretendían modernizar las prácticas musicales locales con la introducción y fomento del uso de instrumentos de origen europeo como clarinetes, saxofones y trompetas, las cuales, junto a las corralejas de origen español, serían las formas “más apropiadas” para ellos de homenajear al santo/a-virgen patrono/a y al mismo tiempo celebrar el aniversario de la fundación española del municipio (la mayoría de ellos levantados sobre poblados indígenas y repoblados por afrodescendientes como el caso de Tamalameque, El Banco, Chiriguana, entre otros). En varios lugares de la región, el formato de bandas logró desplazar las músicas tradicionales, estableciendo al mismo tiempo jerarquías en las sonoridades en términos de timbre y altura, es decir, mayor volumen. En las sabanas de Sucre y Córdoba, la banda se estableció como música local – tradicional. Esta zona es de tradición ganadera, mientras que otros casos de la región, principalmente de tradición pesquera y agrícola, se mantuvieron tanto las bandas como los formatos para la ejecución de la música tradicional (tamboras). En Tamalameque no hay bandas, pero en Ovejas si, posiblemente por el

décadas, la Virgen del Carmen es una de las más celebradas, incluyendo una gran dosis de alcohol, fuegos artificiales baile y música.

Las guachernas eran organizadas por familias para expresar su devoción a los santos católicos. Se realizaban en la noche, muy tarde, luego del trabajo y del descanso, hasta poco antes de la madrugada.

“Ahh malhaya!³² un pecho claro
Y una lengua relatora
Para yo poder seguir cantando
Hasta que llegue la aurora”

La primera guacherna de la temporada de pascuas se realizaba el 4 de diciembre, para festejar el día de Santa Bárbara, seguían con la Inmaculada el 8 de diciembre, el 24 para celebrar el nacimiento de Jesús, y en algunos casos el 31 fin de año, para finalizar el 6 de enero con los reyes magos. A través del tiempo, se realizaron en diferentes lugares, pero se resaltan en los relatos dos sectores, el barrio Aluminio (más central) y el barrio Palmira (en las afueras). Estos sectores corresponden a dos de las familias que organizaban los eventos como los hermanos Ramírez y los Carmona, entre los que se encontraban Demetria Galván, también conocida como “Mencha” Carmona, cantadora que muchos recuerdan y que en el proceso de rescate contribuyó enseñando cantos, golpes de tambor y movimientos para el baile, porque era una de las “últimas” cantadoras de vieja data.

La guacherna tenía dos momentos: uno inicial, para el encuentro, en la que todo el que quería participar lo hacía, y otro final, también denominado pajarito, en el que recorren distintos sectores del pueblo. Se hace antes del amanecer y con un ritmo diferente, más acelerado, (un berroche o gozao de tambora) cantando el coro tradicional que dice:

“Volá, volá, volá pajarito
Volá, volá, volá pajarito”

En un periodo anterior que fue difícil establecer, sobre esta parte se bailaba con una rama seca de algún árbol, la cual era adornada con tela o papelitos de

preponderancia de este estilo en el departamento de Sucre. En principio (como lo muestra más adelante el relato de José Álvarez) las fiestas patronales se animaban con música de banda, las cuales habían desplazado las velaciones de gaita. Con el rescate y festival vuelve a ser la gaita la que rinde homenaje a San Francisco.

³² Expresión que puede significar una queja o maldición. El verso es muy frecuente y se refiere a un llamado que hace la cantadora para que su voz se extienda hasta el final de la guacherna: la madrugada. El verso es usado en diferentes lugares de la región, a través de distintos ritmos y canciones. Se encuentra en la canción Pozo Brillantes, interpretada por Totó la Momposina en el CD Gaitas y tambores.

colores. A esta rama también se le denominada pajarito³³. Hasta algún tiempo, los recorridos llegaban hasta la iglesia, pero en cierta ocasión los curas, la mayoría provenientes del interior del país, consideraron esta práctica no muy bien vista por los ojos de Dios y decidieron prohibirlas en la plaza de la iglesia, incluso señalándolas durante mucho tiempo, esto contribuyó para que se distanciara o fuera menos evidente o visible la relación de esta práctica con el elemento religioso (entrevista, Diógenes Pino 2009)³⁴.

Daniel Galván, docente y exintegrante del grupo La Llorona cuenta su versión de las últimas noches de guacherna que presencié siendo niño:

“Ellos montaban sus noches de guacherna, salían los sietes en las madrugadas para amanecer ocho, por este el barrio Aluminio. Ellos viven en todo el callejón allá y montaban su fandango, por decir algo, un siete se ponían de acuerdo, bueno mañana tenemos noche de guacherna, y salían a visitar, a recorrer el pueblo ya?, cogían iban tocando, sacándole versos a los dueños de las casas, le tocaban, si los dueños de la casa le daban una botella de ron que era lo más, lo más apremiante que decía e incluso invitaban a esa persona, y así, o sea las personas que daban se iban asumiendo a las noches de guacherna, al berroche, al chandé, o al pajarito. Ponían unas ramas, le colocaban unas velas y salían danzando, todo el que se iba asumiendo a nosotros, lo que popularmente llamamos al montón, tenía que ir también haciendo palmas, o sea algo, y hacían sus rodeos, si de pronto llegaban a esta casa ahí me cantaban dos, tres, cuatro canciones. De pronto si yo no tenía algo que darles económicamente, por lo menos le daba una bolsita de café o que se yo, o tabaco y salían, ellos hacían así, hasta que llegaba el ocho, ocho amanecían pero era con pura tambora, ahí no se escuchaba un aire de quien sacaba una radiola en esa época, si no todo era pura guacherna, guacherna en el sentido no del aire, sino, guacherna en el sentido de la danza, de la fiesta, la fiesta se llamaba guacherna, por vamos a hacer una guacherna es, que si estamos aquí seis, siete u ocho; al amanecer hay veinte o treinta, cierto”. (Entrevista Daniel Galván, 2009).

Sobre los lugares y cantadoras dice que:

³³ Esta misma práctica se realizaba en otros municipios como Plato y Tenerife, Magdalena (ubicados a orillas del río Magdalena) bajo el nombre de pajarito. En la actualidad en esos lugares se practica un ritmo musical del mismo nombre parecido a la tambora.

³⁴ Esta actitud de los curas es frecuente en la región, aunque algunos lo permitían. En otros municipios vecinos como Chiriguaná, en el mismo departamento la situación alcanzó formas más radicales de persecución de la iglesia, lo que condujo a la disminución de las prácticas. En Mompóx, Talaigua Nuevo y otras zonas de la depresión Momposina hay relatos que describen la realización en la plaza de la iglesia.

“Ellos los sacaban cada uno por su lado y después los unían, estos estaban de extremo a extremo lo que es el barrio Palmira y los Carmona vivían en el barrio Aluminio después cuando salían hacer el recorrido se encontraba en un sitio estratégico no definido y ahí montaban el fandango, se intercalaban de pronto la cantora Brígida Maldonado acompañaba A Demetria Carmona en sus cuestiones y ahí no había una discriminación sino que todos compartían una noche de guacherna o un pajarito”. (Entrevista Galván 2009)

Además de los elementos musicales, danzarios y religiosos, las noches de guachernas eran espacios de integración y participación. Durante los recorridos, las personas se unían a los coros y la interacción entre músicos y demás participantes era bastante activa. Es necesario resaltar que las mujeres desempeñaban el rol principal. Aunque había cantadores, en su mayoría eran las mujeres las que se encargaban de animar y cantar, además de la organización, el que desempeñaba este rol era considerado cabeza de tambora. Es por eso que en Tamalameque se recuerdan como grandes personajes cantadoras como Pacha Gamboa, Demetria Galván y Brígida Maldonado, entre otras. Cualquiera no podía ser cantadora, era necesario, además de contar con la capacidad de improvisar, que animara y sobre todo que alcanzara cierta experiencia. Por lo general antes de ser cantadoras, las mujeres participaban como coristas, además, existía una asociación con la edad que debían alcanzar, ya que era asunto también de estatus y reconocimiento.

Las canciones no corresponden con las características actuales. Existían unos coros, que por lo general los participantes conocían y las cantadoras improvisaban los versos de acuerdo a diversas temáticas. En algunos casos se hacían críticas, en otras diversos tipos de comentarios, algunos versos eran frecuentemente utilizados para dar tiempo a las nuevas improvisaciones. Un ejemplo de críticas y enfrentamientos femeninos:

“Por la otra calle vive
La que no me puede ve
Por eso la tengo puesta
La culebra cascabel

Aquí estoy porque he venido
Porque he venido aquí estoy
Si me dan licencia canto
Si no me la dan me voy”

Otro verso frecuente en las canciones:

“Dale duro a ese tambor
Y acabalo de rompé
Que si el dueño preguntare
Dile que yo te mandé”

La noche de guacherna fue el espacio para el desarrollo de las prácticas musicales de la tambora. Su rol fue transformándose a lo largo del tiempo, principalmente con el descenso del elemento religioso, pero se mantuvieron música, baile y fiesta, aunque con la llegada de nuevos elementos, la migración y las transformaciones regionales y locales, estas formas de festejar, empezaron a envejecer, es decir, a ser vistas como cosas de los viejos, que desplazadas por los elementos modernos comenzaba a causar risas entre los jóvenes.

3.2.2 Ovejas: velaciones y ruedas de gaita

*“Aquí les traigo un bonito mensaje
Que hace parte de nuestra cultura
El recuerdo de nuestros ancestrales
Que tocaban gaita con mucha hermosura”³⁵*

En el caso de Ovejas, los antecedentes de las prácticas musicales de la gaita se asociaban con las velaciones, actividad en la cual se desarrollaban los cumbiones o ruedas de gaita. Como en el caso de la tambora, lo musical, se asociaba con un complejo cultural que incluía lo religioso, festivo y danzario. Las velaciones eran una actividad social, un pago o *manda* que se ofrecía a un santo o virgen, por un milagro recibido.

“Las velaciones son una tradición, una fiesta muy tradicional aquí en el Caribe, principalmente el municipio de Ovejas. Uno ofrecía manda a los santos, a San Pacho, a un santico que se llama el Niño Dios, a una santica que se llama la Virgen del Amparo, que es del municipio de Chalán, el Niño Dios del Carmen de Bolívar, San Pacho, San Francisco de Asís, que es de aquí, ovejero. Entonces en ese tiempo había mucha creencia, que si tenían un niño enfermo les ofrecían una manda a esos santos. Le ofrecían una mano de oro, una pierna de oro. Si el problema era en la cabeza, una cabecita de oro. Y además de eso, le ofrecían tres o cuatro noches de gaitas. Había velaciones que duraban hasta

³⁵ Orgullo de mi Raza, Inspiración y Folclor.

nueves noches. Pero el santo era con gaita, allí no había más música, era pura gaita, no era otra cosa sino la gaita. No había luz en ese entonces, luz eléctrica, eso era mechón y vela” (entrevista, Ismael Ortiz 2009).

Como en el caso de la tambora, música y baile (y para ello ron y comida) eran aspectos centrales del culto, era un festejo para honrar a los santos. Cada uno de ellos se asociaba a una actividad específica y a un pueblo o corregimiento determinado. San Francisco de Asís, es el patrono de Ovejas y se asociaba con los asuntos de la agricultura. Cuando no llovía o se iniciaba o recogía una cosecha, se le ofrecía una velación al Santo, para que le fuera bien en el cultivo. Para otros casos como las sanaciones o situaciones de la salud en general se recurría al Niño Dios.

“La música de gaita todo el tiempo ha sido para bailar (...) eso hacen rueda de gaitas. ¿La rueda de gaita como la hacían? los gaiteros se ponían allí en el medio y alrededor de ese grupo de gaita, estaba la rueda de gaita que llevaba bailando con velas prendidas alrededor de los gaiteros. Resulta que eso no era una [sola] canción que se tocaba, ni un porro, eso era toda la noche, porque era que cuando se decía que era una velación en una parte, eso pasaba gaiteros de toda parte, colocaba la gaita y allí mismo la cogía otro, la aflojaba ese y ahí mismo la cogía otro y si la pareja se cansaba, allí estaba otra pareja esperando, allí estaban cinco bailando, allí estaban diez esperando que para entrar” (entrevista Ismael Ortiz 2009).

Aunque se realizaban de diversas maneras, la noche de gaita era la ofrenda principal. El primer día se hacían las oraciones, en cabeza de las mujeres, las tres o cuatro noches siguientes continuaban la ofrenda con toques de gaita. La persona o familia que ofrecía la velación corría con todos los gastos, principalmente comida y ron, así como toda la organización, la cual incluía, el préstamo del santo y la invitación a los músicos. Música y danza eran la mayor ofrenda a los santos. Los músicos asistían agradecidos, eran varios gaiteros y *tamboleros* de todas las alrededores de Ovejas, que llegaban guiados por los rumores y comunicaciones que indicaban el lugar en el que se iba a realizar la velación. Debido a la extensión de la velación, los músicos se turnaban, para tocar cualquier instrumento o para bailar.

Los músicos, tanto *tamboleros* como gaiteros, construían una reputación de buenos músicos a lo largo de los años, eso contribuía con el número de invitaciones realizadas a las velaciones, así como la asistencia de público a estas. La situación de esos años era diferente, no había luz eléctrica y el área central del municipio era pequeña. Ovejas se caracterizaba más por ser un conjunto de poblaciones dispersas en la montaña, que por tener un centro urbano unificado. Frente a estas circunstancias, se desarrollaba un sistema de creencia sincrético en el que se asumía símbolos y creencias de la iglesia católica o elementos indígenas y africanos. Las velaciones eran alumbradas con mechones y velas, las cuales eran llevadas durante la danza por las mujeres para observar con claridad el recorrido danzario.

Anteriormente no había una clasificación exacta de los ritmos musicales. Se distinguían la cumbia, el porro y la gaita, pero era frecuente usar los términos como son o merengue para referirse a variaciones de estos ritmos o a otros completamente distintos. El ritmo gaita, era completamente instrumental y en los casos de la cumbia y el porro las letras eran poco extensas. Posteriormente se introduciría y extendería el canto a todos los ritmos. Las canciones tradicionales se refieren en su mayoría a cantos de las aves, porque se dice que la gaita en sus orígenes era un intento de imitar esos sonidos. Entre esas canciones se encuentra La Guacharaca, La Pava Congona, El Corcovao, entre otras.

Para el caso de las gaitas en los Montes de María tuvo mucha influencia el proceso asociado a los Gaiteros de San Jacinto y su gira por Europa, Estados Unidos y todo el país, organizada por Delia y Manuel Zapata Olivella en los años cincuenta. A partir de ahí, el grupo de Los Gaiteros de San Jacinto, con músicos de gran reconocimiento como los Hermanos Lara, Toño Fernández y Catalino Parra, entre otros, se posicionaron como uno de los principales grupos de música tradicional del Caribe colombiano. Su discografía tuvo éxito regional y canciones como *La Maestranza*, *Manuelito Barrios*, *Candelaria*, entre otros se incluyeron en el repertorio musical de las fiestas de carnaval. A partir de este proceso, las representaciones de la gaita se anclaron en el municipio de San Jacinto, Bolívar, ubicado en la sub región de los Montes de María.

Durante el período comprendido entre los años 1940 a 1960, las velaciones constituyeron el principal espacio para el desarrollo de las prácticas musicales de la gaita. El auge del cultivo del tabaco, que facilitaba las situaciones económicas y el relativo aislamiento de los pobladores que habitaban las veredas del municipio contribuyó con la prolongación de las velaciones y así, con la continuidad de la gaita. De esta manera, los antecedentes de la gaita, al igual que en la tambora, se

relacionan con espacios y complejos culturales en los que la música se articulaba con aspectos religiosos, festivos y danzarios, dando forma a espacios específicos en los que las prácticas musicales tenían un rol ritual de culto y socialización.

3.3 DISMINUCIÓN EN LA PRODUCCIÓN CULTURAL DE LA TAMBORA Y LA GAITA: 1960 - 1980

*“Es que las velaciones no se han dejado de hacer.
¿Sabes qué fue lo que pasó?
Fueron disminuyendo”.*
Ismael Ortiz (2009)

El período siguiente 1960 – 1980 se caracterizó por descenso de las prácticas musicales, principalmente por la disminución de su producción cultural y de los espacios de uso como las noches de guacherna y velaciones, tal como lo sugiere el maestro Ismael Ortiz en la frase citada. Todo esto se derivó de una serie de transformaciones del orden de lo global, nacional y regional, relacionado con aspectos políticos, sociales y económicos de la región y los municipios, las cuales afectaron el complejo cultural que articulaba religiosidad, fiesta, danza y música. Destacar estos aspectos es fundamental para este trabajo, en tanto devela las causas principales que orientaron las prácticas musicales de Tamalameque y Ovejas hacía rumbos diferentes a los de la tambora y gaita, o a su desaparición.

La disminución de la producción de las prácticas musicales se relaciona con profundas transformaciones sociales que se dieron en toda Colombia a lo largo del siglo XX, en las cuales, la economía fue central para el cambio de las formas de vida de los pobladores del Caribe colombiano. Algunos lugares fueron beneficiarios de los cambios, mientras otros les correspondieron ser testigos del decaimiento de sus economías. Estos cambios, impulsados por los primeros avances de las políticas desarrollistas, beneficiaron los centros urbanos³⁶ y las poblaciones rurales cercanas a ellos. En el caso de las poblaciones ribereñas el efecto fue negativo. El remplazo de la navegación fluvial por la terrestre y férrea, tuvo incidencias en las economías locales históricamente dependientes de las actividades comerciales generadas a partir del transporte por el río Magdalena, principalmente puertos fluviales como los de El Banco³⁷, Mompo, Plato y

³⁶ Entre las políticas de Rojas Pinilla estuvo la ampliación de carreteras para conectar las áreas rurales con los centros urbanos. Más que el desarrollo rural, esto contribuyó al fortalecimiento de las ciudades y a la migración del campo a la ciudad generada por la violencia.

³⁷ Municipio del departamento del Magdalena, antiguo puerto fluvial de gran importancia para cargar y descargar mercancía, básicamente productos agrícolas que se cultivaban a los

Magangué. Se puede decir, que gran parte de las poblaciones del Caribe colombiano, han estado marcadas por auges y bonanzas que le dieron cierta importancia durante períodos específicos de la historia, pero que en la mayoría de los casos no pudieron volver a surgir³⁸.

Tamalameque y Ovejas hacen parte de esos municipios de auge y decadencia. Por su ubicación junto al río Magdalena, desde sus orígenes coloniales Tamalameque dependió de las actividades derivadas del transporte fluvial (comercio), así como otras fuentes productivas del río (pesca) y tierras aptas (agricultura). Sin embargo, a partir de los años cincuenta, se dieron cambios que influenciaron ampliamente el desarrollo del municipio. La pérdida de la navegación fluvial, que le quitó importancia al río Magdalena generó un impacto insuperable, así como la contaminación y pérdida de productividad de la actividad pesquera artesanal. Esto afectó profundamente la economía local, situación que se complicó aún más con el aumento de la población, incluyendo migrantes del interior del país, que se instalaron en sus alrededores huyendo de la violencia política de los cincuentas.

Por su parte, Ovejas fue beneficiado inicialmente con los cambios, por su cercanía a la carretera, pero posteriormente la violencia de principios de los años ochenta generaría desplazamiento forzado, concentración de la tierra, escasez de capital y las campañas internacionales antitabaco, afectarían directamente su vocación agrícola, además de que el aumento de la oferta de la hoja que cultivaban los campesinos, puso por los suelos su valor, dejando a muchos al borde de la ruina, sin muchas ganas de seguir cultivando el tabaco:

“Bastante tabaco este año se sembró
Para reponer del pasado lo perdido
Pues todo lo contrario todo fracasó
Por el bajo precio que hoy ha tenido (bis)
Esa fue la clave del comprador
Pa´ seguir explotando al campesino

alrededores. Además en este puerto se abastecía de combustible a los barcos de vapor. Hay una confusión en la historia de El Banco y Tamalameque, parece ser que donde queda El Banco, fue fundado Tamalameque, pero este último cada vez se fue corriendo hasta llegar a donde se encuentra actualmente. Tamalameque queda ubicado a pocos kilómetros de El Banco, en el área de influencia de la actividad portuaria - comercial.

³⁸ Tiene que ver con el sistema económico de enclave que se desarrolla en su mayoría en la región, en el que predomina la inversión extranjera. Entre estos casos se puede ubicar la zona bananera del Magdalena, en un principio, el tabaco en Ovejas y Carmen de Bolívar y actualmente la explotación del carbón en La Guajira y el Cesar, entre otros.

Nada favorable se consiguió
A pesar de que el gobierno intervino (bis)³⁹

Otro de los elementos que transformó las dinámicas sociales en Ovejas y que contribuyó en la desarticulación de las velaciones, es el que deduce el maestro Ismael Ortiz.

“A medida que fue el pueblo avanzando se fue civilizando. Fueron llegando los médicos, fueron haciendo este examen y el otro, ¿ya? Vinieron los centros de salud, vinieron los hospitales. Cuando eso no había hospital, sino médicos particulares. Cada médico tenía su consultorio. Entonces, por esa misma razón, si tú estabas enfermo, vas donde el médico. Pero no lo iban a trasladar al hospital porque no había hospital. Por esa misma razón, era que más la gente se metían en el cuento de ofrecer las velaciones. Porque tenían esa creencia y le resultaba, porque la mayoría de gente se curaba ofreciéndoles velaciones a los santos” (entrevista, Ismael Ortiz 2009).

Mientras esto sucedía en los ámbitos regional y nacional, en el panorama internacional se había consolidado los recursos tecnológicos que permitirían el desarrollo de las industrias culturales, en los que la música, la literatura y el cine, habían sido rápidamente introducidos al comercio⁴⁰. Para el caso musical, se desarrollaron diferentes medios de reproducción mecánica que poco a poco fueron siendo introducidos al país, así como las sedes de disqueras encargadas de la producción fonográfica de ritmos locales. Para los años cincuenta, la industria musical se encontraba fortalecida y su presencia en Colombia era extensa, con un repertorio amplio de ritmos locales y extranjeros.

A estas áreas rurales se introdujeron medios de reproducción mecánica como victrolas, radiolas, equipos de sonido y picós⁴¹, que pronto reemplazaron la música en vivo, introduciendo ritmos musicales regionales de éxito del momento (porros, cumbia y vallenatos), así como otros foráneos. La dinámica social que se estableció a partir de ello fue la conformación de salones de baile, en los cuales, el principal recurso sonoro lo constituían las amplificaciones o equipos de sonido, por

³⁹ Protesta campesina, Luís González.

⁴⁰ Para una descripción más profunda ver Ochoa (2003a) y Wade (2002a).

⁴¹ De Pick up, los picós son amplificaciones de sonido que se utilizan en las ciudades del Caribe colombiano para animar fiestas, tómbolas, verbenas o casetas. Básicamente se reproduce champeta y vallenatos y en menor medida otros géneros como el merengue, la salsa y el reggaetón.

su parte, la música en vivo, en su formato de bandas se presentaban en los salones más exclusivos.

En el caso de Tamalameque surgieron los bailes de salón o academia, que contribuirían con el desplazamiento de la tambora y otros ritmos como la variedad de músicas interpretada con guitarra y acordeón. En general era salones populares con acceso para todo público. Sólo el salón Amazonas contaba con música en vivo⁴², mientras otros salones como De Aquí no Paso, El Tamarindo, Ramita de Matimbá, Salón Alegre y Salón Rumbero, amenizaban sus fiestas con amplificaciones o picós⁴³ (Noriega 2003). En Ovejas se introdujeron estas formas de reproducción de la música, así como los salones de baile, algunos se fueron convirtiendo con el tiempo en lugares con muy mala reputación, de alcohólicos que terminaban en peleas.

Cambios económicos regionales y nacionales impulsaron una recomposición social, que cada municipio sorteó de manera similar, pero con resultados diferentes. La comunicación, que fue muy precaria hasta antes de 1950, fue mejorando, ampliando y cambiando cada vez las relaciones territoriales, siendo más fuertes las incidencias regionales y nacionales. Aunque el río continuo sirviendo de principal medio de transporte, la carretera conectó más a Tamalameque con Valledupar, Santa Marta y el departamento de Santander. En el caso de Ovejas, con Cartagena, Sincelejo, Montería y Medellín. En ambos casos, se conservaron las territorialidades subregionales del pasado, como la depresión Momposina y los Montes de María.

Estas relaciones, comunicaciones y accesos a la información, introdujeron una nueva valoración (estética, artística) de la música, que pronto afectaría las representaciones de los elementos locales como la tambora y la gaita. La música regional comercializada, fue producida bajo patrones estéticos diferentes: blanqueada y modernizada, a los cuales le debe su ascenso y éxito (Wade 2002a), de esta manera, la música grabada (que en el imaginario no constituía del todo una ruptura) se superpuso a las locales, porque se representó moderna, civilizada, que había sido capaz de “borrar” los aspectos “rústicos” anteriores, con lo cual, las músicas locales, cuyo rol y uso era poco pasaron a ser menospreciadas y por lo tanto subalternas, con lo cual, su producción cultural fue

⁴² Música de banda.

⁴³ Estos bailes se desarrollaban de manera similar en la región y en algunos lugares se les denominó casetas. Colocaban una bocina alta, amarrada a una vara de lata (especie de bambú) para que se pudiera escuchar a largas distancias. No se cobraba la entrada, pero se vendían tiquetes, que los hombres compraban para poder bailar con su pareja.

disminuida y casi extinta de no ser por una cuantos intérpretes que la mantuvieron con vida y que en los siguientes veinte años fueron convertidos en símbolos por eso.

De esta manera, la disminución en la producción cultural de la tambora y la gaita se debe a la desarticulación del complejo cultural dentro del cual se producían estas músicas. Dicho proceso se dio por transformaciones sociales y económicas locales y regionales, que afectaron los diferentes aspectos de la vida cotidiana, principalmente a partir de la introducción de elementos ajenos al contexto histórico que originarían una ruptura entre los aspectos identitarios, relacionados con la tradición. En este caso, creencias religiosas, estilos musicales y danzarios fueron representados de manera negativa, siendo motivos de burlas y desprecios, principalmente de los jóvenes.

3.4 “EL RESCATE DE LO NUESTRO”: 1980 – 2006

Desde sus prácticas musicales, los municipios de Tamalameque y Ovejas, han asumido cierto liderazgo en materia de “rescate” de sus músicas locales, lo cual los convirtió en epicentro para este tipo de actividades. Ovejas se autorepresenta como el corazón de los Montes de María, no sólo por su ubicación geográfica, sino por su actividad musical y tabacalera. Mientras Tamalameque lo es para la Depresión Momposina, debido a su historia, ubicación y por el proceso de rescate de la tambora.

Para lo que se ha denominado rescate⁴⁴, en los dos municipios optaron por actividades similares, aunque los casos se diferenciaron debido a circunstancias particulares que serían trascendentales en la continuidad del proceso. Los dos tuvieron en el festival la principal herramienta y esto tuvo que ver con el inicio de su auge, principalmente con el proceso que inició el municipio de Valledupar, a través de la música de acordeón. En este caso, la élite valduparense o vallenata, junto a políticos, académicos e intelectuales, tomaron el Festival de la Leyenda Vallenata como estrategia para la consolidación de la identidad regional del recién creado departamento del Cesar, separado de sus homólogos Guajira y Magdalena, de los cuales, por circunstancias históricas había mantenido relaciones de unidad – diferencia y continuidad – ruptura. En este caso, la música de acordeón, de cobertura regional, pasó a llamarse vallenato (por lo de nacido en el valle o nato del valle), anclarse en Valledupar y en menor proporción al antiguo Magdalena Grande y otras zonas de la región.

⁴⁴ Este aspecto se desarrolla en el capítulo 3.

Tamalameque y Ovejas, siguiendo el ejemplo y el auge festivalero que había asumido otros municipios como El Banco con la cumbia y otros a partir de diversas actividades⁴⁵, crearon sus respectivos festivales nacionales de la Tambora y la gaita, a partir de los cuales constituyeron el espacio principal para sus prácticas musicales.

Para las décadas de los años sesentas hasta los ochentas, las prácticas musicales de Tamalameque y Ovejas asociadas a la tambora y la gaita respectivamente, habían disminuido y se encontraban casi extintas. Sin embargo, durante un poco más de las dos décadas siguientes (1980 - 2006) se adelantaron una serie de acciones dirigidas a “rescatar” y dar continuidad a las tradiciones perdidas que constituían los principales elementos de la identidad. Este proceso se da en un momento coyuntural donde temas como identidad, cultura, diversidad y diferencia habían tomado auge en los movimientos sociales, por lo que, grupos de personas de Tamalameque y Ovejas encontraron en la música el principal recurso para la producción de su identidad.

En los últimos 50 años las demandas sociales de indígenas, afrodescendientes, campesinos, mujeres, entre otros, engrosaron la problemática de los movimientos sociales en América Latina y el Caribe. Estas acciones, desde el punto de vista de la cimarronería cultural (Depestre 2001, Quintero 2005) o de las intervenciones decoloniales (Castro-Gómez 2007), hacen parte de un paulatino despertar de la sociedad a lo largo de varios siglos de colonialismo. Diferencia e identidad se convierten en términos clave, porque luego de tantos años, se cuestiona el orden social y se busca redefinir la posición de las personas en una sociedad históricamente jerarquizada y clasificada de acuerdos a categorías raciales, de clase y género.

1980 – 2006 es un período que plantea la coyuntura para el desarrollo de procesos concernientes a la identidad. Aunque la mayoría de lo que aquí se desarrolla viene de años anteriores, es este el período en que se inician los procesos en los que la música se articula a políticas de la identidad, así como otros temas que los vinculan con ella, como desarrollo, multiculturalismo, patrimonio, políticas culturales del Estado (creación de Ministerio), world music, festivales, etc. Es el período en el que se responden interrogantes como ¿quiénes somos nosotros?, ¿cuáles son los elementos culturales que nos identifican? y ¿qué nos diferencia de los demás? Las respuestas a estos interrogantes tuvieron implicaciones políticas, económicas y culturales en los escenarios locales, de las cuales, se detallan las de Tamalameque y Ovejas.

⁴⁵ Por ejemplo al Festival del Tabaco en Carmen de Bolívar, Festival del Banano en Santa Marta, del Divi divi en Riohacha, del Burro en San Antero, Córdoba, de la Cultura Wayúu, en Uribia, entre otros.

Como se ha mostrado en el capítulo uno, la política de la identidad sucede cuando “va disminuyendo la importancia de la movilización política alrededor de las clases definidas por su ubicación en el proceso productivo y empieza a ocupar un lugar cada vez más significativo la movilización alrededor de la identidad” (Wade 2002b). De esta manera, se trata el proceso de rescate de lo nuestro, desde las políticas identitarias, incluyendo sus múltiples articulaciones; así como se entienden tales procesos como actos de cimarronería cultural (Depestre 1996; Quintero 2005). En este sentido, los procesos estéticos, artísticos, e incluso éticos, tienen implicaciones más allá de los patrones de la modernidad occidental y sus usos y producciones se subordinan al rol político que desempeñan las prácticas musicales.

Sin embargo, el proceso no es homogéneo, unidireccional y no elimina los usos dados por el Estado, élites locales y organizaciones, que instrumentalizan las prácticas musicales presentándolas como parte de un espectáculo comercial, que las esencializa para presentarlas al visitante ilustre o turista, como uno de los atractivos de la cultura exótica local, que desconoce los significados que intentan ser difundidos por sus protagonistas. Por el contrario, las representaciones e identificaciones producidas en las prácticas musicales, se encuentran inmersas en la tensión del exotismo que reproduce los significados coloniales y los pronunciamentos subalternos y resignificaciones que procuran la transformación de elementos históricamente excluidos, marginados y ubicados en la escala más baja de las representaciones. Por lo tanto, más allá de procesos acabados, son entendidos –como sugiere Hall para las identidades- en construcción, en tensión y que cambian en el tiempo.

El “rescate de lo nuestro” es un movimiento impulsado en América Latina a través de diversas formas culturales como las artes plásticas, la literatura y la música, entre otras. Surge como reacción frente a las políticas y representaciones, en las que lo europeo ocupaba un lugar dominante y lo indígena y negro, era marginalizado, esencializado y oculto en el relato triétnico. Es alimentado aún más por las percepciones “apocalípticas” generadas a partir de la producción industrializada de lo cultural (cultura de masas), señaladas como homogéneas y excesivamente comerciales. Estos dos aspectos van a ser clave para los casos de Tamalameque y Ovejas, en el sentido que las representaciones se oponen a ello, estableciendo distinciones, en la que lo local, lo *auténtico* y las *raíces* van a ser determinantes.

El término “rescate” es conflictivo. Sugiere el salvamento de expresiones extintas, que difícilmente pueden ser recuperadas. Viene acompañada de un halo romancista que caracterizó los estudios del folclor (Canclini 2004) y que actualmente se reproduce en las políticas institucionales salvacionistas del patrimonio, muy criticadas por tratar de “mantenerlas” estáticas como elementos de museo. El rescate, desde el sentido ideal desde el que se plantea es imposible, sin embargo, la acción o intento de hacerlo, implica movilizaciones y

transformaciones sociales que para su comprensión, no deberían ser analizadas por la originalidad de lo rescatado, sino por el mismo proceso trasgresor que pretende subvertir dominaciones económicas, políticas y epistémicas. La acción de rescatar, seguramente –como lo veremos en el caso de Tamalameque y Ovejas- no será efectiva en el sentido de recuperar de manera efectiva el elemento extinto, pero si genera procesos y nuevas o transformadas prácticas de acuerdo al contexto contemporáneo. Es a través de esta nueva práctica, que se constituye en acciones de la cimarronería que buscan resignificar y redefinir el poder social.

Lo “nuestro”, es útil para comprender la identidad y sus representaciones. Enuncia un “nosotros” desde el que es producido y sugiere unos “otros” de lo que se quiere distinguir, y que no necesita, ni se quiere rescatar. Lo nuestro, en Tamalameque y Ovejas es relacionado con la tradición en tanto constituye una continuidad histórica, cuyas narrativas las representan amenazadas por la disminución de sus usos y prácticas, por la incidencia de elementos comercializados, externos a la tradición. A continuación se describen los procesos adelantados en Tamalameque y Ovejas, resaltando tres momentos clave del proceso: iniciativa, festival y puesta en escena.

3.4.1 INICIATIVAS Y ORÍGENES DEL RESCATE

3.4.1.1 Tamalameque y el rescate de la tambora

Las iniciativas de rescate de la tambora como reivindicación identitaria en Tamalameque están motivadas por la presencia histórica de ésta en el municipio, así como por procesos de diferenciación de esta población en el contexto regional y nacional. Incide en ello la preeminencia y significación que se le da al vallenato⁴⁶, al cual, desde las dinámicas culturales de Tamalameque, se constituyó como una representación de lo “otro”. Diógenes Pinto da cuenta de lo anterior cuando afirma:

En el caso concreto del Departamento del Cesar, se da la imposición por parte del centralismo Vallenato, de una simbología repetida y difundida hasta la saciedad: De un acordeón, una caja y una guacharaca, cuando no de un Indio Arhuaco, con su atuendo tradicional. Relegando a un segundo plano las demás manifestaciones

⁴⁶ Como en casi toda la región del Caribe colombiano, el acordeón se introdujo en Tamalameque y pasó a ser parte de las formas de producción musical local, en este caso dominado completamente por los hombres, quienes fueron los primeros en abandonar la tambora en su formato original y trasladar sus elaboraciones narrativas y líricas u orales al acordeón.

culturales que existen en el Departamento y que tienden a desaparecer, debido a la asfixia a que se hallan sometidas de hecho, por la agresión de un sector del Cesar que impulsa un solo valor cultural: El Vallenato. (Pino 1989: 2).

Dentro de estas dinámicas sub-regionales, el vallenato se constituyó en manifestación de una identidad impuesta y se percibió como un género musical comercial y sin autenticidad. Estos últimos calificativos se extienden también a músicas regionales o foráneas producidas por la industria musical que, en su interés mercantil, privilegia la difusión de estos ritmos entre un público numeroso, tanto a nivel nacional como internacional. Una de las consecuencias de este proceso es la homogenización y estandarización de los productos para llegar a un público más amplio.

En el trabajo de campo realizado, los expertos consultados afirman que esas músicas comercializadas son desprovistas de los diversos elementos de la tradición que generalmente contienen. Se les señala como *no auténticas* por el distanciamiento con sus orígenes. De la misma manera sostiene que la producción local, por el contrario, se basa en sensibilidades y experiencias de la gente que se expresan y reproducen a través de la interpretación musical y las letras de las canciones.

Algunos músicos se expresan su inconformidad o desacuerdo con estas dinámicas socioculturales y así lo expresan en versos como los siguientes:

“Las tamboras de hace tiempo
Hace tiempo se han perdido
No me gusta el vallenato
Mucho menos los corridos”⁴⁷

El vallenato se entiende, desde al menos dos dimensiones. En una se reconoce su conexión con el pasado y su importancia en la representación de las identidades. En la segunda, principalmente nacida en el sector tradicionalista, se concibe como un género popularizado a través del consumo y la comercialización, que influyó en la disminución de las prácticas musicales de la tambora. Se asume como lo *moderno* y es valorado en términos negativos: se trata ya de una producción aceptada y reconocida, que compite de manera desigual con las músicas locales, consideradas parte de la tradición. Por lo general, lo comercial y lo moderno son nociones que van de la mano y, prácticamente, inseparables. Lo “moderno” siempre es comercial y viceversa. Estos aspectos constituyen la base que

⁴⁷ Este verso es frecuentemente utilizado en diferentes canciones y se desconoce su autor. A Venancia Barriosnuevo se le reconoce como la autora de una variante de estos versos. el ejemplo citado corresponde a la canción “Vení muchacha”, de Ernesto Gutiérrez, incluido en la producción musical *Los Hijos de Chaulo* (S.R.)

sostiene la tensión entre la tradición y modernidad, la cual es uno de los principales ejes para establecer los actos de distinción y que marcan la dinámica identitaria en la región del Caribe colombiano. Esto no implica una mirada bipolar, sino que, dicha tensión actúa como margen de las diversas subjetividades asociadas a las prácticas musicales.

En cuanto a las manifestaciones culturales de Tamalameque que sirvieron para representar su identidad, fue la leyenda de La Llorona la que se empleó inicialmente, incluso antes que la tambora. Dicha leyenda, cuyo relato aparece en diferentes lugares del país, se asoció con el municipio a través de la popularización de la canción “La Llorona Loca”, del maestro José Benito Barros⁴⁸.

“En una calle de Tamalameque
Dicen que sale una llorona loca
Que coge por aquí, que coge por allá
Con un tabaco prendido en la boca”

Las obras de Barros, así como la de otros músicos y compositores en los cincuentas, se concentraron en crear personajes o describir situaciones particulares de las áreas rurales de la región, principalmente como parte del repertorio de cumbias y porros, géneros de mayor consumo y auge en el momento. A esta canción se sumaron los porros “El gallo tuerto”, la cumbia “La Piragua”, “La pava”, éxitos radiales y de mayor demanda en los salones de baile de los principales centros urbanos. Esta situación se relaciona con los procesos de migración del campo a la ciudad, en la que, la gente del campo pasó a convertirse en la clase obrera, baja y media, que en su mayoría eran los principales consumidores de estas músicas (Wade, 2002a), pero al mismo tiempo, eran los elementos de construcción de una identidad rural, a partir de la cual, se establecían los procesos de distinción con la vida urbana.

A partir de la canción mencionada, la leyenda de La Llorona se convirtió en un referente previo de identidad del municipio. La tradición oral se constituyó en una alternativa para representar la identidad de estas comunidades. Otro ejemplo lo representa el municipio de Plato, en el Departamento del Magdalena, con la leyenda del Hombre Caimán⁴⁹. Esta leyenda, como La Llorona, tuvo en lo musical una de sus principales formas de difusión y fortalecimiento como símbolo.

⁴⁸ José Barros, compositor y cantante (1915 - 2007). Nació en El Banco (Magdalena), participó de numerosas agrupaciones y dirigió la suya *Los Trovadores de Barú*. Entre su repertorio se encuentran cumbias, porros, boleros y tangos y entre sus canciones más conocidas se encuentran El Gallo Tuerto, La Piragua, Momposina, El Alegre Pescador, entre otras. La Llorona Loca, fue popularizada por diferentes artistas y agrupaciones, entre ellos Los Trovadores de Barú, Juan Piña, Los Hermanos Zuleta y El Checo Acosta.

⁴⁹ El vecino municipio de Zambrano (Bolívar), siguiendo la iniciativa de Plato, hizo algo similar con la leyenda de La Mujer del Peñón.

“Voy a contarle una historia
Sin alegría y sin afán
Que en la población de Plato
Se volvió un hombre caimán⁵⁰”

Se va el caimán, se va el caimán
Se va para Barranquilla”

La relación entre tradición oral y música hace parte de los repertorios y recursos para representar la identidad. En Tamalameque, la tambora se convertiría en el elemento de mayor relevancia para reivindicar la identidad. Se pasa, de este modo, de la leyenda a la tambora, convirtiéndose la primera en un elemento complementario de la segunda y, posteriormente, en uno de los contenidos narrativos de las canciones. Pero como se dijo, al momento de iniciar el proceso, la tambora se encontraba casi extinta, por lo que fue necesario *su rescate*.

Las iniciativas y orígenes del *rescate de lo nuestro* en Tamalameque recurrieron a lo musical, tal como ya había sucedido en Valledupar con el vallenato y en el municipio de El Banco con la cumbia (ambos cercanos a Tamalameque). A finales de los setentas, producto de la iniciativa de Diógenes Pino y Edgar Guerra, entre otros, se organizó un encuentro de tambora en el que participaron las familias Carmona, Ramírez (últimos realizadores de las noches de guacherna) y un grupo de jóvenes liderados por Luis Eugenio Imbretchs (Carbó 2001; entrevistas Imbretchs 2009, Pino 2009). El encuentro fue oficializado como el primer Festival de la Tambora, realizado en 1979, con un balance positivo en la mayoría de sus aspectos, menos el económico (Pino 1979), así como muchas críticas de un sector del municipio que prefería las corralejas (Carbó 2001).

En 1982 Pino es nombrado alcalde por decreto. En años posteriores pondría como condición en los asuntos de la cultura que se *trabajara* la tambora (entrevistas Pino 2009; Hernando Moreno 2009; Luis Eugenio Imbretchs 2009). En ese entonces existía un grupo de danzas conformado por jóvenes, cuyo repertorio incluía danzas de las regiones Caribe y Pacífica, así como una propuesta de dramatización de la Leyenda la llorona. El grupo conformado por Luis Eugenio Imbretchs, Edgar Guerra, Hernando Cobilla, Daniel Galván, Olga Rojas y Gloria Liébano, entre otros, asumieron la tarea encomendada por Pino; sin embargo, la tambora no era su fuerte y eran escasos los conocimientos que tenían al respecto. Así que la labor del rescate de lo “nuestro” emprendida por este grupo se inició con un amplio trabajo de investigación como primera parte del proceso.

⁵⁰ Verso de la canción “Se va el caimán”. Su autoría es discutida, al parecer pertenece a la tradición (originalmente un verso de pajarito), aunque ha sido asociada a compositores como Eulalio Meléndez y José María Peñaranda.

La indagación se centró sobre los aspectos musicales y danzarios de la tambora y del contexto cultural en el que fueron producidos. Consistió en entrevistas grabadas, así como conocimientos que las personas mayores compartieron con los jóvenes interesados. La historia oral representó el principal recurso y método de reconstrucción de la tradición e historia local. Las entrevistas incluían a personas mayores que en otros tiempos participaron de las noches de guacherna, a través de ellos se recogió la información que luego serviría de materia prima para los montajes y puestas en escena de la tambora.

El grupo de investigadores lo componían docentes, coreógrafos y artistas plásticos que estudiaron distintos aspectos asociados a la expresión musical como la danza, los vestuarios, la música (golpes de tambor y ritmos específicos), los cantos, los instrumentos, entre otros. La investigación para el rescate de la tambora conllevó también una revisión bibliográfica en torno a los trabajos de la folclorología del momento y otros textos producto de esfuerzos individuales por describir y analizar las músicas locales. Entre estos textos se encuentran los ya citados de Abadía Morales, Paba Rangel y Pérez Arbeláez.

En el proceso de indagación cada uno de los expertos se centró en su ámbito de interés. Edgar Guerra, artista plástico y coreógrafo con estudios de danza contemporánea, enfatizó su trabajo sobre los aspectos danzarios. Relata el proceso en los siguientes términos:

“Como tenía esa inquietud y como conocía casi todas las danzas nacionales, y en el caso de acá, una tía que se llama Alicia Noriega me apoyó mucho, ella me daba por las noches las panelas, lo tabacos para llevarles a los viejos, y con grabadoras y filmadoras unos investigaban y a mí me enseñaban el baile, porque era el que más sabía de danza, y entonces les comencé a preguntar cómo se bailaba un chandé, una tambora. La otra danza que rescaté fue la tambora y así pude rescatar lo que fue el vestuario, porque ya había terminado diseño de modas. Señores que no vivían aquí, pero venían a bailar tamboras, luego estuve en Chimichagua, en la casa de una señora de apellido Pretil, ella venía a bailar tamboras acá y me confirmó lo de los vestidos, porque era una tradición o una costumbre que la personas, venían acá a bailar tamboras desde el 4 al 8, por eso la señora de Chimichagua me contaba que el marido venía acá a bailar tambora y ella también se venía a bailar tambora día y noche”. (Entrevista, Edgar Guerra, 2006).

Los aspectos relacionados con la música, especialmente los golpes de tambor, fueron estudiados por Daniel Galván, docente y tamborero ex integrante del grupo La Llorona. Refiere que

“Viendo a una de mis tías, Demetria Galván, la popular ‘Mencha’ Carmona, pues viéndola a ella y me inclinaba sobre eso, o sea, viendo

los pininos que ella hacía en un asiento, después me hacía de que eso lo llevara yo a la tonalidad en un potecito y después mi padre, que Dios tenga en su santo reino, José Casimiro Galván Palomino, siempre estaba pendiente cuando yo hacía mis peripecias y me inducía, me iba corrigiendo. Igualmente un tío, Manuel Galván y Alejandro Carmona, que también son netamente percusionistas. Me incliné sobre la cuestión de la tambora porque a ciencia cierta yo de los bailes típicos no, sino que yo me inclinaba era por el vallenato, música, ejecutaba lo que era la caja, lo hacía en una caja de cerveza cuando en ese entonces era de madera. Y gracias a uno de los gestores culturales de nuestro municipio, Diógenes Armando Pino, pues, me inclino sobre ese baile cantao que hoy en día se conoce a nivel nacional e internacional como es la tambora. Fuimos e hicimos la investigación, aquí en presencia de la compañera Patricia Liévano, Olga Rojas Trespalacios, Eugenio Imbrechts y un grupo de compañeros, llegamos un día cualquiera a la casa de mi tía Demetria y comenzamos a investigar. De ahí fuimos perfeccionando, me fui perfeccionando hasta la actualidad y hemos estado encarrilados sobre eso”. (Entrevista a Daniel Galván, 2009).

En el caso del profesor Galván, los lazos de parentesco fueron fundamentales en el proceso de investigación y aprendizaje del baile, golpes y cantos de tambora. Además, como también lo expresara la actual cantadora del grupo los hijos de Chaulo, Damaris Saya (entrevista 2009), esos lazos con bailadoras y cantadoras mayores son presentados por los músicos contemporáneos como motivo de orgullo y una forma de establecer la continuidad para reafirmar la autenticidad y tradición de la tambora.

La investigación se propuso conocer a fondo los contenidos y formas culturales de la tambora, necesarios para su rescate y ejecución. Dicho proceso inició a mediados de los ochentas y continuó durante los siguientes años mediante la participación del grupo La Llorona en festivales regionales.

3.4.1.2. La Gaita ovejera

En el municipio de Ovejas, a diferencia de lo sucedido en Tamalameque, no se dejó de tocar gaita, aunque sí hubo una gran disminución de su producción en el periodo analizado. Bailes de picó, música de bandas y, en general, las diferentes formas de circulación de la música grabada, desplazaron la gaita. Esto condujo a que la producción de este ritmo se concentrara en las veredas y otras zonas alejadas de la cabecera municipal, caracterizadas por la poca comunicación y la ausencia de servicio eléctrico. La mayoría de los intérpretes de ese momento

(1980) eran campesinos de edad avanzada, a quienes se les prestaba poco interés y cuya desaparición implicaba la extinción de la gaita.

También incidieron en la disminución de la gaita los cambios que se produjeron en el complejo cultural de la velaciones al modificarse la religiosidad, las prácticas y recursos médicos.

A principios de los ochentas, siguiendo la tendencia nacional y regional, un grupo de personas⁵¹ preocupadas por el entorno sociocultural del municipio, tuvo la iniciativa de recuperar las tradiciones de la gaita. El maestro José Álvarez, de 76 años y uno de los miembros del grupo, cuenta la iniciativa:

“Hace 30 años entre cuatro amigos empezamos a pensar en actos culturales, porque antes los pueblos no tenían buena civilización, eso era que los pueblos por acá les decían corronchos. Apenas se tomaban los tragos era a *peliar*, a darse botellazos, a darse trompá. Bueno eso sucedió así, pá la Virgen del Carmen, hubo una pelea grandísima ahí en la plaza pública. Después de procesión la banda se puso a tocar fandango y la gente borracha y ahí se formó una pelea que hubo cortao, escalabrao, privao, hubo un avalíao, bueno eso... entonces nosotros nos fuimos pa´ llá pa´ la casa de don Domingo Rodríguez y después nos fuimos a la variante, que era pura cantina y nos pusimos a tomar. En esos momentos pasaron los hermanos Saya, unos gaiteros que desde pelaos aprendieron junto con el hermano mío que era gaitero, Modesto Álvarez. Ellos... desde sábado y domingo el hermano mío se venía de la finca, compraba ron, se ponía a tomá, hacé sancocho y a tocá gaita ellos mismos ahí. Entonces pasaban y entonces yo los llamé y les dije maestro tóquese un son. Bueno vamos a tocarle un porro, un porrito decían ellos. Bueno ahí empezamos a hablar de cambiarle la cara a Ovejas, que no fuera la fiesta violenta, y entonces empezamos a hablar de la cultura, de ahí nació el festival” (entrevista, José Álvarez 2009).

A Ovejas, como a Tamalameque, le afectó notablemente el desarrollo de la industria musical, así como una serie de cambios que se produjeron en las últimas décadas y que se interpretaban como el resultado de la adquirida modernidad. Desde la comunidad se adoptaba una posición ambivalente pues, si bien se reconocían los beneficios de dicha modernidad, también se le atribuían

⁵¹ La versión oficial de la Junta presentada en la página web dice que las siguientes personas conformaron ese grupo: Antonio Cabrera Fontalvo, Alejandro Pineda Cárdenas, Domingo Rodríguez, José Álvarez Ortega, Amalfi Vásquez Martínez, Aníbal Cabrera Fontalvo, Guillermo Vásquez Sierra, Jorge Cadena Palencia y Modesto Cháves Montes. En las entrevistas sólo se mencionaron las cuatro primeras.

efectos negativos sobre la pérdida y ruptura con la tradición. En el contexto anterior irrumpe, además, el problema de la violencia en la región⁵², afectando las dinámicas socioculturales de la comunidad e integrándose como relato y tema de las canciones.

La iniciativa del festival se planeó durante 5 años. Estuvo acompañada de la emoción de unos y el escepticismo de otros que veían la idea como algo imposible. En las discusiones iniciales se barajaron diferentes actividades (encuentros, talleres, reinados) y propuestas para proceder con el *rescate*, al final se acordó hacer un festival. Las discusiones y debates preliminares ponen de manifiesto que la celebración no remitía exclusivamente a una práctica musical, sino que implicaba decisiones sobre aquello que se reivindicaba como “lo nuestro” y que empezaría a constituirse en representación de la identidad y tradición local. Así, se consideró dedicar el festival al tabaco por la vocación agrícola de este producto en el municipio, pero ya en El Carmen de Bolívar lo hacían. Otra de las ideas que se propusieron fue realizar el festival en honor al culto de San Francisco de Asís en las velaciones, que se llevaba a cabo en octubre y coincidía con la fecha de la cosecha. Se aprobó esta última propuesta para la realización del festival, articulándose, de este modo, diferentes aspectos de las representaciones identitarias en Ovejas, asociadas a la reivindicación de “lo nuestro” y de la tradición.

En Ovejas, los procesos de rescate tuvieron su propio camino y recorrido, estableciéndose diferencias significativas con lo descrito sobre Tamalameque. En esta localidad de los Montes de María se procedió, en primer término, a reunir los músicos de la zona que se encontraban inactivos y dispersos, brindándoles el espacio y los recursos necesarios para desarrollar una nueva dinámica. En la producción cultural de la gaita, que se encontraba en peligro de desaparecer, se fomentó la asociación de músicos y la creación de grupos que posteriormente participarían en el festival. Para la fecha en que se promovían estas acciones, el único grupo de la región, constituido y reconocido como tal, era el de los Hermanos Lara, también conocido como Los Gaiteros de San Jacinto. Su conformación en décadas anteriores respondía también a factores externos, se debió a la necesidad de integrar a estos músicos en las giras que los hermanos Delia y Manuel Zapata Olivella realizaban por Colombia y el mundo dando a conocer la cultura musical del Caribe colombiano.

El proceso de rescate en ovejas se diferenció en que no obedeció al orden de lo gubernamental ni estuvo relacionada directamente con políticas culturales de la respectiva Alcaldía o Gobernación (aunque sí hubo apoyo económico). Allí se produjo la creación de una Junta independiente (asociación sin ánimo de lucro con personería Jurídica No 608 de 8 de Julio de 1986), que tuvo como primer

⁵² Se introduce en el relato no tanto por la trascendencia en el momento que se hace referencia, sino por los procesos posteriores.

presidente a Antonio Cabrera. El hecho que fuera este organismo autónomo el responsable de encaminar las medidas de “rescate” de la gaita, permitió un desarrollo continuo del festival y que este no se viera afectado por las afinidades políticas o desacuerdos entre el grupo que lideraba el proceso y los gobernantes de turno. La realización ininterrumpida del festival fortaleció el proceso para que a través de las prácticas musicales se produjeran los principales desarrollos y movilizaciones por la identidad.

3.4.2 Festivales de Música Tradicional

Si la tambora y la gaita se constituyeron en los recursos culturales y políticos para las movilizaciones por la identidad, el festival fue el instrumento y espacio para las significaciones, puestas en escena y para establecer parámetros estéticos, artísticos y narrativos con los cuales se produjo las versiones de la identidad cultural local. Para ello fueron determinantes las nociones de la tradición y autenticidad, las cuales fueron centrales en las prácticas musicales y danzarias, así como en la puesta en escena.

Ana María Ochoa (2003b), en su libro *Entre los Deseos y los Derechos, un ensayo crítico sobre políticas culturales*, señala tres ejes de conflicto de los festivales: 1) valoración y clasificación de los lenguajes estéticos de lo local, 2) relación entre necesidad de visibilización de artistas y músicas, y formato de concurso, y 3) ambivalencia entre visibilización de expresiones marginadas y ocultamiento de aspectos contemporáneos como conflicto cultural y político en las regiones. En Tamalameque y Ovejas estos conflictos son ciertos, pero tienen una connotación particular si se profundiza en aspectos locales y si se tiene en cuenta el rol de las representaciones, las prácticas y las puestas en escena, así como las acciones y apuestas por el significado de músicos y compositores.

A finales de los sesentas y principios de los setentas es cuando se inician en Colombia los festivales de músicas tradicionales. No obstante, fue a partir de la década de los ochentas que estas actividades pasaron a ser el principal espacio para el desarrollo de las músicas tradicionales en Colombia. Para el caso del Caribe colombiano, la tendencia la marcaron el Festival Vallenato, iniciado en 1968, y el de la Cumbia, fundado en 1971, en El Banco, Magdalena. Estos dos festivales incidirían en los desarrollos de procesos de rescate de Tamalameque, por su cercanía y, de manera general, en la región, como opción y organización⁵³.

⁵³ Diógenes Pino dice en la entrevista que la idea de cuatro ritmos vino del festival vallenato, que exigía interpretación de puya, merengue, son y paseo.

En medio de las críticas, la modalidad del festival se constituyó en el principal espacio y estrategia⁵⁴ para la producción política de las identidades.

Los festivales no sólo tuvieron una vocación musical. Hubo una proliferación que procuraba resaltar uno o varios aspectos de la cultura local (reinados en nombre del producto cultivado, leyendas, o incluso alusivos a animales como el burro, como el que se realiza en San Antero (Córdoba), en el intento por proyectar y representar la identidad cultural. Los intentos fueron muchos, varios de los cuales quedaron en iniciativas y otros no sobrepasaron dos o tres versiones. El sector de los festivales musicales es suficientemente extenso para ilustrar el panorama, en la región existen Festivales del Pito Atravesao (Morroa, Sucre), Son de Negros (Santa Lucía, Atlántico), Porro (San Pelayo, Córdoba), Gaitas (Ovejas, San Jacinto, Guacamayal – Zona Bananera, Magdalena), Cumbiamba (Cereté), Tambora (Tamalameque, San Martín), Guacherna (Santa Marta); Chandé (San Sebastián, Magdalena) y Cuna de Acordeones (Villanueva, Guajira), entre otros.

El Festival de la Leyenda Vallenata, que se celebra en Valledupar, se creó con el fin de preservar el vallenato tradicional⁵⁵ que se encontraba en riesgo ante la masiva y veloz comercialización de la llamada música de acordeón. Sin embargo, el proceso liderado por las élites del Cesar (Araujo, Noguera, Escalona y Pumarejo, entre otros), tuvo implicaciones políticas diferentes. El vallenato se constituyó en recurso para producir una identidad para el recién creado departamento del Cesar, separado a mediados de los sesentas de sus vecinos Magdalena y Guajira, con quienes en años anteriores compartió la misma división política: el Magdalena Grande (antigua provincia de Santa Marta).

En ese proceso, los estudios de Araujo de Molina (1973) se encargaron de construir los argumentos que señalaban a Valledupar como la cuna de la música de acordeón y el epicentro de producción de los principales músicos. Para ello fue fundamental la figura del compositor Rafael Escalona y el respaldo dado por Gabriel García Márquez⁵⁶. Otros aspectos se sumaron al proceso de construcción identitaria regional, en el cual, el vallenato se constituyó en recurso político, cultural y económico de una élite interesada en crear una identidad regional que les diferenciara. En este contexto, el festival fue uno de los recursos más efectivos y notorios.

⁵⁴ Los espacios de uso se extienden a toques contratados, festividades especiales u otras actividades improvisadas, pero sólo el festival es constante y se articula a procesos de rescate y representación de la identidad cultural.

⁵⁵ Se hace referencia a la interpretación de cuatro ritmos (paseo, son, merengue y puya) ejecutados con la instrumentación básica: caja, guacharaca y acordeón, quien interpreta este último instrumento también canta.

⁵⁶ Para la ceremonia de entrega del premio Nobel en Estocolmo (Suecia), Gabriel García Márquez se hizo acompañar de la agrupación musical vallenata de Los Hermanos Zuletas, Totó la Momposina y Los Gaiteros de San Jacinto, con el fin de mostrar al mundo la cultura del Caribe colombiano.

Con relación a la *música de acordeón* es necesario señalar que se trata de un estilo musical heterogéneo, que surgió con la llegada del instrumento al Caribe colombiano. Este instrumento se empleó para interpretar una variedad de formas musicales existentes como cantos de vaquería, décimas, tamboras y otros versos improvisados que, poco a poco, se fueron articulando a un estilo conocido y difundido en la región. En el caso de Valledupar, la *música de acordeón* pasó a denominarse vallenato (denominación utilizada para referirse también al habitante o al nacido en el valle). Este género se consolida cuando se produce su comercialización.

Los procesos de Tamalameque y Ovejas se asemejan por la influencia que recibieron de lo acontecido en Valledupar, aun cuando las implicaciones y los desenlaces fueran diferentes. En los casos de la tambora y la gaita su difusión y arraigo es de alcance local y regional, lo cual introduce otras variables y connotaciones a los análisis y estudios.

Diógenes Pino ofrece en su testimonio el relato de las motivaciones que generaron la creación de los festivales. Resalta los elementos asociados a la industria cultural, que se introducirían a los contextos locales, y la transformación de las dinámicas de la vida cotidiana. Afirma:

“Noté que faltaba algo muy nuestro. (...) Ya desde ese entonces, se estaba manejando la carreta de la búsqueda de la propia identidad de los pueblos y venía afectado por una corriente cultural del momento (...) Los jóvenes (...) le perdieron el interés a lo que hacían los abuelos (...) bailaban otra música, cantaban otras cosas ... incluso, en la misma tradición oral hubo una pérdida enorme, ya los cuenteros empezaron a desaparecer; (...) Ya no era fácil jugar en la calle al «cacho», a la «libertad (...), a los juegos que se hacían en la infancia (...) La televisión llegó en los años... sesenta y cinco, más o menos (...). Yo recuerdo... había un programa de Los Monkeys (...) y otro programa que nos gustaba mucho en ese entonces y era Perdidos en el espacio (...). Y bueno, entonces pues le perdimos casi que el sabor a las historias del tío conejo, tío tigre, a los cuentos de tradición y a las noches de adivinanza que se hacían cuando niños, que los viejos se ponían a contar (...) y uno a tratar de interpretarlas (...) Era una diversión sanísima y se perdió! (...) Y después nos invadieron con paquitos de Tarzán, de Batman, de Supermán Y empezamos a cambiar (...) Y llegó un momento en que los ídolos nuestros, locales, pues, perdieron un valor frente a esa cantidad de simbología que nos trajeron de afuera” (Pino, citado en Carbó 2001: 8).

En Ovejas, el Festival de Gaitas ha tenido continuidad durante los últimos 25 años, celebrándose con una periodicidad anual y de manera ininterrumpida en Tamalameque, en cambio, en 27 años solo se han efectuado 15 versiones de la actividad. Los festivales son espacios en los cuales los diferentes grupos de la región compiten y son premiados en modalidades como grupo, pareja de baile, intérprete y canción inédita. Podría ser un punto de discusión el papel que ejercen los jurados en dichas premiaciones pues, a través de ellos, los diferentes festivales instauran los parámetros de la tradición.

Los festivales generan rupturas y continuidades en el desarrollo histórico de las músicas, principalmente con los contextos de producción. Las primeras, se asocian principalmente con los usos y con el contexto general de su producción. Uno de los elementos que evidencian esas rupturas se puede apreciar en el espacio, con el traslado de la plaza a la tarima (Carbó 2001; Carrasquilla & González 2007), en el cual se transforman radicalmente la relación entre los músicos y danzantes con los espectadores, generando nuevas formas de elaboración de lo público⁵⁷. Un segundo caso se puede encontrar en la localización de la expresión⁵⁸, lo cual va en contradicción al carácter regional de las músicas.

Las continuidades, por su parte, se expresan en las permanencias musicales y danzarías que se hacen posibles por los festivales. Los municipios que realizan festivales, como Tamalameque y Ovejas tienen un mayor número de grupos, músicos y compositores activos, en comparación a sus vecinos que no cuentan con dicho evento como Barranco y Altillio de Loba y San Onofre. Incluso existe una correspondencia entre la continuidad y reconocimiento regional y nacional del festival, con la reputación de los músicos oriundos de municipios que se han convertido en centros musicales. Esto sucede con los grupos La Llorona y Los Hijos de Chaulo de Tamalameque, y Gaiteros de Ovejas y Dinastía Gaitera de Ovejas⁵⁹.

⁵⁷ Otros elementos de la ruptura se presentan a lo largo del capítulo cuando se resaltan las transformaciones. En algunos casos estas rupturas son temporales, saneadas posteriormente por los procesos identitarios que pretenden sellarlas para dar continuidad.

⁵⁸ Generalmente los municipios se hacen responsables por el origen de los ritmos, para lo cual hacen referencia a términos como cuna de la tambora, imperio de la cumbia, universidad de la gaita, entre otros.

⁵⁹ Deduciones de la revisión de revistas y conversaciones informales en eventos académicos y culturales. Por ejemplo, en el I Encuentro de investigadores sobre música del Caribe colombiano, celebrado en Barranquilla, en la sede de bellas Artes de la Universidad del Atlántico y el Festival de Gaitas del Socorro en Cartagena, entre otros.

3.4.3 PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena corresponde a las acciones realizadas para el rescate de los aspectos que, en el caso de la gaita y la tambora, representaban la identidad cultural de los municipios de Ovejas y Tamalameque, respectivamente. Estas acciones, a lo largo de los años, generaron las reelaboraciones de las prácticas musicales, narrativas, imágenes y experiencias que produjeron representaciones y múltiples articulaciones identitarias. En el proceso fueron claves la investigación (Tamalameque), los preparativos y los festivales.

De acuerdo con Ana María Ochoa, (2003b) “una puesta en escena no sólo “muestra” la cultura local, sino que construye los términos desde los cuales la representa; es decir, construye los paradigmas de visibilización y escucha desde los cuales se define y valora el sentido de la cultura local”. Estos ‘términos’, en los casos de Ovejas y Tamalameque, son diversos, producidos bajo la tensión que se encuentra entre las versiones del grupo que lidera el festival, las directrices del Ministerio de Cultura, los académicos y los principales responsables de las prácticas musicales, influenciados por el propósito que le imprimen las intenciones de construcción identitaria.

Estos paradigmas son aspectos centrales en la puesta en escena de las prácticas musicales de la tambora y la gaita. Se establecen a partir de los relatos que establecen una tensión ideológica entre tradición – modernidad, y la autenticidad. La primera hace referencia a lo que ha sido descrito hasta el momento, estableciendo una oposición entre los elementos locales, tradicionales portadores de la identidad y los modernos – comercializados que se producen como referentes claves para el establecimiento de los actos de distinción. La autenticidad es intermediario de este proceso. Es bastante compleja y variable, es el término que se utiliza para validar la puesta en escena de la tradición, en el sentido de la reproducción de unos parámetros. Sin embargo se recurre a tal categoría también para reconocer aspectos de la producción musical, como vivencia, espontaneidad, carisma, credibilidad, originalidad y sinceridad, es decir, todos esos elementos que se acusan de haber sido eliminados de las versiones comerciales de músicas como el vallenato. Es un aspecto altamente subjetivo, que se deriva de una de las funciones sociales de la música: el placer de la identificación (Frith 2001), en este caso con lo original, “verdadero”: auténtico.

Para el conjunto de acciones que constituyen la puesta en escena realizada en Tamalameque y Ovejas, se construyeron los paradigmas que señala Ochoa. En

ambos casos la tradición y la autenticidad⁶⁰, se constituyeron en las nociones que marcarían los parámetros para la puesta en escena de las prácticas musicales de la tambora y la gaita. Estos parámetros comparten elementos comunes en la región, porque en la mayoría de los casos fueron influyentes eventos como el Festival de la Leyenda Vallenata y el Carnaval de Barranquilla, de los cuales se adoptaron términos y lenguajes similares.

Tradición y autenticidad son nociones asociadas al proceso identitario. La consideración local de la identidad como esa sensación de seguir siendo lo mismo a través del tiempo (Wade 2002b), tiene su elaboración más próxima en el asunto de la tradición, en tanto supone continuidad. Esto constituye uno de los fundamentos para que la tambora y gaita sean los recursos para representar la identidad, en el sentido que corresponden a expresiones con presencia histórica en los municipios respectivos. Sin embargo, debido a que su puesta en escena se realiza en el contexto del rescate, las expresiones 'recuperadas' deben cumplir con una serie de parámetros que garanticen la autenticidad de dichas expresiones, es decir, que establezcan la validez y pertinencia de lo representado. De esta manera las personas que participan del proceso pretenden mantener un equilibrio entre las formas históricas de producción y las propuestas contemporáneas, en cuyo proceso es central la noción de autenticidad⁶¹.

En el proceso, aspectos como el vestuario, escenarios, coreografías, movimientos, pasos, toques, ritmos, tonos, entre otros, fueron elementos clave para establecer los parámetros de la tradición, sustentados en relatos que le otorgan un sentido en el contexto de la puesta en escena. Sin embargo, las directrices de la tradición se subordinan a los actos de distinción que pretenden establecer, por lo que son comunes las tendencias radicales que enfatizan en seguir *fielmente* algunas indicaciones, sin que esto niegue la existencia de elementos de innovación⁶², como sucede en el desarrollo de los contenidos de las canciones.

⁶⁰ Para un análisis de los relatos de la autenticidad en el rock y la world music ver el ensayo de Ana María Ochoa (1999).

⁶¹ Es claro que las puestas en escena no reproducen elementos musicales y danzarios que han permanecido inmunes a los cambios en el tiempo; se han introducido cambios a la estructura instrumental (bombo, guache), en las canciones (de versos improvisados a composiciones escritas, realizadas con anticipación y que mantienen una coherencia y continuidad entre un verso y otro) y vestuarios (principalmente en la danza, se intenta representar los vestidos del pasado, resaltando elementos del mestizaje y de las actividades comunes realizadas en este caso por los hombre campesinos y/o pescadores).

⁶² Por ejemplo, en el caso de la tambora, el grupo *Bailes Cantaos de Gamarra* (Cesar), interpreta los coros de manera diferente a la tradición. Esto no les impide la participación en festivales, ni su eliminación, pero obstaculiza el que se les declare como ganadores. Generalmente ocupan segundo y tercer lugar porque no siguen la tradición (como les sucedió en el 2006 en Tamalameque, según indicó uno de los jurados a través de una comunicación personal y de acuerdo a los puntajes registrados en las actas). En algunos casos se les incluye en la categoría de los grupos de proyección y desde ahí se le hacen los reconocimientos.

La tarima y la escultura de los tambores fueron elementos importantes para crear el ambiente y señalar la trascendencia de lo musical en el municipio de Tamalameque. La primera es otra de las incidencias de las dinámicas de Valledupar que se extendieron a toda la región. La tarima se erige como monumento que simboliza la importancia de la música como elemento insigne de identidad y de la vida cotidiana. Se utiliza solo para esos eventos. En el caso de Ovejas se construyó una concha acústica que resultó muy pequeña y mal ubicada. De acuerdo con el santo a que se dedica la festividad, las celebraciones deben efectuarse en la plaza al pie de la iglesia, en dónde se pudiera rendir tributo a San Francisco de Asís cuya estatua observa desde la cúspide (entrevista, José Álvarez 2009).



Monumento de las tambores. Foto D. C. Tamalameque, agosto de 2010.

Como se señalaba, la puesta en escena y el festival le otorgan un papel decisivo a los jurados porque son las personas encargadas de seleccionar a los grupos que se supone encarnan la tradición. Por medio de las premiaciones imponen un criterio y marcan los parámetros para seleccionar los grupos destacados. Estos jurados, por lo general, son folcloristas, investigadores, músicos o compositores retirados, con amplia experiencia en los asuntos musicales y danzarios. En un principio los organizadores dejaban a los jurados la tarea de definir los parámetros, pero en la medida que se han institucionalizado los festivales y adquieren mayor difusión han ido reglamentando los elementos a tener en cuenta para las clasificaciones y distinciones. Por ejemplo, el Festival de Ovejas cuenta

con un reglamento⁶³ que contiene 42 artículos y 4 capítulos, en los que se establece el número de participantes, vestuarios, instrumentos y ritmos, entre otros. Estas directrices han guiado el desarrollo de la puesta en escena de las prácticas musicales.

La puesta en escena se ha definido tanto por los festivales locales como por la participación de los grupos y músicos en otros eventos de la región y el país⁶⁴. En dichas participaciones se produjeron, en ocasiones, fricciones y desacuerdos con los ejecutores de otras formas de expresión musical y danzaría. Sin embargo, con el paso del tiempo, en un contexto heterogéneo y diverso, entre un festival y otro, hallaron elementos comunes y lograron adaptarse a nuevos formatos. En términos generales se desarrolló un ambiente común entre los festivales, en el cual influyeron eventos como el Festival Vallenato y el Carnaval de Barranquilla, en temas como procedimiento, selección de ritmos, colorido y material de los vestuarios.



Tarima Pacha Gamboa, Tamalameque 2009. Foto Deibys Carrasquilla.

El relato del docente y tambolero Daniel Galván es útil para comprender la manera en que se fueron estableciendo los términos de la puesta en escena. El caso que remite a continuación se desarrolla a principios del proceso, en las primeras salidas del grupo La Llorona, cuando apenas se integraban a la participación en el

⁶³ Para el caso de Tamalameque ver (Carbó 2001). Para detalles del reglamento del Festival de Gaitas consultar la página web <http://www.correvedile.com/festigaitasovejas/index.html>

⁶⁴ Resulta difícil de establecer la manera en que se desarrolló dicho proceso, el cual no se limita a los casos estudiados, sino que se extiende al contexto regional y nacional. Sin embargo, son claras las incidencias de eventos como el Festival de la Leyenda Vallenata, Once de Noviembre en Cartagena, Fiestas del Mar en Santa Marta y el Carnaval de Barranquilla.

circuito de festivales de tambora. Se trató de la asistencia a un evento en Barrancabermeja (Santander), en el que se suscitaron discrepancias con los jurados por las interpretaciones que hacían estos a las músicas que el grupo ejecutaba:

“Lo que decían [los jurados] era que nosotros no tocábamos tambora como tal, entonces ¿cuál fue la tarea nuestra? ponernos a investigar más, averiguar qué era lo que los jurados querían en los festivales de tambora, cuáles eran los patrones fundamentales que ellos exigían para que un participante o grupo participara en un festival, para nosotros poder hacer esos correctivos, y la verdad fue que eso nos dio mucha experiencia. ...llegamos a nuestro pueblo y descansamos una semana y a la semana siguiente comenzamos a trabajarle y hacer correcciones y ver los videos [de los festivales] para ver los errores. Eso nos servía mucho de base y de ahí nos fuimos poniendo...” (Entrevista a Daniel Galván, 2006).

El relato anterior confirma el rol de los jurados en el proceso de puesta en escena y las acciones emprendidas por los grupos participantes para acogerse a los criterios establecidos por este ente.

La puesta en escena se constituye en la ocasión para visibilizar las transformaciones resultantes de los procesos de *rescate*. Con esto último ocurre lo que Eric Hobsbawm (2002) denominó la *invención de la tradición*⁶⁵. Los análisis de este autor profundizan en construcciones oficiales del estado o la corona inglesa, sin embargo, el uso del término en este contexto puede desviar la comprensión de las prácticas que se quieren analizar. En el contexto de las músicas tradicionales, invención se asocia con falsedad, mientras que Hobsbawm las entiende como prácticas simbólicas que pretenden establecer continuidades con el pasado (2002: 1). Este proceso se considerará creativo, ya que es una práctica clave, que según se mostró en el capítulo 1, corresponde a la práctica cultural de producir sentido: la representación, en la cual, la repetición es fundamental⁶⁶. De esta manera, se toma la puesta en escena como el proceso creativo que se basa en la práctica de representar la tradición para establecer las continuidades con el pasado.

⁶⁵ Algunas veces se traduce como ‘tradiciones inventadas’. Hobsbawm se refiere al conjunto de prácticas, regidas normalmente por reglas manifiestas o aceptadas tácitamente y de naturaleza ritual o simbólica, que buscan inculcar ciertos valores y normas de comportamiento por medio de la repetición, lo que implica de manera automática una continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, estas prácticas intentan establecer una continuidad con un pasado histórico conveniente.

⁶⁶ Hay que recordar que los repetidos actos de representación son los que constituyen la identidad.

En general, en los festivales estudiados, se introdujeron una serie de aspectos ajenos al contexto histórico, los cuales contribuyeron con las transformaciones de las prácticas musicales. Entre ellos se destacan el mismo formato del festival, la modalidad de concurso y las condiciones materiales representadas, en estos casos por la tarima. Todas ellas cambiarían las formas de relacionarse de las personas con las músicas tradicionales, incidiendo, principalmente, en las formas de participación. El etnomusicólogo Guillermo Carbó (2001) resalta en un artículo titulado “Tambora y Festival: Influencias del festival regional en las prácticas de la música tradicional”, algunos cambios en las prácticas musicales de la tambora generados a partir de las directrices del festival. Se refiere a la escogencia de cuatro ritmos, a las modalidades de solo, piquería y canción inédita, aspectos ajenos al contexto histórico de producción de la tambora.

Una de las transformaciones que se pueden analizar en los dos casos estudiados corresponde a la participación y rol de género en las prácticas musicales. En los antecedentes de la gaita (música y danza), la participación de las mujeres era mínima y se limitaba a los aspectos de la danza. En el caso de las velaciones eran responsables de las actividades religiosas, siendo en muchos casos ellas las que solicitaban la velación (más cercanas a los aspectos religiosos) y se encargaban de preparar las grandes comidas, mientras que los músicos eran siempre hombres. En la tambora, las mujeres ocupaban un rol central. Por lo general, eran las organizadoras y tenían la responsabilidad del canto. Esto resultaba de gran importancia porque de ello dependía el éxito de la noche, sumado a las habilidades para efectuar improvisaciones, el talento y el carisma para *“poder cantar hasta que llegue la aurora”* y mantener la concurrencia.

Con el proceso de rescate a través del festival, la puesta en escena de la tambora y la gaita introdujo cambios en los roles de género de las prácticas musicales. En la tambora el rol histórico de cantadoras se vio transformado por un proceso liderado por hombres en el que ellos asumieron la organización, vocería, distribución de roles y el canto. De esta manera se pasó de la denominación común de cantadoras a cantadores, siendo las mujeres relativamente desplazadas de su actividad principal dentro de la ejecución de las tamboras.

Para el caso de la gaita el proceso tiene sus variantes. Alejandra Quintana (2009), en “Festivales de música de gaitas en Ovejas y San Jacinto, una tradición de exclusión hacia las mujeres”, sostiene que los festivales reproducen y fortalecen las desigualdades de género. A los análisis de la autora les hace falta la comprensión del festival desde sus dinámicas históricas, vinculando los antecedentes culturales de la gaita. ¿Existía esa exclusión en las velaciones? ¿qué cambia con el rescate?

De acuerdo a las entrevistas, en el periodo comprendido entre 1960 y 1980 era difícil encontrar una mujer gaitera⁶⁷, tampoco que interpretara el tambor en Ovejas. También en la modalidad del canto en la gaita era reducida la participación femenina.

Con el Festival de la Gaita se abren espacios de participación para las mujeres. Figuran así grupos integrados por mujeres como *Las Diosas de la Gaita*, surgido de la escuela del Maestro Joche Álvarez, y otros como *Sambumbia* y *Las Amazonas*⁶⁸. Pero es en la modalidad de canción inédita y en el rol de cantantes donde se han dado los mayores espacios de inclusión. Con la prohibición de participar en estado de embriaguez, establecida en el reglamento ocurre que algunos intérpretes masculinos optan por incorporarse a la fiesta en lugar de participar en el certamen musical. Esto se observa, principalmente, en la modalidad de canción inédita. Otros factores a tener en cuenta en los últimos años remiten a condiciones vocales como afinación y timbre, o al compromiso y responsabilidad de los intérpretes. Sobre esto último, la mayoría de los compositores han dejado de participar como cantantes o intérpretes de sus composiciones y ceden sus canciones para que las interpreten las cantadoras, a quienes consideran más responsables y no a otros intérpretes hombres de los que se tiene una imagen negativa.

De esta manera, en la puesta en escena o reelaboraciones de las prácticas musicales de la tambora y la gaita, las relaciones de género han sido

⁶⁷ En el ámbito nacional, después de los Gaiteros de San Jacinto, una mujer, Mayté Montero, la integrante del grupo de Carlos Vives, la Provincia, es el personaje con el que más se asocia la gaita. En la entrevista a Joche Álvarez, resaltó reiteradamente que Mayté había aprendido sus primeras canciones en Ovejas. Emiro Vital, Ismael Ortiz y Gerson Vanegas resaltaron su papel de gran gaitera.

⁶⁸ En el artículo mencionado de Quintana (2009), la autora toma los casos sucedidos a estos grupos para ejemplificar las exclusiones de las mujeres. En el año de 1999, el grupo bogotano *Sambumbia* es ganador en la versión de canción inédita, con la canción *Somos el porro*. El periodista Ernesto MacCausland, tituló su artículo "*Asalto de Porro en Ovejas*", título que fue calificado por la autora como expresión de exclusión a las mujeres, porque ella interpretó en el artículo de MacCausland cierta sorpresa por el triunfo de las mujeres en un escenario dominado por hombres. Sin embargo, la sorpresa que resalta el artículo se refiere a las divisiones y sensibilidades que se establecen entre lo Caribe – costeño, frente a lo cachaco – interior, es decir, a la manera, en que personas del interior triunfan con elementos tradicionales de la región caribeña. En este caso el artículo reproduce las consideraciones analizadas por Wade en torno a que las personas del interior no saben interpretar ni crear música del Caribe. La discusión no aborda el asunto de género. En el caso de *Las Amazonas*, la autora toma el relato de unas participantes eliminadas. En la mayoría de los casos, las personas -mujeres y hombres- se sienten discriminados o engañados cuando pierden y no siempre tienen la razón. Realizando un seguimiento a este caso en Ovejas, la gente poco recuerda al grupo y los que lo hacen recuerdan que su presentación no fue muy buena. La *fuera*, que fue interpretada como física, al parecer hacía referencia al *carisma*. Por lo tanto, es necesario tener precisión en los análisis de asuntos tan complejos como exclusiones y roles de género, evaluando, incluso, los criterios y conceptos desde los cuales se enuncian los juicios como en el caso de la palabra *fuera*, la cual no siempre es física.

transformadas. En el primer caso, el de la tambora, se afecta la participación y el anterior protagonismo de las mujeres. En el segundo caso, el de Ovejas, se produce una paulatina incorporación de las mujeres a las dinámicas en torno a la música. En ambos casos es necesario recalcar que los cambios y procesos de construcción de identidad no muestran posturas que intencional y directamente incluyan a la mujer⁶⁹, pero sí que excluyan, como en el caso de Tamalameque.

La canción inédita introdujo cambios que extendieron las posibilidades de representación. En primer lugar, amplió el repertorio de canciones, las cuales, con la disminución de las prácticas musicales habían quedado reducidas a unas cuantas versiones tradicionales que empezaban a repetirse, a quedarse sin compositores y sin los espacios para su socialización. Con el proceso de rescate, a través del concurso de canción inédita, la tambora y la gaita lograron interpelar a compositores y músicos que se desenvolvían en otros géneros e involucrarlos a sus dinámicas de creación y producción cultural. Para el caso de la tambora, el canto constituye la parte melódica mientras que en las anteriores noches de guacherna, los versos eran la parte importante de la celebración, en cuanto recreaban, divertían y generaban expectativas a los participantes. En la gaita, la inclusión de la letra (o voz) en las canciones (cumbia, porro y merengue) se realizó en momentos previos al rescate, con las primeras producciones discográficas⁷⁰.

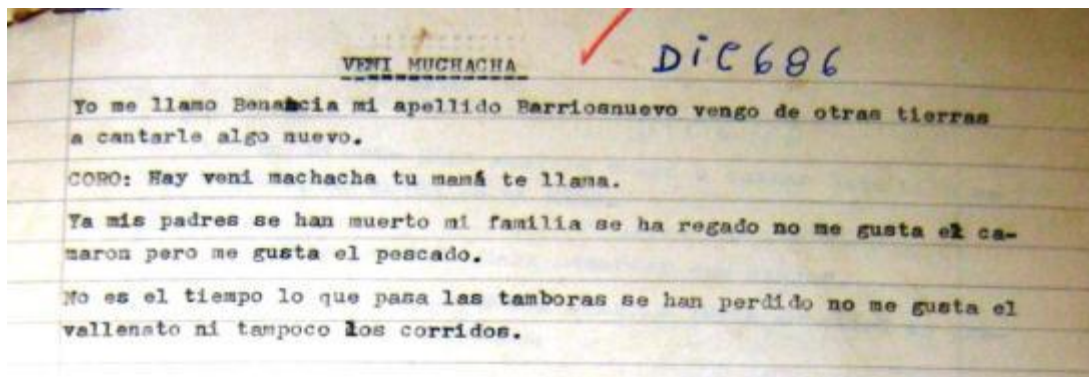
En Tamalameque, compositores como Rodrigo Pérez, Ernesto Gutiérrez y Néstor Robles se dedicaban inicialmente a las canciones vallenatas o música interpretada con guitarras, mientras José Luis Robles Payares, Luis Eugenio Imbrechts, entre otros, se convirtieron en compositores durante el proceso⁷¹. En Ovejas, Jaime Contreras, Luís González, Jairo Barrios, Luís Jiménez y Misael Acosta componían boleros y música de acordeón, pero a lo largo de sus participaciones en el festival han ido concentrándose en la gaita. Esto da cuenta de los desarrollos del proceso identitario y transformaciones de las prácticas musicales de la tambora y la gaita.

⁶⁹ Para un análisis de estas situaciones ver el artículo de Carol Stevenson (2001).

⁷⁰ En la entrevista Emiro Vital e Ismael Ortiz (músicos de vieja data), sostuvieron que al principio eran pocos las letras en la gaita, un poco lo porros, cumbias y merengues que comenzaron a popularizar los gaiteros de San Jacinto y luego canciones de los bailes cantaos o músicas grabadas que comenzaron a escucharse empezaron a hacer parte de su producción.

⁷¹ Hay criterios locales para que se considere a una persona como compositor. Se reconoce como tal a la persona que lo desarrolle como ejercicio constante y que, por lo tanto, acumule un número de canciones. Preferiblemente debe participar en el festival y ocupar los primeros lugares para que sus colegas los reconozcan como tal, sin embargo, una persona que componga y gane no necesariamente lo es, si no acumula un número de canciones. Durante el trabajo de campo, cuando indagaba sobre compositores el número no superaba los 6, los cuales se recomendaban entre sí. Cuando preguntaba sobre ganadores y participantes en la modalidad de canción inédita el número se extendió.

En Tamalameque, a través de la revisión de los archivos del festival (1979 - 2006), se evidenció el desarrollo de los procesos de creación musical. El concurso exige versión escrita de la canción, autenticada por la autoridad correspondiente⁷², para lo cual se hace necesaria la escritura y preparación previa. En los archivos se nota el desarrollo de la forma, estilos, recursos líricos, narrativos y contenidos. En las primeras versiones del festival los cantos correspondían a las formas descritas para el periodo 1960-1980, es decir, que cada canción recibía el nombre del coro y lo acompañaban versos improvisados que podían tener o no relación o continuidad unos con otros. En las versiones de inicios del 2000⁷³, la forma, estilo y contenidos correspondían a los avances de un proceso que mantiene todavía los elementos que veinte años atrás inspiraron los esfuerzos para adelantar el rescate de los elementos que constituían la identidad cultural.



Fotografía de un fragmento de la canción presentada concurso en 1986 por Benancia Barriosnuevo. D.C. Tamalameque, 2009.

Otro de los cambios que es importante resaltar radica en el asunto generacional. Para los años anteriores a los ochentas tambora y gaita eran practicadas, en su mayoría, por adultos. Los jóvenes de la época se fueron alejando cada vez más de ellas, llegando a considerar dichas expresiones como algo de *viejos* y a burlarse de ellas (entrevista Hernando Cobilla, 2009). Con el rescate y puesta en escena, los jóvenes desempeñaron un rol importante, quedando sobre ellos la responsabilidad de representar al municipio y el país en eventos regionales, nacionales e internacionales, como en el caso de las participaciones del grupo Dinastía Gaitera en Dinamarca y México (1998). Incluso, en los festivales se implementaron las modalidades infantil y juvenil. Por lo tanto, con el rescate se da un rejuvenecimiento de la tambora y la gaita.

⁷² Generalmente notario, pero en ocasiones aparece la oficina del alcalde o la inspección de policía.

⁷³ Ver siguiente capítulo.



Ensayo del grupo La Llorona. Tamalameque 2006. Foto D.C.

De acuerdo con los elementos presentados, la puesta en escena es la parte del proceso de rescate que permitió la reelaboración de las prácticas musicales. Para ello fue necesaria la creación de los festivales de música tradicional, los cuales se constituyeron en los espacios para el desarrollo de las prácticas musicales y el instrumento del proceso de rescate porque permitió la creación de la tradición, estableciendo los parámetros y términos para representar los principales aspectos de la identidad.

4. REPRESENTACIONES CULTURALES EN LAS PRÁCTICAS MUSICALES DE TAMALAMEQUE Y OVEJAS

Las principales representaciones observadas en las prácticas musicales de los municipios de Tamalameque y Ovejas integran elaboraciones narrativas de la identidad, los aspectos étnico – raciales y los sociopolíticos de la paz – violencia. En el análisis de la producción de expresiones musicales y danzarias de la gaita y la tambora se identifica un corpus de canciones y de relatos que intentan resignificar aspectos históricamente excluidos y marginalizados. Este proceso puede considerarse como continuación de los proyectos de rescate previamente analizados.

Con relación a esto último, puede afirmarse que tanto las movilizaciones por el rescate de lo nuestro como las representaciones asociadas, corresponden a desarrollos de las “políticas de la identidad”. En este caso, las prácticas musicales actúan como prácticas de producir significado, lo que, de acuerdo con Hall haría parte del trabajo de la representación (1997). Esto ratifica la afirmación de Frith (2001: 279) que resalta que la música no refleja, sino produce sentido, como se pretende mostrar a continuación, en este caso a través de la tambora y la gaita.

Más allá de presentar una serie de análisis puntuales de letras de canciones desde el conocimiento experto, se busca ubicar los relatos y narrativas musicales en un contexto histórico, social, cultural específico, con el fin que comprender desde ellas mismas, los procesos y realidades que pretenden dar cuenta, desde formas específicas de representar. En este sentido, se busca, desde un punto de vista polifónico, mostrar las principales representaciones, para conocer saberes otros, posicionamientos, versiones propias de la identidad, y en general concepciones del mundo diferentes que se producen y divulgan desde lo musical.

Hacen parte de estas narrativas, tanto las letras de las canciones, como los relatos y testimonios que se tejen en torno a éstas. Éstos últimos son elementos clave de los procesos de creación, producción y consumo de las músicas o codificación y decodificación de un mensaje. Por ejemplo, una canción como La Piragua de José Barros, tiene un proceso de creación que es responsabilidad de su autor. Luego, en la dinámica histórica de consumo de la obra, los significados de dicha canción se van ampliando no en términos del mensaje, sino de la experiencia de la creación, es decir, de las anécdotas y múltiples interpretaciones creadas en la interacción con el público consumidor. De esta manera, este estudio se concentra en la letra, el testimonio del creador y en algunas experiencias surgidas en el proceso de consumo musical.

4.1 EN TORNO A LA IDENTIDAD

Las relaciones entre identidad y representaciones son múltiples y complejas. Si bien la noción de identidad hace parte de la configuración de las representaciones, también ocurre que las representaciones se constituyen en escenificaciones de la identidad. En el estudio de las prácticas musicales de la gaita y la tambora, el análisis se centrará en las autorepresentaciones de la identidad que ellas incluyen, tema central en las movilizaciones por el rescate de lo nuestro que fueron escenificadas en los festivales regionales.

Folcloristas, gestores culturales, músicos, compositores e investigadores han representado de manera heterogénea los orígenes de las músicas del Caribe colombiano, dando lugar a la constitución de narrativas que han ampliado el panorama de los múltiples procesos que dieron lugar a la conformación y reelaboración de las sonoridades caribeñas de Colombia. Dichas narrativas son posibles porque “contienen elementos de verdad” (Wade 2002a: 52), es decir, que no se trata sólo de “relatos” que gozan de legitimidad al interior de las comunidades, impuestos por “élites intelectuales”, sino que hacen parte de las formas a través de las cuales las personas reconstruyen y comunican los hechos del pasado.

Estas narrativas, sin embargo, son heterogéneas y su significación cumple ciertas funciones, dependiendo de sectores de la sociedad que las produce. Peter Wade (2002a), refiriéndose a estos relatos como “mitos de origen”, muestra en su trabajo el sentido que adquieren estos discursos a partir de su articulación a procesos políticos que asocian ritmos musicales a geografías específicas, como lo sucedido con el vallenato en Valledupar y el porro, en Carmen de Bolívar y San Pelayo (Córdoba), entre otros. De esta manera, estos relatos pueden localizar o nacionalizar la música regional, dependiendo del proceso en el que se encuentren inscritos.

En las prácticas musicales de la tambora y la gaita los relatos son diversos, contradictorios, ceñidos al estándar producido de la tradición. Tal como sugiere Wade, se producen en el marco de procesos políticos, pero, en general, obedecen a las diferentes dimensiones de la identidad. La tambora y la gaita, en Tamalameque y Ovejas respectivamente, constituyen una presencia histórica en la región y son expresiones de procesos de construcción de “lo nuestro” en la búsqueda de definir y reivindicar una identidad cultural diferenciadora. Por tal motivo, en estos ritmos se hizo explícita la introducción y desarrollo de una serie de contenidos, así como la generación de un ambiente local (movilización y organización) que ha contribuido al rescate y posterior preservación de la identidad personificada en estas músicas tradicionales.

Las representaciones de la identidad en estas músicas tienen al menos tres componentes significativos para entender su rol en el proceso de movilización por la identidad: las representaciones del pasado, del paisaje y medio ambiente y la producción de personajes – icono de la música tradicional. Estos aspectos se vinculan a la necesidad de una memoria compartida que exprese continuidad, articule pasado, presente y futuro y supere las fracturas generadas con la disminución de las prácticas musicales y el riesgo de extinción de la tambora y la gaita. Como parte de este proceso se introducen las figuras legendarias de esa comunidad, que encarnan valores y se difunden como modelos. También se enfatiza la asociación cultura y territorio como elementos que entran a definir la identidad.

4.1.1 La añoranza del pasado

Peligro de extinción o pérdida y remembranza fueron las experiencias que inspiraron el desarrollo de las narrativas y los principales contenidos de la identidad forjada a través de los recursos del pasado. Como sostiene Hall, “las identidades son los nombres que les damos a las diferentes formas en las que estamos posicionados, y dentro de las que nosotros mismos nos posicionamos, a través de las narrativas del pasado” (Hall 1999: 134). De esta forma, este componente es parte clave del proceso político de la identidad.

Las representaciones de estas identidades se extienden más allá de los procesos y prácticas de la música tradicional. Se pueden observar en la tendencia que añora lo pasado, y que se sintetiza en el adagio de *todo tiempo pasado fue mejor*, o en la denominación de *los buenos tiempos*. Esta concepción resulta visible en formas de consumo de músicas como la salsa que, 20 o 30 años después de su publicación, se escucha en sus versiones originales como éxitos, o en reelaboraciones que, como en el caso de Carlos Vives⁷⁴, logran articular los elementos modernos con los tradicionales, logrando aceptación entre distintos sectores de público.

⁷⁴ Aunque toda la discografía de este artista puede servir de ejemplo, la producción *Tengo Fe* (1997), propone de manera más evidente esta concepción. Lo desarrollado en este trabajo musical de Vives podría asociarse a lo realizado en la literatura por García Márquez con relación al recuerdo del auge de la plantación bananera y llegada del tren. Una de las canciones, *Los Buenos Tiempos*, cuenta los éxitos y felicidades del pasado cuando dice: “La casa de mis abuelos pa’ los años de la infancia / soñaba con tantos cuentos que no cabían en la cama / la historia de un tren inglés que a la región embrujaba / y aquel balón de fútbol que pa’ esos años llegaba”.

La narrativa en torno a la pérdida de la tradición resulta escasa en los discursos de las personas entrevistadas. Se podría afirmar que asumen el pasado como ya transcurrido, en el sentido que se evoca como un momento de “crisis cultural” superado, que correspondió a un período en el cual fue necesario actuar a través de las iniciativas de rescate. Indudablemente, esta representación surge de la experiencia de haber sido testigo de un pasado más lejano, al que se consideraba mejor, en el que el riesgo de pérdida o cambios en las expresiones culturales no existía ni preocupaba⁷⁵.

La indagación de las narrativas musicales de la tambora y la gaita, para los fines de este trabajo, conlleva el análisis de aspectos de su producción y puesta en escena. Dentro de esto último vale destacar la importancia que adquirió la premiación de la canción inédita en los festivales. Esto permitió ampliar en un mayor número las creaciones musicales y transformar la estructura narrativa de las mismas. Las composiciones presentadas integraron influencias de formas y estilos de otras músicas, principalmente del vallenato (lo cual no es contradictorio porque tienen orígenes comunes). Paulatinamente se fueron consolidando contenidos y estilos líricos y narrativos, los cuales hacían parte de los principales componentes para representar la identidad cultural.

En la tambora de Tamalameque y la gaita de Ovejas son similares los contenidos, pero en los estilos, la variedad es mayor en la gaita debido a la posibilidad que ofrece la armonía de ritmos como la cumbia y el porro. Los temas que conforman los contenidos⁷⁶ son variados, algunos de ellos consolidados en la misma dinámica del festival, que ha establecido los parámetros estéticos a partir de la escogencia de las canciones. Cuando dichas canciones cuentan con gran aceptación en el público, en los músicos y en los demás compositores, por lo general se convierten en referentes para las futuras creaciones. Es decir, una canción ganadora posiblemente imponga estilo y tema, siempre y cuando guste.

Un ejemplo de ello son las canciones de Gerson Vanegas, “Dime Violencia” y “Porqué nos Lllaman Así”. Ambas fueron seleccionadas como ganadoras en la versión de canción inédita, son críticas y de resistencia, pero al mismo tiempo

⁷⁵ Este proceso se relaciona con la percepción que tienen algunas personas en torno a las expresiones musicales contemporáneas, que asumen como falsas o sin autenticidad por su asociación con la industria musical. La consolidación de las industrias culturales establecen dinámicas y cambios en lo que a producción y consumo musical se refiere. Dentro de este marco de referencia, los productos culturales se elaboran descotextualizados y deslocalizados con el fin de abrir mercados y que se produzcan y consuman masivamente. En lugar de un vínculo histórico, manifestado a través los sonidos y los relatos que, en la mayoría de los casos, se conectan a tradiciones y geografías con las que se tenía familiaridad y arraigos, se cambia a producciones sobre experiencias virtuales e imaginarias, carentes de nombres propios, experiencias concretas y lugares conocidos, que terminan chocando con las formas tradicionales.

⁷⁶ Los contenidos son los desarrollados a lo largo del capítulo: representaciones de la identidad, aspectos étnicos raciales y sociopolíticos de la paz – violencia; a estos se pueden añadir los que se refieren al paisaje y a la contaminación y deterioro del medio ambiente.

trataban un tema delicado y del momento como la violencia y los estigmas que había causado a la población. Con las canciones Vanegas se consolidó como compositor y los demás compositores reconocieron la calidad de su obra, al mismo tiempo que vieron en el tema la posibilidad de obtener el premio en el futuro, con lo cual se inició un eje central de las narrativas musicales de la gaita. El proceso no es tan sencillo, pero es útil para comprender la manera en que opera la dinámica creativa.

Las canciones que se analizan en los acápites siguientes son tomadas de producciones discográficas de tambora como *Pasea la Tambora* y *Pregoneros de Paz*, de los grupos La Llorona y Los Hijos de Chaulo, respectivamente, y *Tambora I y II*⁷⁷. Con relación a la gaita, se estudian canciones provenientes de los trabajos *La Gaita: Inspiración y Folclor* (varios grupos), *Sin Fronteras* (Dinastía Gaitera), *Gaiteros de Ovejas* y *A Son de Montaña*. Por lo general los CDs incluyen un repertorio variado de ritmos, en los cuales merengues y berroches son temas jocosos, y tamboras, cumbias y porros, los que acumulan la mayor parte del material analizado. Los productores de estos trabajos se esmeran por hacer un trabajo variado en ritmos y equilibrado de canciones que traten aspectos de la identidad y de la fiesta⁷⁸. Además de lo anterior, se toman canciones inéditas interpretadas por sus autores durante las entrevistas y otras registradas en archivos o publicadas en medios impresos como la revista Gaita.

Los elementos de pérdida los encontramos en tres versos de cantos de tambora. El primero, tomado de la canción “Vení Muchacha”, cuya autoría se le reconoce a la célebre cantadora Venancia Barriosnuevo (1924 - 1995) y el segundo, procedente de la canción “Se Agotan las Tradiciones”, de Ángel María Villafañe, cantador del vecino municipio de Barranco de Loba (Bolívar). Se dice en la primera:

“Las tamboras de hace tiempo
Hace tiempo se han perdido (bis)
No me gusta el vallenato
Mucho menos los corridos (bis)”⁷⁹

En “Se Agotan las Tradiciones”:

⁷⁷ Producción del etnomusicólogo barranquillero, Guillermo Carbó (2003; 2006).

⁷⁸ Como se indicó en este caso se recurre a ritmos ‘movidos’ como el chandé y berroche (tambora), y merengue y puya (gaita). En este caso la letra es poca, repetitiva y cuenta anécdotas jocosas, en algunos casos de doble sentido.

⁷⁹ Este verso es frecuentemente utilizado en diferentes canciones y su autoría es desconocida. Se le reconoce a Venancia Barriosnuevo aunque una forma diferente. Este es tomado de la canción Vení Muchacha, de Ernesto Gutiérrez, incluido en la producción musical Los Hijos de Chaulo (S.R.). Como estos, existen una variedad de versos, los citados son sólo ejemplos del amplio corpus de relatos y cantos.

“Se agotan las tradiciones
Se agotan las tradiciones
Todo lo quieren cambiar
Ya no hay tres piedras en fogones
Ni batea para lavar

Ya no se baila un bolero
Nuestras canciones de antaño
Pero si con champeteros
Con movimientos tan raros”.

Además de las advertencias de pérdida de las tamboras, en estas canciones se establecen actos de distinción frente a ritmos populares cuyo consumo tuvo auge en la Depresión Momposina durante la década del 2000, como lo son el vallenato y la champeta. Aparece también el bolero como reivindicación de esa tradición que se está perdiendo y de su conexión con el gran Caribe. Este elemento expresa la trascendencia de un ámbito local, regional y rural para conectar esta comunidad con aquello que se ha denominado el gran Caribe. Nuevamente las prácticas musicales se constituyen en un lenguaje articulador de la unidad dentro de la multiplicidad. Por otro lado, la pérdida de las tradiciones remite a otras prácticas cotidianas como el cocinar y el lavar. Hay extrañeza frente a lo nuevo, a lo que se caracteriza como “raro”. Esta “rareza” desde la cual se perciben los movimientos de la champeta, se oponen a las formas danzarias tradicionales (pasos, coreografías y disposición de los cuerpos) de la tambora; en esta última, el contacto corporal es mínima y aunque el elemento del cortejo está presente desde el principio⁸⁰ se manejan distancias personales, contrario al manejo de los cuerpos que se hacen en la champeta, donde las distancias son íntimas y el contacto frecuente.

El tercer canto de tambora, “Será que muere la tambora”, de José Luis Robles Payares, plantea la posibilidad de la pérdida de prácticas culturales a partir de la desaparición de sus principales exponentes. Se intuye que el campo de producción de la tambora no es sólo de Tamalameque, sino que se extiende a la Depresión Momposina. Además, de manera simultánea al dibujo de la geografía tamborera, se equipara la muerte de la tambora con la desaparición de los exponentes “originales” de esta música. Como se mostrará más adelante, la elaboración narrativa de estos personajes se constituye en un recurso importante

⁸⁰ La mujer rechaza dos veces a su pareja masculino con señales de desinterés, mientras este último hace lo posible por agradarle. En la cumbia, bullerengue y en la mayoría de los bailes cantaos el baile se basa en el cortejo. Como en el caso de la Yonna, en los indígenas wayúus de la Guajira, en ocasiones existe una disputa entre la mujer y el hombre, en la que la primera utiliza sus mejores movimientos para ridiculizar al segundo. Estos movimientos o actitud danzaría es denominada cadencia o en ocasiones swing, depende la calidad de la interpretación musical y constituye un elementos clave en la valoración estética, cultural y artista de la música y la danza. Para un análisis en el caso del swing ver Quintero (2009:275 - 281).

para representar la identidad, fortalecida con frecuentes homenajes, honores y remembranzas a sus nombres. Al final se ratifica la idea del río Magdalena como origen o “cuna” de la tambora, al seguir la costumbre de algunas personas y comunidades de ser enterrados en su lugar de nacimiento.

“Será que muere la tambora
Con su melodía divina
Y se está quedando sola
La Depresión Momposina

Van muriendo tamboreros
Van muriendo cantadores
Son pocos los bailadores
Que quedan en estos pueblos

En Altillo murió Venancia
En Altos Echeverría, Agripina
Y la gran Pacha Gamboa
Me siento extraño en su tarima

Se nos fue Mencha Carmona
Y Brígida Maldonado
A Julián y Poncho Guerra
Aun los llora el currulao

Si la tambora muriera
Su cementerio sería
El Magdalena y su ribera
De tumba le serviría”

En Ovejas se desarrollan elementos similares. En entrevista realizada al compositor Misael Acosta⁸¹, ante la pregunta por la recurrencia de los asuntos del pasado en sus canciones, expresa que:

Casualmente, porque yo siempre trato de andar buscando lo que se nos ha perdido, ¿entiendes? Yo siempre vivo recalando a los compositores, a los otros amigos míos, que debemos luchar por esto, hacer hasta lo imposible. Esta canción se la hice yo al viejo Enrique Arias, uno de los gaiteros más viejos del pueblo, ya se nos fue. (Entrevista, Misael Acosta 2009).

El entrevistado procede a interpretar la canción de homenaje al gaitero fallecido:

⁸¹ Para más detalles ver la lista de entrevistados.

Voy a contar una historia
Con adolorida tristeza
Enrique Arias el gaitero
Pobrecito ese señor
Tanto que daba al folclor
Y siempre vive en la pobreza

Me da tristeza y dolor
De ver llorar una gaita
Llora el folclor
De verlo como se acaba

Cosas de tanto valor
Y están quedando en la nada
Yo que le pido al creador
Le ruego, le imploro
Que salve al folclor

Como en el anterior caso de las tamboras, se equipara la desaparición de las músicas con el de las personas que las interpretan, asociando edad avanzada con sabiduría, memoria y tradición. Ambos comparten los mismos pesares, desaparición, olvido y descuido, en este caso, representado a través de la persona de Enrique Arias, uno de los pocos gaiteros que quedaban de los tiempos de las velaciones, previos a los procesos de rescate. Ante la situación se recurre a las fuerzas divinas (religiosas), para salvar la tradición.

Los siguientes fragmentos hacen parte de la canción “Tiempos Pasados”, cumbia de Julio Martínez y José Rivera. En este caso, el pasado se describe como tiempos gloriosos que reposan en las páginas doradas de la memoria. Se exaltan de esta manera un pasado en esplendor paisajístico, económico y social (pacífico), aspectos que en la actualidad se perciben en deterioro.

Que hermoso fue el tiempo en tu pasado
Tu gloria era extensa en la sabana
Pueblo de montaña y cerdo entuflado
Pueblo de mi alma mi pueblo adorado
Tu historia una página dorada
Donde el desarrollo era tu fuerte
Tus hijos con el sudor de su frente
Llevaban paz y amor a sus almas

“Un Pregón”, cumbia de Jaime Contreras (ganadora del Festival en el año 2000), resalta los principales aspectos que han llevado a la disminución de las prácticas musicales de la gaita. Se destaca la cobertura regional de esta música, el olvido y la personificación de este ritmos a través de la figura femenina, cuya implicación

racial resalta el resultado de la mezcla y el carácter de resistencia de las músicas mulatas (Quintero 2009).

“Cumbia cumbia he quedado sin cumbia
Cumbia cumbia se ha extinguido mi cumbia

Busco en la costa Caribe
Por ser su tierra nativa

No me llama ni me escribe
Parece ser que me olvidas cumbia
Los extranjeros que vinieron cumbia
Han pisoteado tu reino cumbia

Tus cultores se alejaron
Y yo solito te he buscado
Regresa pronto morena
Que todavía yo te espero

Ya tengo un ramo de esperma
Pa festejar tu regreso cumbia”

En este caso se evidencia que las representaciones del pasado, además de posicionamiento, memoria y resignificaciones, se constituyen en críticas a las situaciones del presente, tal como lo explica el autor de la canción citada:

“Se relaciona a la poca publicidad que se le da a este ritmo [cumbia] a nivel de emisoras de radio y televisión, y (...) [a] los medios de comunicación [que] han olvidado este tipo de música, que es una de las más importantes que tiene el país, porque nos identifica a nivel internacional. Sí tú vas afuera de Colombia, por ejemplo [a] México o Estados Unidos, del vallenato nadie sabe qué es eso, en cambio saben qué es una cumbia, y al decir Colombia dicen cumbia. Entonces es como especie de una protesta, por qué los medios de comunicación no ponen sino música extranjera, entonces por eso es que digo “los extranjeros que vinieron / han pisoteado tu reino / tus cultores se alejaron”; o sea los que hacían cumbias ya no les paraban mucha bola a la vaina porque no recibían nada, porque no había ninguna recompensa, hablando económicamente, no había nada (...) de eso se trata la canción” (entrevista Jaime Contreras, 2009).

Dichas críticas traen nuevamente la distinción entre lo propio y lo foráneo, como uno de los ejes centrales de los actos de distinción. Además introduce el asunto identitario al escenario global y comercial, resaltando la trascendencia en el

ámbito nacional, en el que los medios de comunicación desempeñan un función clave en los procesos de circulación musical. Nuevamente surge el vallenato como referente, en este caso subordinando la trascendencia local que se le da, ante el reconocimiento superior que posee la cumbia.

De los ejemplos citados se observa la añoranza del pasado como uno de los componentes de las autorepresentaciones de la identidad. Estos relatos cumplen una función clave en el proceso identitario, en cuanto marcan la ruptura de la tradición a través del establecimiento del imaginario de una pérdida causada por elementos foráneos, promocionados por las industrias culturales y medios de comunicación. Se conecta con procesos de construcción de la memoria colectiva, al mismo tiempo que se constituyen en críticas y resistencias frente a las situaciones del presente, proyectando un pasado glorioso de sana tradición.

4.1.2 Paisaje, naturaleza y medio ambiente

Un segundo componente predominante en las narrativas musicales de la tambora y la gaita, son los elementos del paisaje, naturaleza y medioambiente. Estos elementos son una constante histórica de esta narrativa, pero con los procesos de rescate de las prácticas musicales, su función y sentido se transforman como llamado de atención y crítica del presente. Estas representaciones persiguen un doble propósito, en primer lugar, crean un marco de referencia o escenario que caracteriza la situación de los elementos que encarnan la identidad y, en segundo lugar, denuncian las situaciones de la cultura y del medio ambiente, como algo que atañe y es responsabilidad del Estado y todos los habitantes.

En las canciones clásicas de la tambora y la gaita, se describen actividades del campo, debido a que el origen de estas expresiones musicales se relaciona con los cantos de zafra, labor y vaquería (Posada 1986), así como otros versos asociados con actividades de la vida cotidiana u otros aspectos relacionados con el complejo cultural de pascuas y velaciones. Algunos de estas creaciones, en ocasiones fueron trasladados al vallenato o las agrupaciones que le dieron éxito a la cumbia y el porro como en el caso de las orquestas de Lucho Bermúdez, Pacho Galán y José Barros, entre otros, en canciones como La Llorona Loca, La Pava, Se Va el Caimán. Las canciones clásicas o “de la tradición”, hacen referencia a aspectos de la naturaleza, como en los casos de “La Ceiba”, “Se Quema el Monte”, “La Verdolaga”; la fauna, como en “La Pava”, “La Salamanca”, “Águilas del Monte”, “El Ratón”, “La Guacharaca”, “El Corcovao”; o actividades domésticas como “Las Pilanderas” y “Pozo Brillante”. Como ejemplo se citan algunas canciones.

“La Verdolaga”, es un canto tradicional de tambora que describe el acto de recoger una planta silvestre del mismo nombre que se utiliza como verdura y para alimentar animales domésticos como conejos, morrocoyos, chivos, entre otros. En algunos lugares aún se baila simulando la acción de recoger la verdolaga. Como en la mayoría de los cantos tradicionales, sólo el coro mantiene el tema, mientras que los versos improvisados se elaboraban sobre cualquier otro asunto.

[Voz líder]

[Coro]

*Bonito como se riega la verdolaga⁸²
Ay como se riega
Ay ella es bonita
Ay es verdecita*

*por el suelo
por el suelo
por el suelo
por el suelo*

“Se quema el Monte”, es también un canto tradicional interpretado en tambora y bullerengue. Hace referencia tanto a los ciclos de la naturaleza (vida y muerte), como a técnicas de agricultura como la rosa, que consiste en la tala y quema del monte o plantas y árboles silvestres que no producen frutos. Además, da cuenta de las prácticas y concepciones de la naturaleza en otros tiempos.

“Si se quema el Monte
Déjenlo quemá
Que la misma selva
Vuelve a retoñar”

“La Ceiba”⁸³ es uno de los cantos de labor incorporados a la tambora. Se resalta la descripción de la actividad en el tradicional canto - respuesta de la tambora, así como las distintas formas de clasificación de la madera.

“Tumbé, tumbé la Ceiba
Tumbé, tumbé la Ceiba”

[Voz líder]

[Coro]

Tumbé la ceiba

tumbé

Ay ceiba amarilla
Ay ceiba blanca
Ceiba colorá

por lo que estilla
por lo que arranca
por lo que da”

⁸³ Árbol maderable. Hay otra versión de la tradición, grabada por Totó la Momposina (Carmelina 1995) con el mismo nombre, en el que realiza un juego de palabras de la ceiba, con se iba.

En la gaita, el espectro de motivos, ritmos y temas alusivos al paisaje y medio ambiente es amplio, muchas de las interpretaciones son instrumentales, inspiradas en la sonoridad de la naturaleza. Dentro de esta sonoridad sobresale el canto de aves, que los gaiteros de mayor edad aspiraban a reproducirlos con sus instrumentos, mientras los cantantes iban enumerando las diferentes aves y sus sonidos. Ejemplo de ello son “La Guacharaca” y “La Pava Congona”. En estas canciones es importante el sonido⁸⁴ que hacen las gaitas imitando el canto de las aves a medida que se va pronunciando su nombre. Una excelente interpretación que permite comprenderlo es la realizada por Andrés Landero con su acordeón ver (Historia musical de Andrés Landero, Discos Fuentes 2004).

“La Guacharaca” hace referencia a un ave silvestre casi extinta, de canto muy sonoro, inicialmente la canción era instrumental, por lo que la importancia en este caso no radica en el verso, sino la melodía que ofrecen las gaitas, con las cuales las personas imitaban el sonido producido por estas aves cantoras, como lo comenta el maestro José Álvarez:

“Los indios con la gaita ellos sacaban soncitos, se acercaban en el patio de sus chozas a oír el canto de diferentes pájaros, que en esa época, 200 años o 500 años atrás habían muchos pájaros y en esa época no se usaba el veneno, hoy los pájaros mueren mucho porque envenenan el monte. Al envenenar una rosa ahí llega el pájaro y al oler el veneno ahí se muere. En esa época no, en la fauna había mucho pájaro, entonces el indio oía cantar la guacharaca, entonces imitaba en la gaita el canto de la guacharaca. Si oía por ejemplo el buhío, también... ellos eran imitadores del canto de diferentes pájaros. Y entonces nosotros nos hemos salido, ya sacamos canciones con diferentes melodías” (entrevista José Álvarez, 2009).

El relato, inmerso en las ambigüedades de la tradición – innovación, muestra la articulación entre los asuntos de la cultura y la naturaleza. El origen indígena y netamente instrumental de la gaita, se asocia con un período de abundante fauna que inspirara múltiples canciones, como en el caso de las ya mencionadas. La contaminación actual se presenta como degradante de la naturaleza y por lo tanto causante de los cambios en la composición musical. Nuevamente aparecen los asuntos del pasado como crítica a la situación medioambiental y cultural del presente. De la percepción negativa de los cambios se excluye una situación positiva asociada a la variación de ritmos e inclusión de letra⁸⁵, la cual se debe a

⁸⁴ Ver Anexo digital (DVD) que incluye todas las canciones mencionadas en el trabajo.

⁸⁵ Las apreciaciones sobre la inclusión de letra a la música de gaitas es bastante heterogénea. Se distinguen dos sectores, uno que las perciben como influencias que transforman la tradición y el otro que la interpretan como desarrollo de la música.

los procesos de rescate y puesta en escena, que en el marco de los procesos políticos de la identidad han permitido una nueva dimensión que amplía el narrativo de lo netamente sonoro (música instrumental) al uso de la palabra.

Con la letra, a la canción “La Guacharaca” se le agrega la descripción del contexto que hace más evidente la intención de la versión instrumental, recurren a la forma de canto respuesta, como sucede con el diálogo entre gaita macho y hembra, que simulan las aves (en este caso La Guacharaca y el Juanpolo), y agregan situaciones del ave.

[Voz líder]

*“Cantaba la Guacharaca
Le contestaba el Juanpolo
No te metas en su casa
Que el Juanpolo vive solo*

[Coro]

*Arriba del Camajón
Arriba del Camajón
Arriba del Camajón
Arriba del Camajón”*

Elementos similares se encuentran en la canción “La Pava Congona”⁸⁶. En este caso la letra proviene del intérprete de música de acordeón Andrés Landero, quien la hizo famosa en cumbia y posteriormente fue presentada por diferentes grupos en un formato que incorpora el acordeón al conjunto de gaitas. En este caso el espectro de las aves y pájaros que se describen es más amplio, y la letra describe por la vía oral, lo que las gaitas vienen diciendo desde hace años:

*“Una tarde en la montaña oí cantar el corcovao (bis)
Y ví tejiendo la araña sus redes sobre dorao*

*También cantaba el juanpolo al amanecer el día (bis)
Yo que me miraba solo con eso me entretenía*

*Cantaba la gallineta, también la pava congona (bis)
La perdiz que vive inquieta y la suirí que da las horas”*

La canción da cuenta del ambiente del campo, de lo que se observa en la mañana, de la tranquilidad y belleza de la naturaleza y los momentos de inspiración que tanto hablan los compositores, que los llevan a intentar plasmarlos en versos o instrumentos como la gaita o el acordeón. El último verso muestra prácticas de los saberes tradicionales, que consisten en relacionar cantos o recorridos de animales con determinados momentos del día, en este caso a través de la suirí, pero que se extiende a diversas aves.

⁸⁶ Ave silvestre en peligro de extinción, producto de la caza indiscriminada y deterioro del medio ambiente en los Montes de María.

Luego de los procesos de rescate y puestas en escena de la tambora y la gaita a través de los concursos de canción inédita de los festivales, las representaciones de la naturaleza y actividades del campo fueron tomadas como recursos líricos y narrativos para las construcciones del lugar y los pronunciamientos sobre contaminación y deterioro del medio ambiente. De esta manera, las nuevas creaciones, daban continuidad a los procesos de la identidad a partir de un referente espacial y una crítica más evidente que la señalada hasta aquí, manifestada a partir de la reproducción de las canciones de la tradición.

En el caso de la tambora, las representaciones del río Magdalena, de las ciénagas y la fauna y flora característica de la depresión Momposina, son usadas como los principales referentes de identidad cultural. De esta manera, lo identitario se extiende a los elementos del entorno y la necesidad del rescate se empieza a plantear con relación a los asuntos medioambientales y de la naturaleza. Las canciones sobre estos temas son abundantes y se concentran en el río Magdalena. Durante el Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna celebrado en diciembre del 2006, se presentaron al concurso de canción inédita alrededor de 30 canciones, varias de las cuales trataban sobre la extinción de la tradición y el deterioro del medio ambiente. Entre estas últimas se encuentran Río Magdalena, Desastre en el Magdalena, Hasta Cuando y Contame Río Magdalena. Como ejemplo de esas narrativas, se presenta a continuación la canción “La Fauna de mi Colombia”, de la autoría de Ernesto Gutiérrez, incluida en el CD *Pregoneros de Paz* (reimpresión 2006).

[Coro]

La fauna de mi Colombia
Se quiere acabá
Hagamos algo por ella
Pa podela rescatá

Los animales los vemos
Yendo en vía de la extinción
Y entonces porque no le brindamos
Nosotros la protección

El coro y primer verso hace un llamado de atención a la situación de la fauna típica de la región, la cual se encuentra al borde de la desaparición. Luego introduce el llamado para su cuidado. De esta manera, se evidencia pronunciamientos desde la música para el cuidado del medio ambiente.

El caimán que era tan bravo
Que a cualquiera se comía

Resulta que ahora le huye
A la misma luz del día

Antes se comía tortuga
Con una mano de guineo
Y a esta pesca le llamaban
Mis abuelos el tanteo

El barraquete era manso
Y abundaba en el playón
Lo cogían con atarrayas
Y alumbrados con mechón

La marimonda saltaba
Y a todos hacía reír
Con la tala de los bosques
También le ha tocado huir

El mico que era abundante
No lo vemos por aquí
Tampoco el oso pundungo
También se perdió el tití”.

Los versos anteriores describen algunos de los animales característicos de la fauna de la Depresión Momposina, tanto los que habitan sus aguas (caimán, barraquete, tortuga) como en el bosque (variedad de monos: marimonda, mico y tití). Establece una asociación con el tema de la identidad, resaltando la participación de estos animales en la gastronomía local, y da cuenta de prácticas culturales como la pesca, tala de árboles y dieta. Como otras canciones que tratan el tema del medio ambiente, *La Fauna de mi Colombia* recurre a los elementos como naturaleza, cultura e identidad para consolidar las representaciones del territorio, insertando las características locales señaladas, al diverso panorama cultural y medioambiental de la nación colombiana. De esta manera, el espacio socialmente construido que constituye el territorio (García 1976) es representado a través de las prácticas musicales de la tambora, como un elemento clave del proceso de movilización por la identidad.

Un segundo caso en las canciones de tamboras, es la canción “Rescate en el Magdalena”, una guacherna de la autoría de Casildo Gil e interpretado por la cantadora Cedileth Gil, en el CD *Tambora, Baile Cantao en Colombia* (2003).

[Introducción]

Este grupo está cantando
Cantando cosas muy bellas

Porque estamos rescatando
La vida del Magdalena

[Coro]

Que viva el río Magdalena
Que viva su producción
Que viva la agricultura
Que siembra el agricultor

[Versos]

El produce el bagre blanco
También el bagre pintado
El barbúl, el comelón
Y también mucho pescado

Yo llegué a la orilla del río
A pescar con mi atarraya
Me puse a decir ¡Dios mio!
El río convertido en playa”

Cuando yo canto estos versos
A mí el bello se me eriza
Eso es culpa del gobierno
Porque no lo canaliza

Que viva el río Magdalena
Y su bella producción
Miramos cosas muy bellas
Las siembra el agricultor

Él siembra maíz y yuca
Siembra patilla y melón
El frijol cabeza negra
Y el plátano jartón

El mafufo y cuatro filo
Y también guineo manzano
En alimento de los niños
El niño se cría muy sano

Ellos siembran mucha ahuyama
Y también guineo costero
Es alimento de fama
Para comerlo en esmero

La canción presenta al río Magdalena como referente identitario que articula los asuntos de la naturaleza y cultura. Por lo tanto, el rescate se refiere tanto al medio ambiente como a las expresiones culturales que constituyen la identidad cultural. De esta manera, la introducción evidencia como las prácticas musicales de la tambora se constituyen en elementos de política cultural, en los cuales, la identidad recoge críticas y tomas de consciencia sobre la situación precaria del medio ambiente, los cuales afectarían notablemente la calidad de vida y continuidad de la comunidad en el territorio determinado simbólicamente por el río. A esto se suma la manera en que se presenta la agricultura como complemento y aporte de la comunidad a la naturaleza y cultura. Ambos son aspectos clave para la supervivencia, por lo cual es necesario el “rescate para la vida (política cultural para la supervivencia).

En el municipio de Ovejas, las narrativas que aparecen en la gaita son similares al caso de la tambora. La cumbia y el porro son ritmos cuya métrica permite mayor extensión a la letra, lo cual se traduce en mayor contenido lírico en las representaciones culturales de la identidad, convirtiendo en varios casos, los asuntos del medio ambiente en descripciones del paisaje y de esta manera en referentes territoriales en los que predomina las montañas y cultivos.

La temática del paisaje es una constante en ritmos de auge entre los años 40s a los 60s como el bolero (Portaccio 2001), porro y cumbia (en el formato de big band). Se destaca en canciones como el bolero “Caribe Soy” (Reminiscencias 1958), interpretado por Leo Marini con la Sonora Matancera; “Fantasía Tropical” de Lucho Bermúdez, “Taganga” de Nacho Dugand, entre otros. En la cumbia y porro se destaca la canción “Río Magdalena”, “Puente Pumarejo”, “Carmen de Bolívar”, de Lucho Bermúdez. Estas canciones generalmente asocian las descripciones del paisaje y la naturaleza con los de la identidad, pero sólo recientemente en las músicas tradicionales de la tambora y la gaita que incluyen un llamado de atención sobre el cuidado del medio ambiente.

El deterioro medioambiental se presenta poco en la narrativa de la gaita, pero sí se resalta la estrecha relación de los elementos materiales de esta música y sus ventajas en materia de preservación del medio ambiente. Esto puede ser ejemplificado a partir del testimonio de Julio Cesar González, un abogado, concejal, propietario de una tradicional empresa de tabaco y presidente en dos ocasiones de la Junta del Festival. El señor González se presenta como un hombre nacido, criado, residente del municipio de Ovejas – Sucre y montemariano cien por ciento. Señala que:

“Yo he tenido la oportunidad de ir a todos los festivales de gaitas que se hacen en Colombia y hemos coincidido con sus fundadores que es el único festival que se hace con elementos que pare la montaña, son elementos que nos da la naturaleza, un acordeón no lo pare la tierra,

una trompeta, un piano, ningún instrumento musical donde se hacen hermosos festivales también no se hacen con elementos autóctonos, montunos, montañeros, la gaita, las maracas el tambor... pluma de pato, todo es de la naturaleza” (Entrevista Julio González, 2009).

El relato establece una relación entre la gaita y la naturaleza, debido a la fabricación del instrumento, lo cual, en el panorama de consumo musical local y en el marco de los discursos de preservación del medio ambiente constituye un ventaja que tiene la gaita por sobre otras músicas como las interpretadas con acordeón o de bandas de viento. Se puede notar cómo los relatos de la identidad se adaptan a temas coyunturales como la preservación del medio ambiente, para tratar de superar el predominio musical de músicas promovidas por la industria como el vallenato. En este proceso se está dando una política de resistencia cultural, en el que la armonía de la gaita con la naturaleza, se suma como nuevo recurso significativo a la tradición, para diferenciarse de las músicas provenientes de la industria y de esta manera solidificar los mecanismos de distinción que sustentan la identidad.

Para analizar la manera en que la naturaleza se convierte en paisaje (significante del territorio) en las narrativas musicales de la gaita se citan dos apartes de canciones. En primer lugar se encuentra la cumbia “Recuerdos del pasado”, de la autoría de Misael Acosta:

“En esta hermosa sabana
Rodeada de serranía
Muere una fuente que daba
Legendarias melodías
Aquellas lindas poesías
De aquellos hombres parranderos
Van muriendo cada día
Dejando de luto el pueblo”

La canción retrata al municipio de Ovejas como una sabana rodeada por los cerros de los Montes de María, la cual es epicentro de nacimiento y muerte de una música legendaria. En segundo lugar, el porro Galeras toma los árboles como referentes territoriales y componentes centrales de una “pintura creada con el canto”

“Soy como el ave que vuela
Cargo bonitos mensajes
Para el pueblo de Galeras
Y sus benditos frutales
Sus bellos algarrobales
Adornan el paisaje
De esta hermosa tierra

Para eso traje mi gaita
Quiero cantarle a Galera
Para hacer una serenata
En homenaje a esta tierra”

Por último se presenta la canción Aroma de Nostalgia, cumbia de Andrés Narváez (CD *La Gaita Inspiración y folclor*):

“Ese olor a tabaco
Me produce nostalgia
Cuando suenan las gaitas
Se florece la montaña
Y ese sonar de tambores
Ay son suspiros del alma
Como olen las flores
Que nacen en la montaña”

La canción (como es la intención de muchas de ellas), busca integrar en su letra diversos aspectos concernientes con la identidad. Para ello crea un juego de palabras en los que la naturaleza y cultura se con-funden. Es una síntesis de la manera en que operan los elementos analizados hasta el momento, como naturaleza, cultura, pasado y pérdida. En este caso, su autor recurre a una dimensión poco común en las representaciones de la identidad: la sensorial, principalmente a través del olfato y el oído. El aroma, asociado al primer sentido mencionado, se refiere al olor del campo (naturaleza y medio ambiente), y al tabaco (cultura, que al mismo tiempo es naturaleza manipulada por los humanos a través de la agricultura) tanto la hoja, su tratamiento y consumo:

“Mi abuelito lo sembraba
Lo cortaba y lo guindaba
Mi abuelita lo alisaba
Lo doblaba y lo fumaba (bis)”

Se observa el recurso de la memoria olfativa para recordar lo que se ha tenido y se ha perdido (nostalgia) revelando una identidad en riesgo, representada a través de los dos elementos recurrentes en Ovejas: gaita y tabaco, pero que se encuentran es riesgo de extinción.

4.1.3 Músicos y personajes – iconos de la tambora y la gaita

Dentro de las dinámicas de construcciones identitarias y su consolidación por medio de las representaciones, se encuentra la exaltación de personas asociadas a las músicas, las cuales, son convertidas en leyendas y personajes

emblemáticos. Esto quiere decir que en las narrativas musicales que forjan la identidad, la creación del personaje es un recurso clave en el proceso de consolidación de la identidad, en cuanto constituye uno de los elementos que conforman la trama argumental que propone Vila (1996). Desde éste punto de vista, los personajes son representados con los valores ideales que toda persona debería seguir. Generalmente se hace con personas que han muerto, protagonistas en el período de mayor auge de las músicas, a las cuales les son asignadas una serie de valores culturales locales a punto de extinguirse en la actualidad y que para el grupo que las produce constituyen elementos clave de la identidad.

En el proceso de pasar de persona a personaje, la oralidad desempeña un rol importante en la práctica representacional, porque produce los personajes como iconos - leyenda, es decir, como signos culturales (Pardo 2010) portadores de la identidad cultural. A través de ellos se busca el posicionamiento y resignificación de aspectos marginales y excluidos, por medio de los intentos de reivindicación y exaltación de las personas homenajeadas, las cuales representan el aspecto histórico subvalorado históricamente, pero que en la actualidad es importante rescatar, sacar del olvido o valorar su dignidad. Sin embargo, las oralidades son ambiguas y heterogéneas, en algunos casos los relatos solo repiten lo ya dicho (como ejercicio de la memoria), pero generalmente lo manifestado en las líneas anteriores es producido de manera simultánea a otros relatos que no logran superar el imaginario exótico que aun reposa sobre expresiones musicales como la tambora y la gaita.

Por su trascendencia en la comprensión de las narrativas musicales es necesario precisar sobre algunas anotaciones sobre la oralidad y la memoria. La primera, se refiere a la comunicación hablada, es un lenguaje dinámico, orientado y organizado de acuerdo con las normas, patrones, valores y conductas del pensamiento de una comunidad (Motta 1997). En ocasiones se estudia y analiza como complemento, oposición y en comparación a la escritura (Ong 2006; Goody 2003, 2006), pero dichos análisis generan confusiones cuando toman como ejemplos versiones escritas de lo oral, en lo que se puede considerar como “la ilusión de la oralidad” o su ficcionalización (Marcone 2010, 1997). La oralidad incluye a la música, danza y formas teatrales, no solo es lo hablado sino los gestos, muecas y ademanes corporales, por lo tanto es corpo-oral (Maya 1998).

La narrativa en las que se encuentra los personajes – iconos se produce a partir de medios escritos (revistas y blogs, páginas web), visuales (afiches, dibujos, pinturas y fotografías) y audiovisuales (videos), pero en su mayoría se alimenta a través de los relatos orales. Estos medios se articulan a la producción de la memoria colectiva, en un proceso central de las representaciones en los procesos de rescate. Memoria colectiva es un concepto introducido por el sociólogo francés Maurice Halbwachs, para este autor la memoria es:

“El proceso social de reconstrucción del pasado vivido y experimentado por un grupo, comunidad o sociedad (...) que insiste en asegurar la permanencia del tiempo y la homogeneidad de la vida, como en un intento por mostrar que el pasado permanece, que nada ha cambiado dentro del grupo y, por ende, junto con el pasado la identidad del grupo también permanece, así como sus proyectos (...) es la única garantía de que el grupo sigue siendo el mismo, en un mundo en perpetuo movimiento” (Halbwachs 2002: 2).

Hay que agregar que la memoria no se constituye como una «auténtica» y ordinaria arqueología del pasado, sino más bien como un territorio discursivo en constante proceso de reformulación (Quintanilla 2005). Aunque tiene una instancia individual, la social o colectiva es fundamental ya que de acuerdo con Jelin (2001)

“«Nunca estamos solos» -uno no recuerda solo sino con la ayuda de los recuerdos de otros y con los códigos culturales compartidos, aun cuando las memorias personales son únicas y singulares-. Esos recuerdos personales están inmersos en narrativas colectivas, que a menudo están reforzadas en rituales y conmemoraciones grupales (Jelin 2001: 4).

La oralidad produce, mantiene y da sentido a la memoria y esta última es una práctica cultural fundamental de las movilizaciones por la identidad. El carácter colectivo que destaca en la cita anterior permite que las expresiones y producciones de esta memoria se desarrollen de manera heterogénea y subjetiva, a partir una variedad de relatos y canciones que contribuyen desde distintas visiones y experiencias en la producción compartida de los personajes iconos.

Estos personajes, que en vida destacaron por sus conocimientos, sabiduría y virtuosismo en la ejecución de cantos, danzas y ritmos, pasan a representar iconos locales que ofrecen una enseñanza y modelos a seguir. Se instauran como parte de la tradición y como valores culturales importantes.

En la región del Caribe colombiano el repertorio de estos personajes es amplio y, por lo general existen varios para cada ritmo y lugar. Se pueden mencionar los casos de los legendarios juglares del acordeón que van desde Francisco el Hombre, Chico Bolaños, Francisco Rada, Luis Enrique Martínez, Abel Antonio Villa, Juancho Polo Valencia, Alejo Durán; las fandangueras Pola Bertel (Sincelajo) y María Varilla (Córdoba) famosas como grandes bailadoras de porros, cumbias y fandangos; o el caso de cantadoras de tambora como Estefanía Caicedo, Irene Martínez (Bolívar), músicos de gaita como los hermanos Lara (San Jacinto), Catalino Parra, Toño Fernández, entre otros. En Tamalameque hay varios de esos personajes – leyenda, principalmente femeninos, como Pacha Gamboa, Mencha Carmona y Brígida Maldonado, entre otras. En Ovejas y la región de los Montes de María también ocurre lo mismo. Para los fines de este trabajo se tomarán como

referentes de análisis las figuras de Francisco Llirene, asociado al municipio de Ovejas y Pacha Gamboa, al municipio de Tamalameque. Más que elaborar sus biografías, interesa indagar cómo estas personas se constituyen en personajes en la tradición oral y memoria colectiva de estas comunidades.

Pacha Gamboa, nació en Tamalameque a finales del siglo XIX y murió en este mismo municipio a mediados de los años sesentas⁸⁷ fue una bailadora en el período de auge de las tamboras, con reputación de gran improvisadora. Diógenes Pino (1986), cuando explica en su trabajo los pormenores del rescate en Tamalameque, señala que la tarima lleva el nombre de esta mujer “para sacarla del olvido”. Se considera que Pacha Gamboa encarna la tambora por la pasión hacia este ritmo. Dentro de procesos de “rescate de lo propio”, este es un ejemplo que hay que resaltar y seguir, por lo que se precisa instaurarlo en la memoria del pueblo. Pino (1989: 19 - 20) describe en los siguientes términos el relato difundido y con el cual es reconocida esta mujer:

“Cuentan los abuelos, que era tal la pasión que sentía Pacha Gamboa por las Tamboras, que en noches de Guacherna se escapaba de su hogar, dejando a su marido dormido; se escapaba y se iba a bailar Tamboras hasta el amanecer, después de locuaz sigilosamente, volvía a su hogar, y silenciosa se deslizaba dentro del catre, bajo el toldo, donde roncaba su marido. En una noche de tantas, el marido notó su ausencia y orientado por el sonar de Tamboras, se decide ir en busca de Pacha. Se dirige al ruedo de curiosos que rodea los bailadores, y en el centro alcanza a avizorar a su mujer, bailando extasiada la Tambora. Ella nota su presencia, y en su gesto adusto, adivina su mal humor y la intención de vociferarle su falta ante la concurrencia. Por lo cual ella aprovechando el espacio de respiro del cantante, tomando personalmente la melodía, canta con melosa voz, mirando a su marido:

“Desde aquí te estoy mirando
cara a cara y frente a frente,
no me vay a deslucí
que estoy entre tanta gente”

El relato anterior, arraigado en la memoria local, dio paso a que otras formas de la oralidad, como las músicas, acogieran y difundieran el hecho para promover el ejemplo de pasión por las tamboras. Luís Eugenio Imbrechts, compositor y voz principal del grupo La Llorona, transforma el relato en el canto titulado *Pacha Gamboa* (La Llorona, CD Pasea la Tambora, 2006):

“Ay Pacha Gamboa en mi mente te llevo (bis)

⁸⁷ Es difícil establecer una fecha precisa de nacimiento y muerte de estos personajes.

La historia de Pacha Gamboa
La llevo yo en mi memoria

Dejaba el marío durmiendo
Y se iba a bailar la tambora

En mi mente te llevo
Ay Pacha Gamboa

Esto dijo Pacha Gamboa
Con palabras reverentes

No me vayas a deslucír
En medio de tanta gente”

El relato oral se transforma en canción por ser la música de tambora el recurso principal y poderoso para representar la identidad. La reiteración de la mente y la memoria, busca ratificar la fidelidad del cantante para con la tambora y los protagonistas de su pasado.

A la música y relatos de la tradición oral se suman los elementos visuales. En este caso a través de las pinturas con las que Edgar Guerra busca homenajear y recordar a Pacha Gamboa y otros personajes. En el caso trabajado se retrata como una mujer negra, que viste los atuendos tradicionales asociadas a la tambora como son la flor de coral colocado sobre el lado izquierdo de la cabeza.



Fotografía del retrato de Pacha Gamboa. D.C. 2009.

Francisco Llirene⁸⁸ tiene reputación de gran tamborero. Ismael Ortiz, uno de los gaiteros de más experiencia en Ovejas, en la entrevista (Carrasquilla 2009) cuenta que conoció a Llirene porque este visitaba su casa, era vecino y amigo de su papá. Sobre el tamborero refiere que “Cuando Llirene estaba vivo nunca se le hizo homenaje, ni reconoció como gran músico; es después de muerto que este tamborero recibe reconocimiento, muchos años después, cuando se realiza por primera vez el Festival Nacional de Gaita y en homenaje a él se coloca su nombre al festival⁸⁹ (Entrevista, Ismael Ortiz, 2009).

Los diversos recursos narrativos que sobre estos personajes se proponen, a través de la honra de sus memorias, resignificar un pasado de olvido y marginalidad de las músicas y de sus principales representantes. De lo anterior da cuenta la canción “Llirene en la Gloria”, de Rafael Pérez García (*Gaiteros de Ovejas*, sf):

“Los invito a un festival
De gaitas que Ovejas tiene (bis)
Para que oigan hablar
Del maestro Pacho Llirene

Dónde está Llirene
Que yo oigo su historia
Ovejas lo tiene
Viviendo en la gloria
Ovejas lo tiene ¡compa!
En la propia historia

Le quitaba por antojo
El cuero a su tambor (bis)
Le ponía un pañuelo rojo
Y entonces se oía mejor”

Como en el caso de la canción Pacha Gamboa, Llirene en la Gloria retoma los relatos orales y los incorpora en la caracterización de los personajes, en este caso las habilidades mágicas del tamborero Llirene de hacer sonar el tambor con un pañuelo, hecho imaginario y recurso de la oralidad para trascender en el tiempo el reconocimiento del valor musical, en este caso, la habilidad de tamborero. Esto lo hace más evidente los demás versos de la canción que señalan que el municipio tiene a Llirene, y por lo tanto, a la gaita y la identidad, en su propia

⁸⁸ No ha sido posible establecer las fechas de su nacimiento. Se dice que murió a finales de los años 60s.

⁸⁹ Lo común en la región es que se nombre la edición del festival con el nombre del homenajeado. En el país existen pocos casos como este, en el caso de Ovejas el nombre de Llirene se comparte con el que se rinde homenaje en la ocasión, por ejemplo la XXV edición se tituló Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene, edición Joche Álvarez (9 – 12 de 2009).

historia, es decir, es la confirmación e institucionalización de lo anterior, que ya está instaurado en la memoria y en el discurso y representación de esa comunidad.

Otra dimensión de la exaltación de personajes-leyendas asociados a estos ritmos es su condición de marginalidad y pobreza en vida. Su incorporación en las canciones como personajes hace alusión a ello y busca rendirles homenaje, restituirles su dignidad y enfatizar su importancia en el desarrollo de las tradiciones musicales y valores culturales de esa comunidad. Los autores de las canciones enfatizan la calidad de maestros y la deuda para con ellos.

Con ello se busca la reivindicación social de elementos excluidos y marginalizados, como es el caso de los músicos que históricamente, han sido subvalorados. Este hecho se asocia con la producción del personaje – icono local, que es convertido en leyenda a través de los relatos de la tradición oral, que son retomados durante el rescate siempre y cuando sean útiles al proceso de movilización por la identidad.

Canciones como “Dignidad Gaitera” y “Maestro de Maestros”, de Gerson Vanegas, expresan la situación de marginalidad y olvido de destacados intérpretes de estas músicas. En esta última, por ejemplo, se realiza un homenaje a Enrique Arias, un gaitero que interpretó la gaita de mediados de siglo XX hasta principios de los ochentas. A este hombre se le podía observar sumido en la pobreza, deambulando por la calles. La canción inicia con la voz de Arias quien dice: “Recuerdo los tiempos cuando tocaba la gaita. La gaita ha sido mi vida, por eso no quiero que muera la gaita”. Luego, en la canción a manera de homenaje Vanegas dice:

“Una gaita me hizo inspirar
Me inspiró esta canción
Un tambor me hizo despertar
De un sueño de llanto y dolor

Soñaba que un noble gaitero
Con un caminar muy lento
Sus huellas quería terminar
Para ver si este pueblo
Que alegró por mucho tiempo
Un homenaje le podía brindar
Pues oyó decir, oyó decir
Los homenajes son pa´ los muertos

Enrique Arias joya del folclor
Maestro de los maestros
Tus melodías se escuchan mejor
A medida que pasa el tiempo”

El segundo caso es la canción “Dignidad Gaitera”. Ella hace alusión a la vida del músico (en este caso al gaitero, no sólo el que toca la gaita sino todo aquel que participa de la producción musical). De manera crítica reflexiona sobre las representaciones históricas de los músicos, en la que hace falta el reconocimiento de su labor. La presentación de la canción dice:

“Gaitero, la gaita ha sido tu vida, tu gran patrimonio y tu mejor realidad. Tú le ofreces la alegría y el ensueño a nuestro pueblo, por eso decidí brindarte esta canción, porque respetar tu humildad es valorar tu dignidad”.

La canción dice:

“Oye amigo gaitero
Hoy te vengo a saludar
Al ver tu cuadro humano
Me puse a reflexionar

¿Por qué?, te dan ese trato
¿Por qué?, no te saben valorar
Si también, eres ser humano
Y aunque pobre, tienes dignidad
¿Por qué? te tratan como vasallo
Y tu arte, te lo quieren pagar
Con una botella de trago
Y por encima del hombro
Siempre te han de mirar

Hoy por eso con valor
Hoy te vengo a defender
Tú orgulleces mi folclor
Otro trato debes merecer (bis)

Porqué, tú eres la lengua
De esta tierra, que pide paz
Y la paz está en tu instrumento
Y respetar ay tu dignidad (bis)”

Este aspecto introduce contradicciones entre los elementos discursivos analizados hasta el momento, las prácticas, el festival y la vida cotidiana. Los aspectos reivindicados, ya sean étnico – raciales o de clase, que intentan superar jerarquías epistémicas, utilizan diversas estrategias, entre las que se encuentran el homenaje a personajes (músicos y compositores), los cuales, articulados a otros elementos asociados al pasado y la música producen una continuidad. Sin embargo, a pesar

que la manera en que se representa al músico ha cambiado y que los del pasado son los referentes (significantes) del proceso de producción del sentido, en la organización y relaciones sociales y otros aspectos de la vida cotidiana no son relevantes. Es decir, que su valor o reputación se asocia únicamente a espacios vinculados con lo musical, como los festivales y encuentros, pero por fuera de estos escenarios estas características poco se tienen en cuenta (a diferencia de épocas anteriores en la que la cantadora era una señora respetable en cualquier momento). Incluso durante los festivales se manejan jerarquías entre músicos, compositores y espectadores, y aunque se piensa que los músicos son centrales en el evento, por lo general son subordinados frente a invitados especiales. Es en esos momentos en los que el festival deja de ser reivindicativo o parte de una movilización para convertirse en espectáculo en el que los músicos, pasan a ser objetos de consumo. Estos aspectos son importantes en las relaciones sociales, porque como dice la canción la paz está en tu instrumento (la cultura) y en respetar, tu dignidad.

La creación del personaje es un recurso para representar la identidad en las narrativas musicales. En dicho proceso, existe una relación estrecha entre los relatos de la tradición oral y las prácticas musicales, lo cual indica que se recurre a dos artefactos como estos para consolidar procesos que, vinculados a la memoria, constituyen un elemento clave para representar una versión de la identidad que tiene en la tradición uno de sus principales pilares. A los personajes les son asignados una serie de valores que se presentan como ejemplo para los pobladores de los municipios. Así mismo, la concentración sobre estas personas implica también un proceso de reivindicación de lo históricamente marginado. La postura de los nuevos compositores como Vanegas, aporta una visión crítica frente a las debilidades y marginalidades que aún se mantienen en los procesos de reivindicación, lo cual implica la existencia de una crítica saludable de los procesos que se adelantan.

4.2 LOS ASPECTOS ÉTNICO – RACIALES

El segundo aspecto dominante de las representaciones culturales de la tambora y la gaita lo constituye el componente étnico – racial⁹⁰, el cual, ha sido objeto utilizado para la clasificación social, división social del trabajo y establecimiento de jerarquías (Quijano 2007). Para esto último, la representación fue una práctica clave del poder colonial (que tuvo continuidad en las independencias), porque produjo la diferencia (racial y cultural) desde un sentido peyorativo en el que

⁹⁰ Se entienden como procesos y prácticas de producción de la diferencia, que tiene en cuenta, las características raciales de las poblaciones. La raza, en este caso, se entiende como construcción social, basada en la supuesta existencia biológica; en dicha construcción son centrales aspectos del cuerpo como color de piel, cabello y los componentes faciales.

indígenas y negros o afrodescendientes fueron ubicados en la escala más baja de las jerarquías de la sociedad. Los señalamientos a estas poblaciones se concentraron en sus expresiones culturales, las cuales, en casos como la música y danza, se basaron en aspectos como la sexualidad, lo profano y estético, a partir de una caracterización negativa.

Lo negro por ejemplo, fue producido como salvaje, de sexualidad amplia y ausente de civilización, asociándolo a áreas geoculturales ‘tropicales’ que en la representación interna colombiana corresponden a las regiones Pacífica y Caribe (Wade 2002a; 1997). No obstante, en el campo de lucha de poder cultural, las músicas y danzas actuaron como prácticas y acciones de la cimarronería cultural, porque su continuidad (de prácticas musicales) representaba un desafío y subversión frente al orden impuesto desde la modernidad europea, ya que eran prácticas de expresión libertaria (Quintero 2009).

En años anteriores a los ochentas, las representaciones de lo negro e indígena se desarrollaban ocultas en el paradigma del mestizaje, reducidas a ‘aportes’ que integrados a una línea cultural muy fuerte heredada de España, conformaban la cultura colombiana (Wade 2002a). Esta figura se repite en todas las músicas, principalmente la cumbia, y que en el vallenato era personificada a través de los instrumentos, siendo el acordeón europeo, la guacharaca indígena y la caja negra. Tambora y gaita, reproducen estas representaciones, haciendo énfasis en lo negro - africano e indígena respectivamente, pero subordinados a la ideología del mestizaje.

El período 1980 – 2006 fue escenario de transformaciones sociales que redibujarían el panorama político de los grupos étnicos y todo el imaginario asociado a la diferencia cultural, lo cual, alteraría las formas de representarla. En este caso, los movimientos étnicos incursionarían en un panorama político distinto. La elaboración y entrada en vigencia de la Constitución del 1991, que declara el carácter pluriétnico y multicultural de la nación, así como otras acciones del multiculturalismo⁹¹ (Ley 70) consolidaron los movimientos por la identidad, en las que los temas de lo afro o negro adquirieron connotaciones más allá de los prejuicios raciales, sin que los hubiera eliminado⁹². Esto incidió en las formas de representar lo negro, con el inicio de campañas de sensibilización y otros programas dirigidos a reconocer la otredad negra colombiana⁹³. Esta inclusión se sumó a los movimientos liderados por Zapata Olivella, Brugés Carmona, Obeso, Artel y García Márquez desde la literatura (Gilard1987), y a los procesos

⁹¹ Entendido como la política (del Estado, organizaciones y movimientos sociales y étnicos) de lo multicultural (Restrepo 2004; Zambrano 2006).

⁹² Este problema ha sido analizado por Peter Wade (1997, 2004), Elisabeth Cunin (2003), Restrepo (2005), entre otros.

⁹³ Para análisis relacionados con el proceso de indígenas y comunidades negras ver (Restrepo 2005, 2004; Zambrano 2004; Cunin 2003, 2004; Wade 2004). Para el caso de movilizaciones por la cultura ver (Ochoa 2003).

adelantados en la industria musical, en donde el elemento negro fue cada vez más aceptado, a través del blanqueamiento y modernización (Wade 2002a).

En la última década el multiculturalismo, la industria cultural, el turismo, la política del estado y los movimientos de comunidades negras ha contribuido con la generación de una atmosfera densa y compleja relacionada con la construcción de la diferencia cultural. En ciudades como Cartagena, por ejemplo, donde el elemento negro está sujeto a la memoria y a dinámicas históricas de racismo y exclusión, lo negro se encuentra sumergido entre la imagen del turismo y ciudad multicultural, donde estas imágenes son consumidas como elementos exóticos, y por otra parte, por reivindicaciones lideradas por diversas colectividades que buscan recuperar la dignidad e igualdad de la población históricamente marginalizada (Cunin 2003). Bajo este panorama, que dibuja una tensión entre la diversidad como fetiche y como diferencia fundadora (Carvalho 2001), se gestan las articulaciones identitarias a través de las prácticas musicales en el Caribe colombiano.

Tamalameque a través de la tambora realiza en sus representaciones cierto énfasis en lo negro – africano, mientras que Ovejas, lo hace en lo indígena. Sin embargo, prevalece el imaginario de una cultura mestiza. Para Peter Wade, en un principio, el mestizaje en Colombia obedecía al principio de “la ideología de la inclusión de la exclusión” (Wade 1997), sin embargo, posteriormente destaca que:

“El mestizaje era una realidad cotidiana para ellas [las mujeres afro-brasileñas], una realidad de genealogías familiares, de historias personales, de relaciones de amor paternal y filial, de relaciones sexuales. El mestizaje no es, simplemente, una “ideología toda-inclusiva de la exclusión”, ni los discursos nacionalistas de la élite y las políticas de inmigración y de discriminación racial, es también una práctica cotidiana, en la que la “inclusión” no es mera retórica, sino un aspecto de la realidad vivida y sentida” (Wade 2003: 287).

Las anotaciones de Peter Wade (2003) resaltan la complejidad del mestizaje, al reconocer su rol en la vida cotidiana; no niega sin embargo, las instrumentalizaciones y usos políticos, lo cual, hace necesario que para identificar su rol hay que precisar el lugar desde donde se habla. De manera similar, la socióloga francesa Elisabeth Cunin (2003) entiende el mestizaje a partir de las dinámicas culturales de inclusión social que se dan en la vida cotidiana cartagenera, en las que el amplio espectro racial creado durante la colonia actúan como formas de evasión y movilidad de lo negro.

Continuando con la perspectiva abordada (subalterna) a lo largo del trabajo, las descripciones y análisis se detendrán en las visiones de los actores que participan activamente en las prácticas musicales y que procuran una serie de

transformaciones de los significados a través de las prácticas musicales de la tambora y la gaita.

Los relatos de entrevistas y canciones que constituyen el corpus analizado reproducen el imaginario del mestizaje. Es decir, le dan continuidad a formas históricas y reelaboran otros elementos (recomponen las narrativas), para que coincidan con las versiones de la identidad. En los casos de Tamalameque y Ovejas la noción de mestizaje no requirió un cambio radical, primero porque permite la movilidad entre los diferentes componentes (raciales) y segundo porque sigue la tendencia de, parafraseando a Glissant (2002) una identidad de raíz múltiple, es decir, abierta, y aunque recurra a aparentes mitos de origen, no lo son porque se fragmentan, tienen diferentes versiones que lo hacen heterogéneos, lo que más allá de establecer filiaciones, constituyen rupturas que permiten eludir el absoluto ontológico, mientras abren posibilidades de inclusión.

En el proceso de rescate, emergieron las producciones de los aspectos étnico – raciales, creando una imagen positiva y casi épica que describían la participación de indígenas y negros en el choque y conflicto (y no intercambio) de los procesos de colonización y colonialismo. En las entrevistas, gran parte de los testimonios describían el carácter mestizo de la tambora y la gaita, en cuanto a las personas, casos como Diógenes Pino Ávila se presentaron recalcando su origen mixto: madre mulata (los Ávila⁹⁴) y padre santandereano blanco (entrevista, Diógenes Pino 2009)⁹⁵. En Ovejas lo mismo hizo el maestro Joche Álvarez, quien describió a su padre como un negro – negro cartagenero.

En Tamalameque uno de las personas que la gente recuerda que se identificaba como negro fue Gumerindo ‘Kike’ Ávila. Años después, con su creación, la Asociación de Comunidades Negras de Tamalameque le rendiría homenaje a su memoria llevando su nombre: *Fundación Kike Ávila*, con la consonante *K* para hacer énfasis en la lengua bantú, afirma su presidente Luis Alfonso Beleño (Entrevista 2009). A este personaje se asocia una anécdota que dio origen al canto *El Negro*.

En un principio el canto parece ofensivo, pero cuenta la anécdota (entrevistas Diógenes Pino y Luis Eugenio Imbrechts 2009) que a Kike Ávila le decían el negro, y en una parranda con tambora en el parque del barrio Palmira, alguien de igual color de piel le dice: *ey negro...* él inmediatamente respondió con el verso, que luego se convertiría en el coro, que dice:

“Un negro me dijo negro
Siendo más negro que yo
Y tienes los dientes blancos

⁹⁴ Aunque el dato no es preciso se asocia el apellido con gente negra.

⁹⁵ Estas referencias eran poco comunes, lo negro carecía de connotación positiva o identificaciones.

Porque Dios se condolió

La situación fue recordada en otros días y entre varios amigos terminaron la canción, agregándole otros versos que seguían con la ironía:

“Estaba tocando yo
Muy sabroso allá en el Parque
El negro me dijo negro
Cuando tocaba el guache

Ese negro es atrevió
Y se salió con la suya
El negro me dijo negro
Ay semejante calumnia”

Posteriormente termina la ironía y le dan una connotación positiva:

“Soy orgullo de mi raza
Soy orgullo de mi gente
Soy orgullo de la casa
Y orgullo de Tamalameque”

Y finalmente una despedida al desaparecido seguidor de las tamboras:

“Adiós compañero Kike
Me le da un saludo a Otto
Dile que de la tambora
Nos encargamos nosotros”

Con el desarrollo de la composición que se dio a partir de la escenificación, la nueva estructura narrativa permitió desarrollar un argumento por canto, no como antes, que a través de un coro, se agrupaban versos improvisados que describían aspectos del momento o elaborados previamente contar alguna anécdota. Un ejemplo de una referencia a lo negro, en un verso tradicional es como el siguiente:

Lloraba la negra⁹⁶ Juana
La muerte de su marido
Y en el llanto preguntaba

⁹⁶ Es difícil establecer la connotación que en este caso tiene el calificativo *negra*. Puede ser como gesto de cariño (uso frecuente en la región, en la que, en algunos casos, al hijo o hija de piel ‘más oscura’ se le denomina negro) o puede ser racista (infiel por su condición de negra). Por otro lado Negra Juana, es como decir Fulana de Tal, es decir, cualquier persona o personaje ficticio, alegoría o en el caso que se conozca antecedente, una alusión a una persona en particular, quizás en los orígenes del verso. No se encontró ningún caso como este en los relatos que se pudieron recoger sobre creación de canciones. En general es un verso satírico.

Que si el otro había venido

Con el proceso de rescate, el cambio introdujo la posibilidad de exponer elementos, que de acuerdo al propósito del rescate y poder forjar la identidad cultural, brindó el espacio para el pronunciamiento de una versión 'otra' de los procesos históricos (memoria). Entre los nuevos contenidos y estilos líricos y narrativos que se fueron forjando a través de los festivales, estuvo el que hacía referencia a lo negro e indígena, como protagonistas de un proceso épico de resistencia que permitió dar origen de la tambora, así como un lamento expresado a través de la tambora (lamento que expresa el dolor de la esclavitud y el traslado forzado). Entre las representaciones se establece el componente mestizo y que hace énfasis en lo negro, como se puede apreciar en los fragmentos de los cantos *Esa es la tambora* y *Tambora me Llamo yo*, de Gumercindo Palencia Gil:

“Su origen no lo conozco
Pero te voy a contar
Que ya ha estao entre nosotros
Es toda una eternidá
Y en palenque un africano
Fue el que la enseñó a tocá (bis)”

Yo me llamo Tambora:

“Yo me llamo tambora
Tambora me llamo yo
Soy hijo del africano
Del indio y del español

Mi sangre es primitiva
Mi sangre es de invasión
Mi madre es una india
Mi padre un español

Del indio aprendí las danzas
Del negro su lamento
Por eso con templanza
Canto lleno de sentimiento”

En Ovejas prevalece el imaginario mestizo, con cierto énfasis en lo indígena por el origen de las gaitas, el cual, fue legitimado con una serie de asociaciones, incluida el hallazgo arqueológico que se denominó tumbaga, el cual consiste en una figura antropomorfa que entre sus manos sostiene lo que se consideró como una gaita. El

hallazgo se hizo en el cerro Vilit⁹⁷, en el corregimiento de Almagra (Ovejas) y posteriormente la figura fue tomada para realizar el trofeo que se le otorga al grupo ganador del festival. A continuación se presentan dos fragmentos de las constantes formas de representación de lo negro e indígena en la gaita. En primer lugar, Andrés Narváez, compositor expresa y canta lo siguiente:

“Cumbias, yo me identifico más con la cumbia. Porque las cumbia es nuestras raíces, desciende digamos... yo lo llevo en las venas porque soy de raza negra, los negros más nos identificamos con eso, con lo que es tambores. (...) Bueno usted sabe que el negro del África trajo los tambores y acá el indio pues... hubo la mezcla. Yo tengo una canción que dice” (Entrevista Andrés Narváez, 200):

“El indio trajo la gaita
El negro trajo el tambor
Y yo traje mi mulata
Pa formar un parrandón

Cumbia india, en la montaña nació
Cumbia india, hija de gaita y tambor
Así es mi cumbia y así es mi cumbia
Así es mi cumbia y la quiero yo
Así es mi cumbia y así es mi cumbia
En la montaña ella nació⁹⁸”

La ambigüedad del relato entre lo negro e indígena, confirma la raíz múltiple de la identidad representada. Sin embargo, se advierte en la canción y relato una concepción diferente de lo ‘indio’, no en términos raciales, sino étnicos, en el sentido de la diferencia y el acto de distinción que establece. En este caso, la cumbia es india en tanto es originaria del lugar (Ovejas), más exactamente de la montaña; esto no es contradictorio con lo negro – africano, porque está haciendo referencia al proceso de transculturación. De esta forma, en la representación, los aspectos étnico – raciales se suman a los de la tradición en el proceso de construcción identitaria.

En segundo lugar tenemos el testimonio de Armando Rivero, presidente de la Junta, quien emite un concepto desde la perspectiva oficial y académica:

“Nuestros pueblos indígenas tenían un desarrollo musical, sobre todo espiritual y musical muy avanzado. Esta parte es tan interesante que permite decir que la gaita tiene un origen aborigen y que es un

⁹⁷ Entre los caciques que posiblemente poblaron los territorios que hoy comprenden Ovejas se menciona la existencia de un cacique Vilú o Vilit.

⁹⁸ Canción inédita.

instrumento propio de América, que es un legado de estos aborígenes. Pero en los Montes de María tuvo una simbiosis única. Hoy podemos encontrar que las gaitas o conjunto indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta con los kuisis, con las chuanas o como quiera que se llame lo hacen de una manera mucho más espiritual, mucho más al rito. Pero hoy en los Montes de María podemos encontrar algo mucho más interesante una cosa muy particular que hoy lo conocemos como conjunto de gaitas tradicionales por la confluencia de lo negro con lo indígena” (Entrevista Armando Rivero, 2009).

Uno de los principales compositores de Tamalameque y director del grupo Los Hijos de Chaulo, Ernesto Gutiérrez⁹⁹, es de los principales responsables en articular la producción de los contenidos al movimiento por la identidad. En la preparación del CD *Pregoneros de Paz*, articula en el disco diversos aspectos relacionados con la tambora: ritmos (tambora – tambora, chandé, berroche y guacherna), contenidos (étnico – racial, medio ambiente, tradición), compositores locales¹⁰⁰, así como el paralelo entre cantos tradicionales y nuevas creaciones (en las cuales se alcanzaron a introducir bajos y clarinetes). Título del disco, versos y los testimonios dan cuenta de su intención

Pensando en compendiar diversos temas y ritmos de tambora insiste en incluir un tema que reivindique el tema africano y teniendo él dos de su autoría (Historia del Negro y El Negro y su folclor), le encomienda la labor a Rodrigo Pérez Núñez, a quien le había gustado su trabajo en canciones como *Así me Contó mi Abuelo*, *Coro Celestial* y *500 Años de América*. Siguiendo las especificaciones solicitadas para el trabajo discográfico (que además quería que contara con todos los compositores del municipio) Rodrigo Pérez compuso la canción *Raza y Folclor*¹⁰¹ (Entrevista Rodrigo Pérez 2009):

“Que bonita herencia
Que me dejó el negro
Esa es la que llevo
Por el mundo entero

⁹⁹ De la misma manera que Diógenes Pino, Ernesto Gutiérrez, docente de profesión, fue Alcalde e impulsó el proceso de la tambora. Se vinculó al grupo Los Hijos de Chaulo, con el cual se esmeró en hacerlos partícipes de todo tipo de festivales (el último fue, ya enfermo de gravedad, el Festival de Son de Negros de Santa Lucía Atlántico). Era la voz principal y compositor del grupo, cuyos inicios en la actividad de creación musical estuvieron asociadas al vallenato, del cual dejó muchas canciones inéditas. Murió hace varios años, por lo que para un seguimiento a sus canciones y experiencias con la tambora, se debió recurrir a los testimonios de su compañera (la también integrante del grupo y bailadora María Eugenia Jiménez) y amigos.

¹⁰⁰ Haciendo énfasis en los que mantenían continuidad, es decir, que tenían un repertorio considerable de creaciones, algunas de las cuales habían participado en festivales, obteniendo el primer lugar *Pregoneros de Paz* (Tamalameque), *Raza y Folclor* (San Martín).

¹⁰¹ Antes de grabarla se pensó presentarla al festival de Tamalameque, pero el autor fue seleccionado como jurado, lo cual si se hizo en San Martín obteniendo el primer lugar.

Negro encadenado
Sin mirar la aurora
Y al son de cadenas
Trajo la tambora

Con indio y con blanco
Mi sangre crucé
Pero lo de negro
Siempre conservé

Negra era Venancia
Negro era Romero
Negra era Agripina
Y negro mi abuelo

Se escucha un lamento
Triste de tambora
Con versos de un negro
Que cantando llora

Aunque siempre sufra
Discriminación
Cantando defiendo
Mi raza y nación”

La canción contiene todos los elementos que han sido analizados (mestizaje, alusiones a personajes y cantadoras, tambora como lamento). Sin embargo, se resalta un elemento importante del proceso de movilización y es el énfasis en realizar acciones cualitativas, lo cual es visible en el último verso. De esta manera, las transformaciones que vinieron con el rescate, permitieron representar a través de las canciones, lo cual posibilitó los intentos resignificaciones de los elementos que como lo negro – africano e indígena tenía señalamientos despectivos y una figura genérica e impuesta del mestizaje. Con las nuevas versiones, estos elementos tienen un papel activo y valorado dentro de memoria histórica y el mestizaje se produce desde la realidad vivida y sentida que es posible expresarla a través de las canciones.

El tema étnico – racial existente en las narrativas musicales de gaita y tambora implica una variedad de procesos, entre los cuales se resalta la resignificación de elementos marginales e históricamente representados como inferiores, frente a los de origen europeo, logrado a través de una variedad de prácticas discursivas que han dado lugar a las narrativas musicales en las que lo negro e indígena ocupa un lugar central en la representación de las identidades. El cambio en este caso, se evidencia a partir de la posición que ocupan los significados de estos aspectos, ya

que, el reconocimiento del origen múltiple data de hace muchas décadas en estas sociedades, lo que cambia es su posición y el rol que desempeñan y que se comprenden en el contexto de la política de la identidad. En este punto, las prácticas musicales se articulan a movilizaciones sociales, a luchas por el sentido, en las cuales los aspectos étnico – raciales son clave. Pero en este caso se hace desde versiones múltiples e inclusivas de la identidad.

4.3 LOS ASPECTOS SOCIOPOLÍTICOS DE LA PAZ – VIOLENCIA

Del espectro de las representaciones producidas en las prácticas musicales, en esta parte se analizan las asociadas a los aspectos sociopolíticos de la paz – violencia y sus articulaciones con el proceso identitario. La cantidad de canciones y referencias en los relatos sobre el tema de la paz, llamaron la atención durante el desarrollo de este trabajo, pero sólo encontraron un sentido a partir de su relación con los asuntos de movilización por la identidad, por los elementos que se presentarán a continuación.

La relación entre música y violencia ha tomado auge durante las últimas dos décadas, principalmente la tendencia desarrollada en América Latina, que supone que la música es una respuesta a los problemas sociopolíticos de la violencia. Dicho auge se refleja en los trabajos realizados sobre el tema. La edición número 10 de la revista *Trans* (<http://www.sibetrans.com/trans/>), especializada en estudios de etnomusicología, dedica esa versión a las relaciones entre música y violencia. Muestra un panorama heterogéneo en el que predominan dos tendencias: en primer lugar, la que aborda dichas relaciones como el resultado de usos instrumentales (Birembaun, Herlinghaus y Meintjes) y en segundo lugar, los análisis de los supuestos sobre la influencia de la música en hechos violentos (Vila y Cragnolini).

El trabajo del etnomusicólogo Birembaun Quintero (2006), analiza dos registros de la música afropacífica, él dice que el primero “es integral a la construcción de nociones de la inferioridad cultural y moral de la gente afropacífica que justifican la etnocida usurpación de sus territorios para el desarrollo modernizador”, y el segundo “parece ser todo lo contrario: la valoración de la música y cultura afropacífica, como parte de una política cultural estatal que promueve la noción de una Colombia multicultural como solución a la acometida actual de violencia” (Birembaun 2006: 1).

Además de ser ejemplo de las contradicciones y ambigüedades presentes en las relaciones entre música y violencia, el trabajo de Birembaun muestra las tensiones constantes y usos dados a las expresiones musicales. En torno a lo anotado sobre el segundo registro, George Yúdice, sostiene que:

“Con una fractura del sentido clásico de la credibilidad en la política, lo cultural ha pasado a ocupar el lugar de lo político. Por tanto la justificación y valoración de la cultura y las artes en el mundo Occidental ha pasado a ser su capacidad como recurso para solucionar problemas políticos y sociales” (Yúdice 2003, citado en Ochoa 2006: 2).

Estas afirmaciones conducen nuevamente a considerar las músicas tradicionales como campo de lucha de poder cultural, en donde las relaciones música – violencia, son tanto usos instrumentales para el ocultamiento y silenciamiento, como prácticas de la memoria, recursos culturales y políticos para representar y establecer actos de distinción, en la cual, aspectos estigmatizados por el contexto violento son resignificados a partir de las movilizaciones realizadas desde las prácticas musicales.

La proliferación de los temas alusivos a la paz, hace parte de las influencias de las políticas del Ministerio de Cultura (Programa Bandas para la Paz), pero no necesariamente se llevan todo el mérito, principalmente cuando se tienen en cuenta los casos particulares y contextos específicos de los municipios de Colombia. En este sentido, es relativamente cierta la afirmación de Ana María Ochoa (2003b) que los festivales ocultan y silencian los aspectos contemporáneos del conflicto cultural y político en las regiones. En parte lo ocultan porque muchas veces los organizadores consideran que un mensaje es suficiente para la paz o porque referencias a la violencia afectarían la visita de turistas y por lo tanto, el aprovechamiento del turismo que ha comenzado a causar interés en la organización del festival¹⁰². Por lo tanto, las referencias al contexto de violencia no establecen una confrontación directa con la situación y hechos ocurridos.

Sin embargo, el panorama que se desarrolla desde músicos y compositores es distinto, porque espacios como el festival, en la modalidad de canción inédita, se aprovecha para expresar una serie de aspectos concernientes al contexto que se vive. El testimonio que ofrece el compositor y cantante Gerson Vanegas es útil para comprender dicho proceso, porque revela las razones y las consideraciones que se tienen en cuenta en el momento de componer.

“Para un compositor el contexto en el que uno vive es lo que influye para que nazcan unos versos, que nazca una canción. Si tal vez antes los campesinos componían sus canciones al pájaro, a la yuca, a su

¹⁰² Esta tendencia corresponde a los últimos años, en los cuales las directrices político – económicas de los gobiernos nacionales y regionales invitan a sacar provecho del tema del turismo, además, siguen las tendencias de los festivales y festividades locales, pero de trascendencia nacional, que cada vez más quieren convocar público de otros lugares con el fin de aumentar ganancias. Para ello trasladan las fechas tradicionales, para que coincidan con las temporadas de vacaciones.

sembrado, al campo, era porque ese era el contexto en que ellos vivían ¿verdad? De igual forma un compositor de la música vallenata le compone de pronto a una mujer, porque habla de pronto del contexto que está viviendo de enamorado. Y si por allí pasa el río Guatapurí, le canta al río Guatapurí o a la Sierra Nevada, etc. Esto [la violencia] ha influenciado mucho a los compositores en Ovejas, ¿en qué sentido?, en que la mayoría de los compositores en Ovejas se inspiraba sobre la situación de violencia que estaba viviendo en Ovejas, sobre el estigma que estaba recibiendo el ovejero” (Entrevista Gerson Vanegas 2009).

Como se mencionó en el capítulo 2, Tamalameque y Ovejas no estuvieron exentos de las acciones violentas desarrolladas a partir de la confrontación entre grupos de guerrilla, ejército y paramilitares. Aunque no se puede negar la constante de la violencia en la región durante los siglos anteriores¹⁰³, es necesario precisar que la violencia política a la que se hace referencia corresponde al período estudiado (1980 - 2006). De esta manera, estas poblaciones (cimarronas) que se desarrollaron al margen del poder colonial, fueron coaccionadas posteriormente por los poderes de terratenientes, cobijados primero por las políticas agrarias del Estado conservador y luego por grupos paramilitares que llegaron para retomar el control del territorio y corredores que controlaban las guerrillas (FARC y ELN).

Según la Defensoría del Pueblo, en los noventa se registraron en la región Caribe 177 masacres, lo cual condujo a altos índices de desplazamiento. En los Montes de María, según la Vicepresidencia de la República (2002) en el período comprendido entre los años 1990 al 2002 se registraron 4.072 homicidios. Ovejas, por su ubicación en el corazón de los Montes de María, fue uno de los municipios más afectados. Sus áreas rurales y municipios vecinos estuvieron bajo control de los frentes 35 y 37 de las FARC y fueron protagonistas de sucesos como la activación del burro-bomba con el que este grupo guerrillero asesinó a 11 policías en el municipio de Chalán (Sucre), y de posteriormente varias masacres sucedidas durante la incursión de grupos paramilitares entre las que se recuerdan las del Salao¹⁰⁴ (2000) y Chengue¹⁰⁵ (2001).

¹⁰³ A propósito del debate sobre la no violencia en la región Caribe. Para ello ver (Daniels 2009).

¹⁰⁴ Masacre realizada en el año 2000 en el corregimiento del Salao o Salado (Carmen de Bolívar), realizada por las AUC, lideradas por Rodrigo Tovar Pupo alias Jorge 40. Dio la vuelta al mundo por la manera en que se realizaron más de 100 asesinatos, lo cual incluyó violaciones, decapitaciones (luego jugaron a fútbol con las cabezas) y amputaciones con motosierras y otras herramientas que estos grupos utilizaban en sus estrategias del terror. Los motivos del crimen según posteriores declaraciones de versión libre de la Fiscalía indicaron la situación que fue común en estas actividades: supuesta colaboración con la guerrilla. Las investigaciones de la fiscalía encontraron complicidad de los miembros del ejército. Según el programa Contravía los paramilitares entraron en la casa de la cultura y tomaron algunos tambores que utilizaron para simular una especie de ritual (<http://www.youtube.com/watch?v=pRytlGifUNA>).

¹⁰⁵ La masacre de Chengue, corregimiento de Ovejas, sucedió la madrugada del 13 de febrero del 2001. En ese entonces, un grupo de 60 paramilitares liderados por alias Juancho Dique,

Los Montes de María fueron durante varios años un espacio dominado por las guerrillas de las FARC y ELN, el enfrentamiento con el ejército fue constante durante varias décadas, pero a finales de los noventa y principios del año dos mil, con la incursión de los grupos paramilitares la violencia se recrudeció alcanzando niveles nunca vistos, como las acciones mencionadas. El contexto era tenso y complejo. El estigma de guerrillero (o colaborador) fue el común denominador. Se usó de motivo para los asesinatos realizados por paramilitares, quienes escuchaban acusaciones y señalamientos, los cuales no necesitaron comprobar su veracidad porque lo que se quería era sembrar terror y dar ejemplos de los que les sucedía a los colaboradores o que tuvieran cualquier contacto con ellos. De esta manera, el vínculo (existente o no) con la guerrilla e incluso cualquier acción asociada a la protesta era motivo de señalamiento y temor¹⁰⁶.

Estas acciones afectaron el complejo total de las actividades desarrolladas en los Montes de María. Según los testimonios ningún acto violento se realizó durante la celebración del festival, aunque si en sus alrededores, y en algunos casos afectó el estado de ánimo de los participantes. Lo que si afectó fuertemente las representaciones fue el ambiente generado a partir de los diferentes hechos y posteriormente los estigmas que asociaban al ovejero como guerrillero y violento, todo esto, muchas veces guardado o comentado en silencio, ante uno de las principales consecuencias de la violencia: el miedo.

Pese a ellos las prácticas musicales y la movilización por la identidad hicieron frente a la situación a partir de diversas formas. Los aspectos de la paz – violencia se constituyeron en otros de los elementos de distinción y sobre los cuales establecer resignificaciones. Otra vez más se perciben narraciones en las cuales se evidencia que la música es una manera de movilizar, en este caso contra la violencia. El primer caso a presentar, lo constituye la canción *Pregoneros de Paz*, título del trabajo discográfico del grupo Los Hijos de Chaulo de Tamalameque y cuya autoría corresponde a Ernesto Gutiérrez:

Coro
Colombia mi tierra
Qué le pasará
Sólo encuentra guerra

asesinaron a 27 personas acusadas de haber colaborado con la guerrilla. La operación se dio en silencio debido a la cercanía del frente 35 de las FARC y un batallón de la fuerza naval, por lo que asesinaron a las personas con golpes en la cabeza y con cortes en la garganta. Algunas de las personas que habían sido sacadas de sus casas lograron escapar y alcanzaron a contar lo sucedido. En las posteriores declaraciones en versión libre, del programa de justicia y paz de la Fiscalía, las acciones fueron confirmadas.

¹⁰⁶ Se dice que una solución a conflictos personales o incluso deudas era acusar a las personas de guerrilleros o colaboradores frente a los paramilitares, para que ellos se encargaran del trabajo. En pocos casos la falsa información era sancionada.

Buscando la paz

Versos

Ele le le le le lei le le la
Por toda Colombia entera
Soy pregonero de paz

Tamboreros de mi pueblo
Nunca dejen de tocar
Llevándole al mundo entero
Mi pregonero de paz

Que la guerra se termine
Que el pueblo viva feliz
Y que florezcan jardines
En la boca de un fusil

Que acabando los carteles
Reine la paz la alegría
Que haya techo pa mi gente
Que es de la Colombia mía

Elevo mi canto al cielo
Con el alma y corazón
Pido en nombre de mi pueblo
Que haya paz en mi nación

La esperanza ya no es verde
Ha cambiado de color
Lo dice Ernesto Gutiérrez
En una pálida flor

Dicen somos de valor
Porque no tenemos precio
Deja el celo y el rencor
Que somos hijos del pueblo

Tamboreros de mi pueblo
Nunca dejen de toca
Llevándole al mundo entero
Mi pregonero de paz”

La canción trata aspectos poco comunes de los contenidos de las narrativas de la tambora, como la nación. Sin embargo, su relación con la paz – violencia, permite comprender otros aspectos de las representaciones, en primer lugar, que el área

de cobertura del proceso se extiende al país. Esta canción se ha difundido a diferentes lugares de la región, siendo interpretadas por grupos de Barranquilla y Santa Marta. La canción se presenta en el año 2001, en un contexto violento y en su versión inicial incorporaba versos que tenían alusiones inmediatas de situaciones específicas, que por temor no fueron incluidas en la versión grabada:

“El presidente Samper que de Colombia si es hijo
Se le ha parado a Frechet y a los Estados Unidos

Al que llaman guerrillero lucha por las injusticias
Que le cometen al pueblo que redención necesita”

En *Pregoneros de Paz* se hace alusión a una violencia que es común a toda una nación y que se constituye en un elemento más de identificación de las particularidades locales con las del resto del país. Esto permite que el ámbito de referencia se amplíe de lo local a lo nacional. Se resalta además, el carácter participativo y de movilización que se advierte a partir de la idea de un mensaje que debe ser llevado por toda Colombia. En este caso, paz – violencia aparecen como elementos dicotómicos de una realidad social, la primera vista como presente y la segunda como actitud y futuro. Al ser el de la canción el mismo título del álbum, se reproduce la idea de que no sólo es la canción sino la movilización generada en torno a las prácticas musicales las que van a buscar la paz. Se trata entonces de la idea de que la cultura constituye un recurso para la paz.

En el contexto anteriormente descrito para el caso de *Ovejas*, hubo al menos dos formas de reaccionar desde las prácticas musicales. La primera, con discursos ocultos de resistencia (Scott 1990, citado en Oslender 2003), para el cual se presentan como ejemplos la canción *Campesino Campesino* de Misael Acosta, y otros un poco más directo, como es el caso de *Dime Violencia*, de Gerson Vanegas.

Campesino Campesino:

“Campesino campesino
Tan bueno y trabajador
Tú alegras con tu sudor
El surco de los cultivos
Que son los fieles amigos
Consuelos de tu dolor

Vive y morirás
Triste y resentido
Tan adolorido
Sin vivir en paz

Campesino campesino
Del campo tu eres la flor
Pero hoy vives con temor
Para cultivar la tierra
Porque de esta sucia guerra
Siempre toca lo peor”

El significado de esta canción se comprende en el contexto de su interpretación. Campesino campesino, es una canción con la que participó Misael Acosta en una versión del festival. Se presenta desde una imagen de decepción y desesperanza que acompaña en el relato la condición del campesino, por lo que se constituye en una de las formas de resistencia que se crearon en un principio para tratar los problemas de la violencia. Sin embargo, en los años siguientes, las canciones de Gerson Vanegas serían pioneras en enfrentar directamente el tema de la violencia:

Como La Cumbia Está Herida¹⁰⁷, de Pablo Flórez y más cercana a la canción Violencia¹⁰⁸, de José Barros, Gerson Vanegas, realiza una mención directa a los problemas de violencia del municipio de Ovejas y los Montes de María, siendo uno de los principales compositores y cantantes del municipio que enfrentó el problema directamente a través de los cantos de gaita. “Dime violencia”, fue una canción presentada a finales de los noventas, en el contexto del auge de la violencia. Fue seleccionada como mejor canción inédita y ella incorpora los principales elementos del contexto. En este caso, la violencia constituye el elemento de ruptura de la tradición y la cultura, para lo que surge nuevamente la gaita como respuesta a la violencia y como su soldadura.

Dime Violencia:

“Oigo llantos oigo llantos
Oigo llantos en la lejanía
En los cerros y en las llanuras
Son hombres de la tierra mía

Hoy todos buscan proteger ya sus vidas
La violencia los ha atacado
Ya no nace el sol todo los días
Muy triste van, ya no oirán aquellas melodías
Que de la gaita hembra nacían
Pues el abuelo ya está muerto
Las balas ya, hasta el tambor viejo destruyeron
Aquel que alegró por mucho tiempo

¹⁰⁷ Grabada por Totó la Momposina en el disco Pacantó, Real World (2000).

¹⁰⁸ Grabada entre otros por Gabriel Romero. Se conoce también como Maldita violencia.

Aquellos que en un rancho vivían”

La canción, como los protagonistas del relato, es triste de principio a fin. La violencia que se dio en su mayoría en las áreas rurales, acaba con todo. Se manifiesta una ruptura generacional del proceso cultural, con la muerte del abuelo y la destrucción del tambor de otras épocas.

[Coro]

Violencia porque cayas el canto de los instrumentos
Dime violencia porque interrumpes en la noche el silencio
Dime violencia porque destruyes lo de nuestros ancestros
Violencia

Hoy le canto, hoy le canto
Hoy le canto a la tierra mía
A gaiteros, niños y viudas
El temor es el pan de cada día
Buscan solo, buscan solo
Curar sus heridas
La tristeza los ha embargado
Lagrimas hay en sus mejillas
Yo me pregunto, porque viles manos asesinas
Acaban con una pobre vida
Con el sueño de un gaitero
Dime violencia, dime qué buscas en mi pueblo
Aquí alzamos blancos pañuelos
Pa decirte en la gaita la paz es melodía”

El canto a la tierra, a la violencia y los pañuelos, como en el caso de Pregoneros de Paz, constituyen señales a través de las cuales se reitera la movilización, participación y denuncia desde las narrativas musicales, ya que como indicaba Vanegas en el testimonio anterior, el músico le canta a su contexto, así éste sea de violencia.

El segundo ejemplo para el caso de la gaita es la canción Porqué nos Lllaman Así, de Gerson Vanegas, cuyo relato muestra las implicaciones y motivaciones de la composición musical y su articulación a los procesos identitarios. Vanegas cuenta que:

“Porqué nos llaman así surgió también de una experiencia que nosotros tuvimos. Íbamos a tocar a Cereté¹⁰⁹, a un festival de Cereté, y

¹⁰⁹ Municipio del departamento de Córdoba.

nos encontramos con un retén de policía. Llegamos, y el policía [dijo] bueno una requisa... ¿ustedes de donde son, de Ovejas? Ah... guerrilleros. El policía riéndose, ¿y este que es el fusil? Y nosotros este no es mi fusil, este es mi gaita. El fusil de nosotros es este la gaita. De allí surgió toda esa canción de esa experiencia. Pero cantar, o sea cantar en medio de una situación de conflicto era peligroso” (entrevista, Vanegas 2009).

El relato hace referencia a la canción *Porqué nos llaman así*. Presentada en el año 2001 y ganadora en la modalidad de mejor canción inédita y luego incluida en el CD *La Gaita: Inspiración y Folclor*. Diferentes personas del municipio de Ovejas resaltaron la canción como un hecho memorable del festival y coincidieron en afirmar que expresaba el sentimiento generalizado de todos, pero que pocos se atrevieron a expresar directamente por el temor predominante. Durante la presentación generó catarsis colectiva y tuvo tan buena aceptación que la decisión fue unánime e incluso en el año siguiente se pidió que cantara nuevamente. La canción tiene una introducción que dice:

“Esta canción no es una cumbia más, es la protesta silenciosa de los hombres de los Montes de María, es el grito quedo de todo un pueblo, expresado hoy con versos y melodías.

La canción, una cumbia que se distancia un poco de las melodías tradicionales, en un principio resalta los señalamientos dados al ovejero como violento y guerrillero, los cuales se convirtieron en un estigma.

“Yo no sé si eso es un pecado (bis)
Yo no sé si eso es un pecado
Ser hijo de esta tierra
Pero todo el mundo vive señalando
Al que diga que es de Ovejas
Nos difaman nos apodan y nos tildan
Como hombre guerrilleros
Y por mucho que rechace esa mentira
Para ellos somos unos violentos”

Posteriormente se niega lo anterior y nuevamente aparece la vocación o activismo en pro de la paz que se hace manifiesta a través de las canciones. Se promueve una imagen sana del ovejero, cuya arma, como indica la entrevista, para lograr la paz, es una gaita.

“No señor, eso no es así
Y por eso este canto es pa aclararle
Que la gente de mi pueblo no se porta así
Que si en esas montañas ya se esconden unos hombres descontentos

Se lo juro a usted compadre que no son de aquí”

Porque el ovejero
Es sano de nacimiento
Y si dicen que carga un fusil
Seguro es una gaita con cinco huecos (bis)

Mucha gente vive con el temor (bis)
De visitar Ovejas
Y se pierden de su lindo folclor
Que trascendió la frontera
De que al mundo sólo se le habla
De masacres, también de tragedias
Pero nunca le cuentan lo que hay en el alma
De un gaitero de esta tierra

No señor, eso no es así
Y por eso este canto es pa pedirle
Que no hablen mal de mi pueblo
No conocen su vivir
O es que acaso no escuchan a una gaita
Diciéndoles al mundo entero
No nos llamen así

Porque el ovejero
Es sano de nacimiento
Y si dicen que carga un fusil
Seguro es una gaita con cinco huecos”

Paradójicamente, las canciones, su compositor e intérprete fueron al mismo tiempo víctimas de los estigmas y situaciones que denunciaban y querían transformar y fue acusado de guerrillero, enfrentando las acusaciones por rebelión, las cuales lo mantuvieron 16 meses detenido, mientras se definía su situación. Entre las denuncias se indicó que era conocido con el alias del compositor, así como fue titulada la canción que inspiró la situación y encierro.

Fragmentos de *El Compositor*:

“Y es que me quieren ahora condenar
Porque me llaman el compositor
Un alias que se quisieron inventar
Pa´ señalarme de la subversión
Confundiendo al juez al fiscal
Que mis cantos eran de rebelión
Mintieron no dijeron la verdad

Que mis versos son de mi folclor

Y por eso lloré
Y en mi llanto te dije señor
Que mi pueblo podía dar fe
De nuestro actuar de nuestro don

Y por eso yo canto
Y que se escuche en esta tierra
Que si compongo cualquier canto
Es para defender a Ovejas (bis)

Yo no pensé que un hombre de mi folclor
Ese de gaitas y de llamador
Lo detuvieran por sus composiciones
Y lo subieran hasta en un avión
Esposaran sus manos su voz
Por caprichos de unos malechores

Y por eso rechacé
Aquel concierto para delinquir
Pues el concierto que yo realicé
Fue el de Por qué nos Lllaman Así”

Como en el caso de los aspectos étnico – raciales, las prácticas musicales de la tambora y la gaita se constituyen en elementos centrales del proceso de movilización por la identidad. Aquí, de acuerdo con el contexto de violencia, las representaciones que a partir de ellas se producen, sellan las rupturas de la tradición, resignifican aspectos marginalizados, en este caso, los estigmas de guerrillero y pueblo violento, con lo cual establecen los respectivos actos de distinción del proceso identitario.

En este caso los festivales no necesariamente ocultan, porque la violencia es una situación conocida públicamente. Sin embargo, el contexto señalado muestra que ese conocimiento, corresponde a estigmas que se han desarrollado por la situación polarizada que ha generado el conflicto en el país. De esta manera, las representaciones de los aspectos sociopolíticos de la paz violencia son estrategias para el posicionamiento dentro de unos discursos que pretenden marginalizar a la población a partir de señalamientos.

CONSIDERACIONES FINALES

El estudio de las articulaciones entre representaciones e identidades en las prácticas musicales de Tamalameque y Ovejas, mostró un panorama complejo y heterogéneo, en el cual confluyen múltiples versiones, iniciativas e intenciones propias de acciones y expresiones que trabajan con diversas sensibilidades y experiencias como la música. Sin embargo, de este panorama pudieron identificarse una serie de aspectos desde los cuales se pueden comprender dichas articulaciones, principalmente si se concentra la atención en la perspectiva que ofrecen los protagonistas y productores de las prácticas y expresiones musicales. A continuación se presentan las principales inferencias realizadas a partir del análisis de las prácticas, procesos y acciones a las que se le hizo seguimiento. Tal lectura va de lo general a lo particular atendiendo a las variables de espacio y tiempo.

Las articulaciones evidencian prácticas en las cuales lo cultural desarrolla un contenido cada vez más político. El histórico campo de lucha de poder cultural, adquiere una connotación distinta en el período 1985 – 2006, ante la emergencia de asuntos como diversidad, diferencia y multiculturalismo, los cuales, tuvieron como aspecto central la identidad. Ante su búsqueda, en los casos estudiados encontraron que varios de sus elementos estaban perdiéndose o al borde de la extinción por la introducción de elementos externos y ajenos a la dinámica histórica a la vida cotidiana, los cuales habían generado una ruptura en el componente básico de la identidad: la tradición. Ante esta situación organizaron un proceso de rescate de esta tradición e identidad perdida, la cual, siguiendo los ejemplos de Valledupar y El Banco encontraron en lo musical el principal de sus recursos.

El rescate se convirtió en el principio de la movilización por la identidad y las prácticas musicales en el recurso de la significación. Así mismo, el festival en el instrumento y espacio para las reelaboraciones musicales de la tambora y la gaita, a través de una puesta en escena, en la que la tradición y autenticidad fueron los elementos con los que se establecieron los parámetros para la producción de la expresión, los cuales, se desarrollaron de manera articulada al contexto regional.

Los procesos y prácticas desarrollados constituyeron intentos por ampliar el panorama cultural e identitario nacional y regional, para superar versiones dominantes de predominancia andina y en las que lo Caribe se asocia a las zonas urbanas, más cercanas al mar. El ascenso al ámbito nacional de la cumbia, el porro y vallenato (mediado por la industria musical), a través del blanqueamiento y

modernización de estas músicas (Wade 2002a), no necesariamente cobijó a las músicas tradicionales, las cuales se mantuvieron en la escala más baja de las representaciones. Festivales y puesta en escena fueron por lo tanto las estrategias por medio de las cuales, a través de las prácticas musicales se dieron los intentos por posicionar músicas como la gaita y la tambora, así como Tamalameque y Ovejas en el panorama de la diversidad regional y nacional.

Durante el rescate, las producciones de la identidad de Tamalameque y Ovejas se extendieron a sus ámbitos regionales más próximos, más exactamente la Depresión Momposina y los Montes de María.

Las prácticas musicales se constituyeron en prácticas de significación, a través de las cuales, aspectos históricamente excluidos y marginalizados fueron resignificados. El concurso de canción inédita del festival, condujo las posibilidades de representación al campo de la composición. De esta manera, los contenidos y estilos narrativos desarrollados en las canciones le otorgaron un rol principal a aspectos como lo negro – africano e indígena, los cuales habían permanecidos ocultos en los imaginarios del mestizaje y en esta ocasión fueron presentados como elementos de la identidad. De la misma manera, en el contexto de violencia del municipio de Ovejas, las prácticas musicales hicieron frente a los estigmas de pueblo violento y guerrillero.

El rescate, a través de la puesta en escena y autorepresentaciones de la identidad, se constituyeron en prácticas a través de las cuales se pretendía sellar la ruptura generada durante la disminución de la producción cultural de la tambora y la gaita. En este proceso la difusión del imaginario de pérdida y peligro de las expresiones fue clave, así como la construcción de un pasado mejor añorado. De esta manera, el rescate llevado a cabo a través de las reelaboraciones musicales, se constituyó en el elemento articulador que produjo el imaginario de la tradición.

La identidad construida en Tamalameque y Ovejas, es una identidad de raíz múltiple. La movilización que en torno a ella se generó, produjo versiones de la identidad en la que los elementos raciales, se generan como componentes que posibilitan la inclusión de diversos aspectos a través de los usos y apropiaciones que hace posible el imaginario del mestizaje.

Las prácticas señaladas permitieron redefinir la tramas argumentales y de esta manera posicionar músicas y poblaciones en un discurso local, regional y nacional, teniendo en cuenta asuntos de clase, étnico – raciales, posiciones de sujeto y en general, jerarquías y clasificaciones epistémicas. De esta manera, da continuidad a los actos de cimarronería cultural, que pretenden superar las estructuras e imaginarios impuestos por el colonialismo y prolongado en los períodos posteriores a la independencia. Sin embargo, mucho de estos elementos vuelven al campo de lucha de poder cultural a través del predominio de aspectos en festivales que pretenden presentar los elementos de la cultura local como

esencias y exotismos al visitante, lo cual, resta trascendencia política a las prácticas musicales, porque los nuevos significados no logran ser decodificados de la manera adecuada.

Los análisis son sólo aproximaciones de los casos estudiados, que pueden ser profundizados a partir de nuevas lecturas y comparaciones con otros casos de la región y el país, así como del estudio de la manera en que se desarrolle en los siguientes años. Hay que recordar, como insiste Hall, que las identidades son procesos inacabados y el panorama de las músicas tradicionales del Caribe colombiano, aunque con muchas limitaciones, continua en las reelaboraciones e intenciones de redefinir el poder social a través de sus prácticas. Por lo tanto, las conclusiones presentadas son transitorias.

BIBLIOGRAFÍA

- Abadía Morales, Guillermo. 1985. *Compendio general del folclore. Folclor Colombiano*. Bogotá, Talleres Gráficos Banco Popular.
- _____ 1991. *Instrumentos Musicales, Folclor Colombiano*. Bogotá, Talleres Gráficos Banco Popular.
- Abril, Carmen y Soto, Mauricio. 2004. *Entre la champeta y la pared. El futuro económico y cultural de la industria discográfica de Cartagena*. Cartagena: Observatorio del Caribe.
- Agier, Michel y Quintín, Pedro. 2003. "Política, cultura y autopercepción: las identidades en cuestión". En: *Estudios Afro-Asiáticos*, Año 25, N° 1, pp. 23-41.
- Ajá Eslava, Lorena. 2009. "Del *fair and dance* al reggaetón: tensiones y dinámicas de la interculturalidad en la isla de San Andrés a través de su música y su danza". En Mauricio Pardo (editor). 2009. *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario. Pp. 308 – 332.
- Anderson, Beverly. 1996. *Music of the Caribbean, U.S.A.*, McGraw-Hill Companies.
- Araujo de Molina, Consuelo. 1973. *Vallenatología*. Bogotá, Editorial Tercer Mundo.
- _____ 1988. *Rafael Escalona, el hombre y el mito*. Bogotá, Editorial Planeta Colombiana.
- Araya Humaña, Sandra. 2002. *Las representaciones sociales: ejes teóricos para su discusión*. Costa Rica, FLACSO, ASDI.
- Austerlitz, Paul. 1997. *Merengue, dominican music and dominican identity*. Temple University Press.
- Araujo de Molina, Consuelo. 1973. *Vallenatología*. Bogotá, Editorial Tercer Mundo.
- _____ 1988. *Rafael Escalona, el hombre y el mito*. Bogotá, Editorial Planeta Colombiana.

- Argeliers, León. 1972. *Un marco de referencia para el estudio del folclore musical en el Caribe*. Cuba, Universidad de la Habana.
- Avella, Francisco. 2001. "Bases geohistóricas del Caribe colombiano". En Castillo Mier, Ariel (compilador) 2001. *Respirando el Caribe. Memorias de la Cátedra del Caribe colombiano*. Vol. 1. Cartagena: Observatorio del Caribe. Pp. 3 – 28.
- Averill, Gage (1997) *A day for the hunter, a day for the prey: popular music and power in Haití*. Chicago, University of Chicago Press.
- Bassi Arévalo, Ernesto. 2007. *La Región y sus orígenes*. Barranquilla: Parque Cultural del Caribe.
- Batista Matos, Carlos. 2002. *Bachata, Historia y Evolución*. Santo Domingo, Banco Intercontinental BANINTER.
- Bhabha, Homi. 2002. *El Lugar de la Cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manatí, SRL.
- Benítez Rojo, Antonio. 1998. *La isla que se repite*. Barcelona, Editorial Casiopea.
- Benítez, Edgard. 2003. "Bullerengue en Maríalabaja, un canto afrotradicional". Trabajo de grado, Departamento de Antropología. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- Benítez, Edgard H. 2000. "Huellas de africanía en el bullerengue: la música como resistencia". *Actas del III Congreso Latinoamericano IASPM*.
- Béhague, Gerard. 1994. *Music and Black Ethnicity, the Caribbean and South America*, New Brunswick, Transaction Publishers.
- Bermúdez, Egberto. 2004. "¿Qué es y qué no es vallenato?". En: En Hugues Sánchez y Leovedis Martínez (eds.), *Historia, identidades, cultura popular y música tradicional en el Caribe colombiano*. Pp. 105-126. Valledupar: Ediciones UniCesar.
- Bermúdez, Egberto. 1987. *Música tradicional y popular colombiana*. Bogotá: Procultura.
- Betancur Álvarez, Fabio. 2000. *Sin clave y bongó no hay son: música afrocubana y confluencias musicales de Colombia y Cuba*. Medellín: Universidad de Antioquia.

- Bilby, Kenneth M. 1985. *The Caribbean as a Musical Region*. Washington, The Wilson Center.
- Birenbaum Quintero, Michael. 2005. "Acerca de una estética popular en la música y cultura de la champeta". En: Varios autores, *Colombia y el Caribe / XIII Congreso de Colombianistas*. Barranquilla: Ediciones Uninorte.
- Bohórquez Díaz, Leonardo. 2000. "La champeta en Cartagena de Indias: Terapia musical popular de una resistencia cultural". Ponencia presentada en el *III Congreso Latinoamericano IASPM*. Bogotá.
- Carbó, Guillermo. 2003. *Musique et danse traditionnelles en Colombie: La Tambora*, París: L'Harmattan.
- Carbó, Guillermo. 2001. "Tambora y Festival: Influencias del festival regional en las prácticas de la música tradicional". En: *Huellas, Revista de la Universidad del Norte*, # 58 y 59. Barranquilla. Págs. 2 – 14.
- Carbó, Guillermo. 1993. "Al ritmo de... tambora tambora", en *Revista Huellas*, Barranquilla: Universidad del Norte, N° 39.
- Carrasquilla Baza, Deibys. 2005. "La industria que suena: ¿cómo se oye en el Magdalena? Influencias de lo global en la música tradicional". Santa Marta. Trabajo de pregrado para optar al título de antropólogo, Universidad del Magdalena.
- Carrasquilla Baza, Deibys y Roosevelt González. 2007. "Tambora y tradición. Transformaciones de la expresión a partir de su puesta en escena". En Fabio Silva Vallejo (ed). *Pensando la región, etnografías propias para la construcción de un discurso regional*. Santa Marta: Universidad del Magdalena. Pp. 212 – 229.
- Carrasquilla Baza, Deibys. 2007. "Entre las tradiciones de la tierra y los sonidos industrializados. Música tradicional e industrias culturales en el Caribe colombiano". En: Mauricio Pardo (editor). 2009. *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario. Pp. 170 – 191.
- Carpentier, Alejo. 1988. *La Música en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Castro Anivar, Daniel. 1999. "La Fiesta de la Champeta". *Heterogénesis, Revista de Artes Visuales*, n° 29.
- Castro-Gómez, Santiago y Grosfoguel Ramón. 2007. "Prologo, Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico". En: Santiago Castro-Gómez y

Ramón Grosfoguel. (Compiladores). El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

Carvalho, José Jorge de. 2004. "Las tradiciones musicales afroamericanas: de bienes comunitarios a fetiches transnacionales". En: *Utopía para los excluidos: el multiculturalismo en África y América Latina*. Jaime Arocha (Compilador). Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas UN. Colección CES. Universidad Nacional de Colombia. Pp. 47 - 77.

_____ 2005. *Las culturas afroamericanas en Iberoamérica: lo negociable y lo innegociable*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

Ceballos, Maritza y Alba, Gabriel. 2003. "Viaje por el concepto de representación". *Revista Signo y Pensamiento*. N° 43, Vol. 22. Bogotá. Pp. 11 – 21.

Césaire, Aimé. 2006. "Cultura y colonización". En: Césaire, Aimé. *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid, Editorial Akal. Pp 45 – 61.

Césaire, Aimé. 2006. "Discurso sobre el colonialismo". En: *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal. Pp. 13-43.

Charry Joya, Carlos Andrés. 2006. "¿Nuevos o viejos debates? Las representaciones sociales y el desarrollo moderno de las ciencias sociales". *Revista de Estudios Sociales*, N° 25. Bogotá, Facultad de Ciencias Sociales, Uniandes. Pp. 81 – 94.

Chartier, Roger. 1992. *El Mundo como Representación. Historia Cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Chevannes, Barry. 1994. *Rastafari: Roots and Ideology*. New York, Syracuse University Press, Place of Publication: Syracuse.

Contreras, Nicolás. 2002. Champeta/Terapia: Un pretexto para visitar las ciudadanías culturales en el gran Caribe. En: *Foro Champeta, vida y ser de Cartagena*. Cartagena: Universidad de Cartagena.

Correa Diaz-Granados, Ismael. 1993. *Música y bailes populares de Ciénaga, Magdalena*. Editorial Lealón.

Cunin, Elisabeth. 2007. "De Kinshasa a Cartagena, pasando por París: itinerarios de una 'música negra', la champeta". *Aguita. Revista del Observatorio del Caribe colombiano*, No. 15-16. Diciembre 2006 - Junio 2007.

- Cunin, Elisabeth. 2003b. *Identidades a flor de piel. Lo “negro” entre apariencias y pertenencias: mestizaje y categorías raciales en Cartagena (Colombia)*. Bogotá: IFEA-ICANH-Uniandes- Observatorio del Caribe Colombiano.
- Depestre, René. 1996. “Saludo y despedida a la negritud”. En: Moreno Fragnals, Manuel. *África en América Latina*. México, Siglo XXI. Pp. 333 – 362.
- De Lima, Emirto. 1942. *Folklore de colombiano*. Barranquilla. S.E.
- Domínguez Gómez, Eduardo. 2006. “Representaciones colectivas, episteme y conocimientos”. *Revista Universidad EAFIT*, Vol 42, N° 144. Medellín, Universidad EAFIT. Pp. 69 – 80.
- Dudley, Shannon. 2004. *Carnival Music in Trinidad. Experiencing Music, expressing Culture*. New York, Oxford University Press.
- Durkheim, Emile. 1968. “Las representaciones colectivas como nociones – tipos en las que participan los individuos”. En: Emile Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa*. Buenos Aires, Editorial Schapire. Pp. 442-449.
- Escalante, Aquiles. 1954. “Notas sobre Palenque de San Basilio, Una comunidad negra de Colombia” En: *Divulgaciones etnológicas*, IV. Universidad del Atlántico.
- _____ 1979. *El Palenque de San Basilio: una comunidad de descendientes de negros cimarrones*. Barranquilla: Editorial Mejoras.
- Fals Borda, Orlando. [1979] 2002. *Historia Doble de la Costa*. Tomo I, Mompox y Loba. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Banco de la República y El Áncora Editores.
- Fanon, Frantz. 1970. *Pieles negras, máscaras blancas*. Barcelona, Editorial Nova Terra.
- Frith, Simon. 2003. “Música e identidad”. En: Stuart Hall y Paul du Gay (comps). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Amorrortu editores. Págs. 181 – 213.
- Figueroa, José Antonio. 2009. *Realismo mágico, vallenato y violencia política en el Caribe colombiano*. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Friedmann, Susana. 2004. “Cumbia: a Dance from Colombia’s Caribbean Coast” En: Malena Kuss. 2004. *Music in Latin America and the Caribbean: an encyclopedic history*. University of Texas Press. Pp. 473 – 482.

- Friedemann, Nina S. 1979. *Ma Ngombe. Guerreros y ganaderos en Palenque*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Friedemann, Nina S. 1981. "Costa atlántica colombiana, un escenario cultural del Caribe". *Divulgaciones Etnológicas*. No. 2 (segunda época) Barranquilla: Universidad del Atlántico, Museo de Antropología
- Friedemann, Nina S. de y Jaime Arocha. 1986. *De sol a sol. Génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial. S.A.
- García, Silvia y Romero Bachiller, Carmen. 2002. "Rompiendo viejos dualismos: de las (im) posibilidades de la articulación". *Revista Athenea Digital*. N° 2. <http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/issue/view/3>
- Geertz, Clifford. 2005. "Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura". En *La Interpretación de las Culturas*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Gilard, Jacques. 1993. "¿Crescencio o don Toba? Falsos interrogantes y verdaderas respuestas sobre el vallenato". Revista *Huellas*, Uninorte, Barranquilla. Págs. 28 – 34.
- Giraldo, Jorge. 2007. "La Champeta, el vacile efectivo de la barriada: hacia el reconocimiento etnográfico de la producción cultural de la champeta en Santa Marta". En Fabio Silva (comp). 2007. *Pensando la región. Etnografías propias para la construcción de un discurso regional*. Santa Marta: Universidad del Magdalena. Pp. 175 – 189.
- Giraldo, Jorge; Juan Kay Mejía; Alfonso Julián Montalvo y Eduardo Restrepo. 2004. "Entre champetuos, pupys y harcoretos: identidades juveniles en Santa Marta". En: Revista *Tabula Rasa*, N° 2. Bogotá, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. Pp. 213 – 228.
- Giovannetti, Jorge L. 2002. *Sonidos de condena: Sociabilidad, historia y política en la música reggae de Jamaica*. México: Siglo XXI Editores.
- Glissant, Édouard. 2002. *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona, Editorial Planeta.
- Goody, Jack. 1998. *El hombre, la escritura y la muerte*. Barcelona, Ediciones Península.

- Goody, Jack. 2003. "Las consecuencias de la cultura escrita". En: Jack Goody (Comp). *Cultura escrita en sociedades tradicionales*. Barcelona, Editorial Gedisa.
- González, Adolfo. 1989. "Calidad de la vida musical en la radio barranquillera". En: Cuba, Boletín De Música Casa De Las Américas # 7.
- González Henríquez, Adolfo. 2009. "Música popular e identidad en Barranquilla, 1940-2000. De la cultura tropical a la identidad global". En: Pardo, Mauricio. 2009. *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá, Editorial Universidad del Rosario. Pp. 114 – 131.
- González Henríquez, Adolfo. 2000. "Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano". En: Barbero, Jesús Martín; López de la Roche, Fabio y Robledo, Ángela (eds). *Cultura y Región*. Bogotá, Centro de estudios Sociales, CES, Universidad Nacional de Colombia; Ministerio de Cultura.
- Gosselman, Carl Augusto. 1981. *Viajes por Colombia (1825 y 1826)*. Bogotá: Banco de la República.
- Grosfoguel, Ramón. 2007. "Descolonizando los universalismos occidentales: el pluri-versalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los zapatistas". En: Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel. (Compiladores). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Guilbault, Jocelyn. 1993. *Zouk: world music in the West Indies*. Chicago, University of Chicago Press.
- Gutiérrez Hinojosa, Tomás Darío. 1992. *Cultura vallenata: Origen, teoría y pruebas*. Bogotá, Plaza y Janes Editores.
- Hall, Stuart. 2003. "Introducción: ¿Quién necesita identidad?". En: Stuart Hall y Paul Du Gay (Eds). *Cuestiones de Identidad Cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Hall, Stuart. 1984. "Notas sobre la desconstrucción de «lo popular»". En: Samuel, Ralph (ed.). *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona, Crítica.
- Hall, Stuart. 1999. "Identidad cultural y diáspora". En: Castro-Gómez, Santiago; Oscar Guardiola-Rivera y Carmen Millán de Benavides (Eds). *Pensar (en) los Intersticios: Teoría y práctica de la crítica poscolonial*. Bogotá, Instituto Pensar, Universidad Javeriana. Págs. 131 – 145.

- Hall, Stuart. 1997a. "Introducción". En: Stuart Hall (Ed.). *Representation. Cultural representation and signifying practices*. London, Sage Publications, Open University. Pp. 1 – 11.
- Hall, Stuart. 1997b. "El trabajo de la representación". En: Stuart Hall (ed.). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications. Pp. 13-74. Traducido por Elías Sevilla Casas.
- Hall, Stuart. 1997c. "The spectacle of the other". En: Stuart Hall (Ed.). *Representation. Cultural representation and signifying practices*. London, Sage Publications, Open University. Pp 223 – 290. García Canclini, Néstor. 2004. *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo. México.
- Halbwachs, Maurice. 2002. "Fragmentos de la memoria colectiva". En: *Athenea Digital # 2*. Iztapalapa, Universidad Autónoma Metropolitana. Traducción de Miguel Ángel Aguilar.
- Herrera Ángel, Marta. 2002. "El Arrochelamiento: Nominar para Criminalizar. Colombia". En: *El Taller de la Historia*. Vol. 2 Pp. 11 – 46.
- Hobsbawn, Eric. 2002. *Inventando tradiciones*. En *Historias*, N° 19. México, Pp. 3 – 15. Traducción de Jorge Eduardo Aceves Lozano.
- James, C. R. L. [1938] 1980. *The Black Jacobins*. London: Allison & Busby.
- Jelin, Elizabeth. 2001. "¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?". En: *Los trabajos de la memoria*. España, Siglo Veintiuno Editores.
- Jodelet. D. 1984. La representación social: fenómenos, conceptos y teoría. En Moscovici, S. *Psicología social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.
- Julie A. Sellers, Stephen C. Ropp. 2004. *Merengue and Dominican identity: music as national unifier*. McFarland.
- Leymarie, Isabelle. 1998. *Músicas del Caribe*. España, Akal ediciones. (trad. Pablo García Miranda).
- Llerena Villalobos, Rito. 1985. *Memoria cultural en el vallenato*. Medellín, Universidad de Antioquia.
- Llerena Villalobos, Rito. 1985. *Memoria cultural en el vallenato*. Medellín, Universidad de Antioquia.

- List, George. 1994. *Música y Poesía en un pueblo colombiano*. Bogotá, Colegio Máximo de las Academias Colombianas; Patronato Colombiano de Artes y Ciencias; Junta Nacional del Folclor.
- List, George. 1987. "La influencia africana en la rítmica y la métrica de la canción y la música folclórica de la costa". *Huellas*. Revista de la Universidad del Norte. (20).
- López de Jesús, Lara Ivette. 2003. *Encuentros sincopados: el Caribe contemporáneo a través de sus prácticas musicales*. México, Siglo XXI.
- Márquez, Germán. 2006. "Oro vs. Plantaciones en el Caribe hispánico: aproximación ecológica y ambiental." En Alberto Abello Vives (compilador). *Un Caribe sin plantación*. Memorias de la cátedra del Caribe colombiano. San Andrés: Universidad nacional de Colombia, Sede Caribe – Observatorio del Caribe. Pp. 103 – 124.
- Manuel, Peter; Bilby, Kenneth M. y Michael D. Largey. 2006. *Caribbean currents: Caribbean music from rumba to reggae*. Temple University Press.
- Marcus, George. 2001. "Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal". *Alteridades*. 11 (22). Págs. 111 – 127. En: <http://www.uam-antropologia.info/alteridades.html>.
- Marcone, Jorge. 1996. *La oralidad escrita. Sobre la reivindicación y reinscripción del discurso oral*. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Maya, Adriana. 1998. "Brujería y reconstrucción étnica de los esclavos del Nuevo Reino de Granada. Siglo XVII". En *Los Afrocolombianos. Geografía humana de Colombia. Tomo VI*. 191-217. Bogotá, Instituto de Cultura Hispánica.
- Mintz, Sidney. 1971. "The Caribbean as a Socio-cultural area". En: Michael Horowitz (ed). *Peoples and cultures of the Caribbean*. New York, Natural History Press.
- Miñana, Carlos. 2000. "Entre el folclor y la etnomusicología 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia". *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, Bogotá, N° 11.
- Moscovici, Serge. 1979. "La representación social: un concepto perdido". En: Serge Moscovici. *El Psicoanálisis, su imagen y su público*. Ed. Huemul, Buenos Aires, , 2da. Edición. Cap. I, pp. 27-44.

- Mora, Martín. 2002. "Teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici". En: *Althea Digital*, N° 2. Jalisco: Universidad de Guadalajara.
- Moreno Fraginalls, Manuel, 1983. *La historia como arma y otros estudios sobre esclavos, ingenios y plantaciones*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Moreno Fraginalls, Manuel. 1978. *El ingenio*. Vol. 1. La Habana: Ed. de Ciencias Sociales.
- Mosquera, Claudia y Marion Provansal. 2000. "Construcción de la identidad caribeña popular en Cartagena de Indias, a través de la música y el baile de champeta". *Revista Aguaita*, nº 3: 98-113.
- Motta González, N. 1997. *Hablas de selva y agua, la oralidad afropacífica desde una perspectiva de género*. Cali, Universidad del Valle.
- Múnera, Alfonso. 1998. *El fracaso de la nación. Región, clase y raza en el Caribe colombiano: 1717-1810*. Bogotá, Banco de la República, El Ancora editores.
- Múnera, Alfonso. 2005. *Fronteras imaginadas. La construcción de las razas y de la geografía en el Siglo XIX colombiano*. Bogotá, Editorial Planeta.
- Muñoz Vélez, Enrique. 2003. *La música popular: bailes y estigmas sociales. La champeta, la verdad del cuerpo*. Huellas. No. 67- 68: 18-32.
- Nieves Oviedo, Jorge. 2008. *De los sonidos de patio a la música del mundo: semiosis nómadas en el Caribe*. Cartagena, Observatorio del Caribe, Convenio Andrés Bello.
- _____ 2007. "Estado de la investigación sobre música en el Caribe colombiano". En: Espinosa, Aaron (ed). *Respirando el Caribe*. Memorias del II encuentro de investigadores sobre el Caribe colombiano. Vol 3. Cartagena, Observatorio del Caribe, Colciencias.
- Nieves Oviedo, Jorge. 2004. "Matrices musicales del Caribe colombiano". En *Aguaita*, N°. 10. Cartagena: Observatorio del Caribe.
- Noriega Barba, Rafael. 2003. *Historia y vivencias de Tamalameque*. Valledupar.
- Ocampo López, Javier. 2000. *Música y folclor de Colombia*. Bogotá. Plaza y Janes editores.
- O' Brien Chang y Wayne Chen. 1998. *Reggae Routes. The Story of Jamaican Music*. Kingston, IRP; Ian Randle Publishers.

- Ochoa, Ana María. "Sobre el estado de excepción como cotidianidad: cultura y violencia en Colombia". En: Signo y Pensamiento, Vol.22 #43. Pág. 51-69.
- Ochoa, Ana María. 2003a. *Músicas locales en tiempos de Globalización*. Bogotá. Norma.
- _____. 2003b. *Entre los deseos y los derechos, un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Colección ensayo crítico. Bogotá. Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH.
- _____. 2001. "El sentido de los estudios de las músicas populares". En: Ochoa, Ana María y Cragolini, Alejandra. *Músicas en transición*. Serie de cuadernos de Nación. Bogotá. Ministerio de Cultura.
- _____. 1999. "El desplazamiento de los espacios de autenticidad, una mirada desde la música". En: El Sonido de la Cultura, textos de antropología de la música. Francisco Cruces. Antropología, Revista del pensamiento antropológico y estudios etnográficos. Madrid.
- Ochoa Escobar, Federico. 2006. "La gaita larga". En: *Revista Música*, No. 4, jul.-sep. P.18.
- Ospino Valiente, Álvaro. 2005. Santa Marta Vista por Viajeros. Fondo Mixto Distrital para la Promoción de la Cultura y las Artes, Alcaldía de Santa Marta. Editorial Trillas.
- Ong, W. J. 2006. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica.
- Otero Garabís, Jorge. 2000. *Nación y ritmo, 'descargas' desde el Caribe*. Puerto Rico, Ediciones Callejón.
- Ortiz, Fernando. 1975. La música afrocubana. Madrid, Ediciones Júcar.
- Páez, D., Ayestaran, S., De Rosa. (1987). "Representación social, procesos cognitivos y desarrollo de la cognición social". En Páez, D., Coll, S. Pensamiento, Individuo y Sociedad: cognición y representación social. Madrid, España: Fundamentos.
- Pacini Hernández, Derorah. 1995. *Bachata: a social history of a dominican popular music*. Temple University Press.
- Pacini Hernández, Deborah. 1993. "The Picó Phenomenon in Cartagena, Colombia". En *América Negra*, 6: 69-115.

- _____ 1989. Social identity and class in bachata, an emerging popular music”. *Latin American Music Review*. Vol 10, N° 1. pp 69 – 91.
- _____ 1991. “La lucha Sonora: Dominican popular music post – Trujillo era”. *Latin American Music Review*. Vol 12, N° 2. pp. 105 – 123.
- Pardo, Mauricio. 2010. “Entre el espectáculo y la agencia. Signos afrodescendientes y política cultural en Cartagena.” En *Circulaciones culturales*. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz, y La Habana, México D.F., CIESAS-IRD-Universidad de Cartagena, 2010.
- Plazas, Clemencia y Ana Maria Falchetti. 1983. “Tradición metalúrgica del Suroccidente Colombiano”. En: *Boletín Museo del Oro*, No. 14. Bogotá. Banco de la República.
- Plazas, Clemencia, Ana Maria Falchetti, Juanita Saenz. y Sonia Archila. 1993. *La sociedad hidráulica Zenú. Estudio arqueológico de 2000 años de historia en las llanuras del Caribe colombiano*. Banco de la República, Bogotá.
- Peñas Galindo, David Ernesto. (2010). “Por las Llanuras del Caribe: Las rutas coloniales en la costa atlántica”. En: *Caminos reales de Colombia*. Mariano Useche (ed). Publicación en línea, LABLA digital: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/caminos/inicio.htm>
- Pérez de la Riva, Juan. 1978. *El barracón, Esclavitud y capitalismo en Cuba*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Pérez Arbeláez, Enrique. 1952. *La cuna del Porro (Folclore del Magdalena Grande)*. SD.
- Pérez Herrera, Manuel Antonio. 2005. *El son de pajarito: el bunde fiestero del río Magdalena*. Barranquilla, Universidad del Atlántico.
- Pino, Diógenes. 1989. *La tambora: universo mágico. Identidad cultural del hombre de la ribera del río Magdalena*. Tamalameque, Casa de la Cultura y Turismo de Tamalameque.
- Polo Acuña, José. 2006. “La población rural del Caribe neogranadino durante el siglo XVIII: ¿potencial mano de obra para una agricultura de plantación?”. En Alberto Abello Vives (compilador). *Un Caribe sin plantación. Memorias de la cátedra del Caribe colombiano*. San Andrés: Universidad nacional de Colombia, Sede Caribe – Observatorio del Caribe. Pp. 125 – 140.
- Posada, Consuelo. 1986. *Canción vallenata y tradición oral*. Medellín, Universidad de Antioquía.

- Posada Carbó, Eduardo. 1998. *El Caribe colombiano: una historia regional (1870-1950)*. Bogotá, Banco de la República, El Áncora Editores.
- Quijano, Aníbal. 2007. "Colonialidad del poder y clasificación social". En: Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores. Pp 93 – 126.
- Quintana, Alejandra. 2009. "Festivales de música de gaitas en Ovejas y San Jacinto, una tradición de exclusión hacia las mujeres". En Mauricio Pardo (editor). 2009. *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario. Pp. 132 – 154.
- Quintana, Alejandra. 2007. ¿Por qué se apellidan gaita y tambor macho y hembra? Ponencia para el Primer Encuentro Interdisciplinario de Investigaciones Musicales, Bogotá. Disponible en www.acofartes.org.co/ActasdelEncuentro.htm
- Quintanilla, Victor Hugo. 2005. "Memoria e imaginario social: de la oralidad a la escritura". *Revista de lenguaje y literatura*. La Paz, Instituto Normal Superior Simón Bolívar.
- Quintero Rivera, Ángel. 1999. *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. México, Siglo Veintiuno Editores S. A. de C. V.
- Quintero Rivera, Ángel. 2005. "El debate sociedad-comunidad en la sonoridad. El desafío de las músicas "mulatas" a la modernidad eurocéntrica convencional" En: En libro: *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. Daniel Mato. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Págs. 267-282.
- Quiroz Otero, Ciro. 1983. *Vallenato, hombre y canto*. Bogotá, Icaro Editores.
- Rangel Paba, Gnecco. 1948. *Aires guamalenses*. Editorial Nelly, Bogotá.
- Restrepo, Eduardo. 2006. "Identidades: planteamientos teóricos y sugerencias metodológicas para su estudio". En: *Jangwa Pana*. Revista de Antropología de la Universidad del Magdalena. N° 5. Santa Marta. Fondo Editorial Universidad del Magdalena. Págs. 26 – 35.
- Restrepo, Eduardo. 2005. *Políticas de la teoría y dilemas de los estudios de las colombias negras*. Popayán, Editorial Universidad del Cauca.

- Restrepo, Eduardo. 2004. "Biopolítica y alteridad: dilemas de la etnización de las colombianas negras". Eduardo Restrepo y Axel Rojas. (Editores). *Conflicto e (in) visibilidad. Retos de los estudios de la gente negra en Colombia*. Popayán, Editorial Universidad del Cauca. Pp. 271 – 300.
- Restrepo Tirado, Ernesto. 1975. *Historia de La Provincia de Santa Marta*. Bogotá.
- Rey Sinning, Edgar. 1995. *El Hombre y su Río. Santa Marta*.
- Sánchez, José Fernando. 1997. "Viaje por el concepto de representación". Colombia: Unisur.
- Sæther, Steinar A. *Identidades e independencia en Santa Marta y Riohacha, 1750–1850*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Stolzoff, Norman C. 2000. *Wake the Town and Tell the People. Dancehall Culture in Jamaica*. EE.UU, Duke University Press, Durham and London.
- Silva, Fabio et al. 2007. Registro e investigación del patrimonio musical oral e intangible de la región del Magdalena Grande. Informe final. Santa Marta, Universidad del Magdalena. Sin publicar.
- Solano, Yusmidia. 2006. *Regionalización y movimiento de mujeres: procesos en el Caribe colombiano*. San Andrés: Universidad nacional de Colombia, Sede Caribe.
- Turbay, Sandra. 1995. "De la cumbia a la corraleja: el culto a los santos en el bajo Sinú". En: *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. 32. Bogotá, Colcultura, Instituto Colombiano de Cultura. Pp. 5 – 40.
- Vila, Pablo. 2002. "Música e identidad: La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales". En: *Músicas en transición*, Ana María Ochoa y Alejandra Cragolini (compiladoras), Serie cuadernos de Nación. Bogotá, Ministerio de Cultura.
- Vila, Pablo. 1996. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". *Transcultural Music Review*. N° 2. www.sibetrans.com.
- Wade, Peter. 2003. "Repensando el mestizaje". En *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. 39. Pp. 273 – 296.
- Wade, Peter. 2002a. *Música, Raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá, Vicepresidencia de la República, Programa Plan Caribe.

- Wade, Peter. 2002b. "Identidad". En: Serge de la Ossa, Margarita, Suaza Vargas, María C. Y Roberto Pineda Camacho (Editores). *Palabras para desarmar*. Bogotá, Ministerio de Cultura, ICANH.
- Wade, Peter. 1997. *Gente negra, nación mestiza. Dinámicas de las identidades raciales en Colombia*. Bogotá, Ediciones Uniandes.
- Waxer, Lise. 1997. "Salsa, champeta, and rap: black sounds and black identities in Afro- Colombia". Ponencia presentada en el *Annual Meeting of the Society for Ethnomusicology*. Pittsburgh.
- Wilson, Peter. 2004. *Las travesuras del Cangrejo: un estudio de caso Caribe del conflicto entre reputación y respetabilidad*. San Andrés Isla: Universidad Nacional de Colombia Sede Caribe.
- Williams, Eric. 1944. *Capitalism and Slavery*. Chapel Hill: U of N Carolina Press.
- Zambrano, Carlos Vladimir. 2004. *Ejes políticos de la diversidad cultural*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores, Universidad Nacional de Colombia.

Discografía

Alé Kumá. 2002. *Cantaoras*. Disco Compacto.

Carlos Vives. 1994. *Clásicos de la Provincia*. Disco Compacto. Sonolux.

Carlos Vives. 1995. *La Tierra del Olvido*. Disco Compacto. Sonolux.

Carlos Vives. 1999. *El Amor de mi Tierra*. Disco Compacto. Sonolux.

Dinastía Ovejera. 2007. *Sin Fronteras*. Disco Compacto. Americana de Discos.

Etelvina Maldonado. *Etelvina Maldonado*. Disco Compacto.

Gaiteros de Ovejas. S.F. *Gaiteros de Ovejas*. Disco Compacto. S.R.

Grupo La Llorona. 2006 (reimpresión). *Pasea la Tambora*. Disco Compacto. S.R.

Grupo Los Hijos de Chaulo. 2006 (reimpresión). *Pregoneros de Paz*. Disco Compacto. S. R.

María Mulata. 2007. *Itinerario de tambores*. Disco Compacto.

Totó la Momposina. 2001. *Gaitas y Tambores*. Disco Compacto. Real Worlds.

Totó la Momposina. 1993. *La Candela Viva*. Disco Compacto. Real Worlds.

Totó la Momposina. 1995. *Carmelina*. Disco Compacto. Real Worlds.

Varios. 2003. *Tambora: bailes cantaos de Colombia*. Disco Compacto. YAI Records.

Varios. 2005. *Tambora II. Música Tradicional Momposina*. Disco Compacto. YAI Records.

Varios. S.F. *La Gaita: Inspiración y Folclor*. Vol. 1 y 2. Disco Compacto. S.R.

LISTA DE ENTREVISTADOS

A continuación se presenta la lista de las personas entrevistadas en los municipios de Ovejas y Tamalameque. Se describe la fecha y lugar en que fueron realizadas, así como una breve nota que indica porqué fueron seleccionados estas personas. La mayoría de las entrevistas fueron realizadas por el autor durante el trabajo de campo que se realizó del 05 al 18 de julio en Tamalameque y del 02 al 17 en Ovejas, en el año 2009.

Ovejas

Acosta Meza, Misael. 06 – 09 – 2009. Ovejas – Sucre. Nota: Compositor e intérprete de gaita. Cultivador de tabaco, maíz y otros productos del campo. Ha sido finalista en distintos festivales, entre ellos el de Ovejas, San Jacinto. Ha sido ganador del festival de Galeras.

Álvarez, Jose “Joche”. 05 – 09 – 2009. Ovejas – Sucre. Nota: Gaitero y compositor. Es uno de los fundadores del Festival de Gaitas, formador de los jóvenes gaiteros de Ovejas a través de su escuela. En esta ocasión (2009), el Festival hace homenaje a él.

Grupo Dinastía Gaitera (Familia Velilla Palencia: Deivis: tambolero; Cesar: gaitero y director musical, Cesar padre: compositor y director general; Margarita Rosa Palencia madre). Nota: La base del grupo es de hermanos que desde hace 15 años incursionaron en la gaita. Han participado en eventos de intercambio en países como México y Dinamarca.

Rivero, Armando. 06 – 09 – 2009. Ovejas – Sucre. Nota: Lingüista, presidente actual de la Junta para el festival de Gaitas de Ovejas.

Ortiz Gutiérrez, Ismael. 05 – 09 – 2009. Ovejas – Sucre. Nota: Gaitero y agricultor. Conoció las versiones anteriores de la gaita, antes de la creación del Festival.

González Álvarez, Luis Eduardo. 06 – 09 – 2009. Ovejas – Sucre. Nota: Compositor y voceador de periódicos, tiene 14 canciones grabadas de su autoría. Fue cantante, principalmente de boleros, con el trío Llamazul. Luego de su incursión en la gaita, ha sido finalista en diferentes festivales.

Contreras, Jaime. 06 – 09 – 2009. Ovejas – Sucre. Nota: Compositor y músico. Ha sido integrante de diferentes grupos de la región, sus canciones han sido

grabadas y ha sido ganador en canción inédita en el Festival en 2 ocasiones, también ha sido jurado.

Ricardo Guerrero, Alfredo. 07 – 09 – 2009. Ovejas – Sucre. Nota: Músico, intérprete del trombón. Ha sido alcalde, docente, jurado del Festival y gestor cultural.

Vital Márquez, Emiro Manuel. 07 – 09 – 2009. Ovejas – Sucre. Nota: Gaitero, cantante, artesano y constructor de instrumentos. Conoció en su infancia las velaciones y parrandas con gaitas, fue uno de los primeros en cantarla en Ovejas, al incorporarle bailes cantaos y canciones grabadas popularizadas en las voces de Pedro Ramayá Beltrán y Toño Fernández.

Ortiz Sabala, Henry. 08 – 09 – 2009. Ovejas – Sucre. Nota: Músico (intérprete de gaita hembra, macho, tambor alegre y llamador), compositor, instructor y constructor de instrumentos musicales asociados a la interpretación de los ritmos de gaita. Coordinador del grupo Gaiteros de Ovejas.

Beltrán, Medardo. 08 – 09 – 2009. Ovejas – Sucre. Nota: Gaitero, coordinador del grupo Los Alegres.

Fernández Rivero, Robinson. 08 – 09 – 2009. Ovejas – Sucre. Nota: Cantante del grupo Los Alegres.

Madera, Luis Eduardo. 08 – 09 – 2009. Ovejas – Sucre. Nota: Compositor y mecánico.

Vanegas, Gerson. 09 – 09 – 2009. Ovejas – Sucre. Nota: Compositor y cantante (aunque independiente ha realizado sus participaciones y trabajos con diferentes grupos entre ellos Gaiteros de Ovejas). Su estilo musical y las temáticas que desarrolla en sus canciones son particulares, asociadas a las problemáticas sociales de Ovejas. Su canción “Porque nos llaman así” tuvo gran acogida en Ovejas durante su presentación en el Festival y es una de las canciones representativas, hace parte de la generación intermedia de músicos. Por sus canciones cumplió un proceso por el delito de rebelión y concierto para delinquir. Entre otras canciones se resaltan Dime Violencia, Por ser Compositor y Dignidad Gaitera.

Narváez, Andrés “El Boqui”. 10 – 09 – 2009. Ovejas – Sucre. Nota: Compositor, ha sido finalista de distintos Festivales en la región.

González, Julio Cesar. 10 – 09 – 2009. Ovejas – Sucre. Nota: Concejal, gestor cultural y propietario de la Comercializadora de Tabacos Cigarrillos Don Julio. Ha sido integrante de la Junta del Festival de Gaitas.

Jiménez Montes, Luis. 11 – 09 – 2009. Ovejas – Sucre. Nota: Compositor y locutor. Ha participado en diferentes concursos de canción inédita en los que ha

sido ganador y finalista. Sus inicios fueron en la música de acordeón, pero poco a poco se fue incorporando a la gaita.

Barrios Olivera, Jairo Arturo. 11 – 09 – 2009. Ovejas – Sucre. Nota: Compositor y músico. Ha sido ganador en canción inédita en dos ocasiones y tres en segundo lugar, es socio de SAYCO.

Tamalameque

Beleño, Alfonso. 10 – 07 – 2009. Tamalameque – Cesar. Nota: Presidente de la Asociación de Comunidades Negras Kike Ávila.

Imbrechts, Luis Eugenio. 11- 07 – 2009. Tamalameque- Cesar. Nota: Compositor y voz líder del grupo la Llorona. Participó de los procesos de rescate de la tambora.

Galván, Daniel. 09 – 11 – 2006 y 10 – 07 – 2009. Tamalameque – Cesar. Nota: docente y tambolero; participó del proceso de rescate, descendiente de familias de tradición de tamboras como Carmona y Galván.

Moreno Cobilla, Hernando. 09 – 07 – 2009. Tamalameque – Cesar. Nota: bailaror y director del grupo Los Hijos de Chaulo.

Robles, Néstor. 08 – 11 – 2006 y 09 – 07 – 2009. Tamalameque – Cesar. Nota: Compositor y gestor cultural. Actualmente se desempeña en el área de cultura y deportes de la alcaldía de Tamalameque.

Robles Payares, Jose Luis. 11 – 07 - 2009. Nota: Compositor, integrante del grupo La Llorona.

Pérez Núñez, Rodrigo. 11 – 07 – 2009. Tamalameque – Cesar. Nota: Compositor, gestor cultural, exdirector de la casa de la cultura.

Saya, Damaris. 9 – 07 – 2009. Tamalameque – Cesar. Nota: Cantadora del grupo Los Hijos de Chaulo.

María Eugenia Jiménez “Geña”. Tamalameque, 10 de julio de 2009 y 11 de noviembre del 2006. Nota: Bailadora, integrante del grupo de Los Hijos de Chaulo. Actualmente se desempeña como instructora de bailes de cantaos.

Diógenes Armando Pino Ávila. Tamalameque, 13 de julio de 2009 y 7 de noviembre del 2006 (esta última entrevista fue realizada por Roosevelt González y Deibys Carrasquilla). Ex alcalde y ex director de la casa de la cultura, precursor del rescate de la tambora.

Tulio Lobo Cobilla. Tamalameque, 14 de julio de 2009. Nota: Compositor.

Luís Alberto Beleño. Tamalameque, noviembre 7 2006 (en esta entrevista fue realizada por Roosevelt González). Nota: Docente y director del grupo folklórico La Llorona.

Patricia Lievano Rangel. Tamalameque, noviembre 8 2006 (Entrevista fue realizada por Roosevelt González y Deibys Carrasquilla). Nota: Bailadora y corista, ex integrante de los grupos folklóricos Los Hijos de Chaulo y La Llorona.

Olga Rojas Trespacios. Tamalameque, noviembre 8 del 2006 (Esta entrevista fue realizada por Roosevelt González y Deibys Carrasquilla). Nota: Ex concejal, gerente de empresa carbonífera, bailadora de Tambora, ex integrante del grupo folclórico La Llorona.

Edgar Guerra Noriega. Tamalameque, noviembre 9. Nota: Diseñador de modas, escultor, pintor, coreógrafo, trabajó con la casa de la cultura. Ha diseñado los afiches promocionales del Festival de la Tambora y la Guacherna, además de las esculturas que adornan la Tarima Pacha Gamboa. (No se pudo contactar en esta ocasión)