

CANTARES DE LOBA

Retratos de la tambora en la Depresión Momposina como práctica sonora colectiva e individual

**ESTEBAN CALDERÓN MERCHÁN
ALVARO ANDRÉS JIMÉNEZ GARZÓN
JUAN ESTEBAN RUIZ OSORIO**

**ASESORES:
OSCAR HERNÁNDEZ SALGAR
JOSÉ LEONARDO PUPO
JUAN DAVID CÁRDENAS**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
BOGOTÁ
2016**

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	2
2. INVESTIGACIÓN.....	3
2.1 La Tambora: Práctica Sonora Colectiva e Individual.....	3
2.1.1 La tambora como práctica colectiva.....	4
2.1.2 De lo colectivo a lo individual.....	6
2.1.3 La tensión tradicionalismo/modernidad en la tambora.....	10
3. LOS PRODUCTOS DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN.....	17
3.1 Alta fidelidad y arte de sonido en estudio.....	18
3.1.1 Diferencias técnicas y sonoras en las grabaciones del CD.....	20
3.2 Documental.....	24
3.2.1 Preproducción.....	24
3.2.2 Producción.....	33
3.2.4 Posproducción.....	40
3.3 Disco – Recorrido musical y sonoro.....	43
3.3.1 Preproducción.....	43
3.3.2 Grabación.....	43
3.3.3 Mezcla del Disco.....	44
4. CONCLUSIONES.....	46
5. DOCUMENTOS ANEXOS.....	49
Anexo 1: Equipos del documental.....	49
Anexo 2: Cronogramas.....	51
Anexo 3: Sinopsis y pregunta del documental.....	53
Anexo 4: Mapa conceptual investigativo del documental.....	54
Anexo 5: Entrevistas.....	55
Anexo 6: Grabación en Bogotá.....	57
Anexo 7: Formato de consentimiento informado.....	59
Anexo 8: Créditos del documental.....	60
6. REFERENCIAS.....	63
6.1 Referencias Bibliográficas.....	63
6.2 Referencias Discográficas.....	65
6.3 Referencias Audiovisuales.....	65

1. INTRODUCCIÓN

En el año 2013, Álvaro Jiménez tuvo la oportunidad de hacer parte de una travesía por varios pueblos de la región de la Depresión Momposina con el fin de hacer algunos registros audiovisuales para la corporación Cantos del Río. Este trabajo nos motivó a interesarnos más por la música tradicional que se practicaba en la región, e influyó posteriormente para hacer de la tambora el tema central de nuestro proyecto de grado. Empezamos a buscar material investigativo sobre el aspecto histórico, social y cultural de la Depresión Momposina y decidimos pensar en hacer un trabajo que no sólo abordara la parte musical de la tambora sino que permitiera también poner en evidencia el contexto en el que ésta se desarrolla. De esta manera se empezó a planear *Cantares de Loba* como un proyecto audiovisual que permitiera a los espectadores acercarse a la música de tambora de una manera muy ligada al contexto en el que ésta se produce.

En el momento que decidimos realizar un proyecto audiovisual que eventualmente pudiese trascender el ámbito académico y llegar a otros circuitos de personas, confluimos en la idea de no reproducir el discurso conservacionista que retrata las músicas tradicionales como elementos estáticos, exentos de conflicto, y ajenos al contexto social en las que viven. Por esta razón, decidimos realizar una investigación que tuviera en cuenta la música de tambora en su contexto social actual.

2. INVESTIGACIÓN

2.1 La Tambora: Práctica Sonora Colectiva e Individual

Las prácticas sonoras y musicales son un elemento constitutivo de la identidad social (Carbó, 1999, p. 2; Escobar, 2014, p. 11; Vila, 2002, p. 17; Wade, 2002, p. 33). En éstas, así como en todas las prácticas culturales, se crean, se reelaboran y se reproducen contenidos simbólicos que pueden explicar un modo particular de ver la vida, así como las relaciones sociales y la forma de relacionarse con el entorno. En un artículo acerca de las prácticas sonoras en el Pacífico sur colombiano, Birenbaum afirma que:

“En el campo social, la producción de la sonoridad organiza y mapea las redes sociales (...) y modela los regímenes éticos de la co-participación musical y de la sociedad local en general: la relación entre el individuo y la colectividad, los comportamientos normativos y los saberes especializados de los hombres y las mujeres y la relación de ellos con el entorno físico” (Birenbaum, 2010, p. 206).

En el caso de algunos pueblos ribereños de la Depresión Momposina, la tambora es una de las prácticas musicales que ha tenido mayor protagonismo y ha sido una de las más importantes en cuanto a elemento identitario. Sin embargo, como veremos en detalle más adelante, algunos acontecimientos históricos que se han dado en los últimos 50 años han generado diversos y profundos cambios en esta práctica.

Este ejercicio de investigación-creación se centra en el nexo entre la música de tambora y las relaciones sociales y, más específicamente, en la relación de las dimensiones individual y colectiva en esta práctica con los cambios que se han generado en los últimos años. Los productos que se desprenden del ejercicio creativo de este trabajo son un documental y un CD, los cuales serán descritos detalladamente más adelante.

A pesar de que la tambora es una práctica que se extiende a lo largo de la región de la Depresión Momposina, esta investigación se concentra en la subregión de Loba, específicamente en los municipios de San Martín de Loba, Bolívar y Barranco de Loba, Bolívar, con sus corregimientos Chimí y San Antonio, respectivamente.

2.1.1 La tambora como práctica colectiva

Antes de adentrarnos en el objeto puntual de este estudio, vale la pena entender la tambora en su dimensión social como parte fundamental de los pueblos de esta región. En dos artículos dedicados a la tambora, Carbó la define así:

“[L]a *Tambora* es el nombre de la música y la danza más representativas de la depresión momposina, el nombre de uno de los muchos ritmos que acompañan sus cantos, al igual que el nombre de la agrupación instrumental que los interpreta, como también el nombre de uno de los instrumentos principales del conjunto, (...) es también sinónimo de fiesta, de parranda, de jolgorio” (Carbó, 1993, p. 27).

Esta práctica musical surgió en contextos festivos tanto religiosos como profanos. En festividades religiosas, la tambora se practicaba principalmente de acuerdo al calendario de la religión católica, celebrándose así en días de la virgen, de los santos, la navidad, los entierros y los nacimientos (Carbó, 2004, p. 19-21; Escobar, 2014, p. 19). Sin embargo, había también ocasiones en las que el pueblo se congregaba en torno a la tambora de manera espontánea para divertirse en días que no necesariamente correspondían con alguna celebración religiosa, sobre todo durante el periodo de fin de año (Carbó, 2004, p. 29; Escobar, 2014, p. 180).

Estas fiestas celebradas con tambora se caracterizaban por su larga duración (generalmente hasta el amanecer), y por el uso de bebidas alcohólicas como el ñeque, el chirrinchi y el guarapo, sin las cuales la tambora difícilmente podía mantenerse (Carbó, 2004, p. 32-34). El maestro de tambora Ángel María Villafañe, quien vivió en carne propia las fiestas y celebraciones con esta práctica en Barranco de Loba, las describe así:

“Faltando un mes para la navidad ya empezaban las tamboras aquí por las calles, y las tamboras amanecían (...). La tambora es ronera, la tambora no se tocaba por plata... por ron. Por eso [yo] hice un verso donde dice que la sangre de la tambora es el ron... porque una tambora era para tomar ron, no plata, eso no se cobraba, ahora que... pero la tambora es ronera, parrandera.” (Villafañe, 2015).

La tambora nacía de la colectividad del pueblo y era un elemento que lo congregaba en torno a la festividad; era una práctica que se realizaba en las calles del pueblo y que contribuía a la construcción de una sociedad que se imagina a sí misma como alegre y entusiasta. Las personas que participaban de la celebración se organizaban en forma de círculo o rueda y amanecían festejando con los golpes del tambor. La rueda de tambora nació como un espacio de reunión y de congregación; era un escenario de colectividad donde los habitantes del pueblo parti-

cipaban de una u otra forma y se relacionaban entre sí. En una entrevista al profesor Jaime Rojas, éste afirma:

[L]a tambora era el espacio donde el pueblo se reunía para festejar todo, todo; fiestas patrióticas, fiestas religiosas, fiestas de cualquier orden... porque no había más. (Rojas, 2015).

En algunas otras prácticas musicales tradicionales de Colombia es común encontrar un patrón parecido al de la tambora: prácticas cotidianas que surgieron como elementos de acompañamiento en fiestas religiosas o profanas y que generaban espacios de participación y gozo colectivo (Ochoa, Convers y Hernández, 2014, p. 55-59; Rojas, 2012, p. 142).

Cabe resaltar en este punto que tanto Villafañe como Rojas, ambos adultos mayores, hablan de la tambora como una práctica del pasado. Esto podría explicarse porque a mediados del siglo XX hubo una serie de fenómenos sociales que afectaron fuertemente las lógicas de esta práctica sonora. Estos cambios son descritos por Burbua, Puerta y Martínez:

“La tambora ha sufrido transformaciones sociales y culturales ligadas principalmente a ciertos fenómenos migratorios y como consecuencia del desarrollo tecnológico en la región. Entre 1950 y 1970 se empieza a sentir un declive en la práctica de la tambora; se toca de manera secundaria en fechas muy importantes y empieza a ser reemplazada por música de picós¹. Entre 1970 y 1980 los bailes de Tambora fueron completamente reemplazados por los bailes de picó” (Burbua, Puerta y Martínez, 1993, p. 21-22).

Carbó también habla de este declive en la práctica de tambora a partir de la llegada de ciertos aparatos de reproducción de audio que traían a la región músicas de muchos otros lugares:

“Los bailes de *Tambora* también fueron reemplazados por los bailes de picó, y las fiestas tradicionales con cierto fervor religioso fueron siendo poco a poco ignoradas, menospreciadas y olvidadas por las nuevas generaciones que asimilaban otra cultura musical, ajena a sus raíces históricas” (Carbó, 1999, p.3).

Así, la música de tambora fue renunciando poco a poco ante la inminente llegada de las músicas grabadas y las generaciones más jóvenes fueron interesándose más en otros tipos de música. El cambio más destacable de esto es que la práctica colectiva de la tambora, entendida como un espacio de encuentro y congrega-

¹ De origen jamaiquino el Pick-up (picó) es un altoparlante conformado por 3 ó 4 bocinas que alcanza altos niveles de presión sonora. En la actualidad, estas máquinas reproducen más que todo vallenato, reggaetón y champeta y se encuentran principalmente en discotecas, billares y bares.

ción, comenzó a ser reemplazada por otro tipo de escenarios de socialización en los que primaba la música foránea. Estos nuevos escenarios consistían básicamente en reuniones y festejos que giraban alrededor de bares, billares, discotecas y fiestas de picó en las calles del pueblo. Es muy importante resaltar que esto sucedió no solamente en la Depresión Momposina, sino en muchas regiones de Colombia donde la llegada de la tecnología cambió sustancialmente los hábitos de escucha de la música y también de celebración y congregación a través de la misma (Carbó, 1999, p. 3; Carbó, 2004, p. 51-55; Hernández, 2004, p. 12; List, 1994, p. 56, 142; Pino, 1989, p. 7; Rojas, 2012, p. 141, 143).

2.1.2 De lo colectivo a lo individual

El declive de esta práctica como elemento de congregación y de festejo fue detectado no solo por los mismos cantadores y cantadoras de tambora, sino también por algunos académicos y líderes sociales que tuvieron la idea de impulsar de nuevo la tambora con la creación de un festival (Carbó, 1999, p.3; Escobar, 2014, p.89). Las primeras iniciativas por parte de estos líderes se llevaron a cabo a principios de la década de los ochenta en Tamalameque y San Martín de Loba a cargo de Diógenes Pino y Álvaro Mier, respectivamente.

La creación de los primeros festivales de tambora en la Depresión Momposina corresponde con la creación de múltiples festivales de música tradicional a lo largo del territorio nacional que, bajo una visión de preservación y conservación, buscaron que las prácticas musicales tradicionales no sucumbieran ante las nuevas tecnologías y las lógicas capitalistas. Algunos ejemplos de estos festivales son el Festival de la Leyenda Vallenata de Valledupar, el Festival Nacional del Bullerengue de Puerto Escondido, el Festival Nacional de la Cumbia de El Banco (Carbó, 1999, p. 3; Hernández, 2010, p. 240; Rojas, 2012, p. 143, 146).

La creación de estos festivales de tambora ha sido considerada por muchos como un acierto porque “los jóvenes, que en un principio menospreciaban la tambora, a través del festival la revaloraron, y los viejos actores encontraron reconocimiento inmediato” (Carbó, 1999, p. 8-9). Es casi un hecho que, de no ser por la iniciativa de la creación de los festivales, la tambora habría desaparecido en su totalidad. Así lo afirma Carbó después de su extenso trabajo de campo en la zona en la década de 1990: “Puede ser que nosotros no hubiéramos oído hablar de esta tradición si estos festivales no hubieran tenido lugar” (Carbó, 2004, p. 84-85).

Sin embargo, la creación de los festivales de tambora generó cambios profundos y significativos en las lógicas de ésta práctica: “En algunos pueblos, el nuevo contexto que trajeron consigo los festivales (el escenario, el público, el espectáculo,

los concursos, etc.) ha reemplazado por completo el contexto en el que se practicaba esta música originalmente (la calle, la noche, la fiesta, etc.)” (Carbó, 2004, p. 7(l); Carbó, 1999, p. 9). La tambora se trasladó de la espontaneidad de las calles a las tarimas de los festivales; pasó de ser un elemento festivo que congregaba al pueblo como colectividad, a una práctica que nacía y se reproducía en las tarimas y en la que la individualidad cobraba una importancia trascendental. Este punto de la individualización de la práctica se explica en detalle más adelante.

Inevitablemente, la creación del festival implicó unos cambios musicales y sociales muy importantes en la tambora y en las relaciones sociales que la rodean. Es importante resaltar que esto sucedió no solamente con la tambora, sino también con la mayoría de festivales de músicas tradicionales que surgieron con discursos conservacionistas e identitarios. Hernández, por ejemplo, habla de la transformación en las lógicas musicales de algunos géneros del sur del Pacífico con la creación del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez. (Hernández, 2010, p. 244-248). Otro caso es el del Festival de Bullerengue de Puerto Escondido, el cual, desde su creación en 1988, “codifica formalmente estas expresiones con el fin de facilitar procesos de puesta en escena, así como de calificación de las presentaciones, pues muchas veces [estos festivales] están enmarcados en estructuras tipo concurso” (Rojas, 2012, p. 147).

Varios de los cambios descritos por estos dos autores también aplican a la práctica de tambora luego de la creación de los festivales. Sin embargo, uno de los principales cambios que éstos originaron es lo que Escobar denomina el surgimiento del ‘mundo de la tambora’ (Escobar, 2014), el cual se basa en el concepto sociológico de mundo del arte desarrollado por Howard Becker. Éste consiste en “todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo, y tal vez otros, definen como arte.” (Becker, [1982] 2008, p. 54). Escobar describe este cambio:

Lo particular de este nuevo mundo de la tambora es que con su creación, el canto, el baile y la música se han empezado a considerar como artes en todo el sentido de la palabra. Si antes la tambora era considerada como un elemento de la fiesta, de las celebraciones públicas y de las fechas importantes en Loba, hoy en día la tambora es considerada como una actividad artística. Este cambio ha implicado el surgimiento de grupos de tambora, que se transformaron de artesanos a artistas, así como la existencia de un canon o estética para evaluar la belleza de las expresiones artísticas de la tambora. (Escobar, 2014, p. 67).

Uno de los aspectos más relevantes que se puede anotar de esta idea del ‘mundo de la tambora’ es que hay un cambio en cómo los habitantes del pueblo desarrollan esta práctica: a partir de los festivales de tambora, cobran más importancia las

iniciativas individuales y la visibilidad de ciertas personas como cabezas de dichas iniciativas. Esto difiere en gran medida de lo que sucedía anteriormente cuando la tambora se gestaba y reproducía en la colectividad del pueblo.

Diversos aspectos demuestran las iniciativas individuales que se abrieron paso gracias a los nuevos festivales. Uno de ellos es la creación de los grupos de tambora con su respectiva cantadora/cantador a la cabeza, los cuales surgieron porque “las tradicionales orquestas de tambora debían ahora contar con un número definido y limitado de personas para poder participar en los festivales” (Carbó, 1999, p. 4). Además, al interior de estos grupos hay aspectos que también evidencian la importancia que cobra la individualidad en la nueva época de festivales: la composición de las ‘canciones inéditas’ a cargo del cantador(a) líder del grupo, y la especialización en los roles de los músicos de la agrupación.

Esta especialización en los roles es una muestra evidente del paso que vivió la práctica de la colectividad a la individualidad². A diferencia de la rueda de tambora donde las personas podían llegar a cantar, a bailar, a ser parte del coro y a tocar los instrumentos, en el festival cada miembro del grupo tiene su rol o sus roles bien definidos. Así, el que toca la tambora se dedica a tocar la tambora, mientras el que toca el currulao únicamente toca el currulao.

El tránsito de la colectividad a la individualidad se justifica también en la aparición de un nuevo tipo de colectividad a partir de las individualidades: aparece un circuito especializado de personas cuya labor gira alrededor de la tambora y que encuentra en el festival un espacio de relacionamiento; es decir, surge un circuito conformado por los grupos de tambora que solamente se encuentran y se relacionan en los festivales. Además de este circuito, también han aparecido otros tipos de colectividades formados por individualidades. Escobar los describe:

“Si antes el público, los músicos, los cantadores, las cantadoras y las parejas de baile hacían parte de un mismo todo no diferenciado en la rueda, hoy en día en tarima, no solo se han separado y especializado los roles de cada uno, entre ellos y frente al grupo, sino que también han surgido nuevos sujetos como elementos que antes no estaban en la rueda como el público, los niños y los jurados”. (Escobar, 2014, p. 116).

² Evidentemente la tambora sigue siendo una expresión grupal. Usamos aquí el término colectividad para referirnos, más allá de un grupo, a una comunidad de personas en la que las acciones colectivas son más relevantes que la suma de las acciones individuales. Aunque no sea una expresión “individual”, sí es posible afirmar que algunas de las nuevas prácticas de la tambora son una expresión de “individualidad”, en la medida en que resaltan dichas acciones por encima de la acción colectiva.

De estos nuevos circuitos colectivos que surgen después de la creación de los festivales, uno de los más importantes es el grupo de personas externas al mundo de la tambora, el cual poco o nada tiene que ver con esta práctica sonora. Durante el trabajo de campo observamos que, además que la tambora ya no es una práctica cotidiana, una cantidad considerable de personas no tiene ningún interés en ella. Esto, además de ser evidente a simple vista, también fue algo con lo que nos encontramos en todas las entrevistas que realizamos a las personas del mundo de la tambora. Acerca de esto, Villafañe afirma:

“La champeta se está imponiendo, el reggaetón, vallenato, eso sí, pero una tambora... no hay una mujer que saque a bailar una tambora. La tambora se está perdiendo, se está perdiendo la tambora... y eso es lo que se está buscando que los jóvenes, los niños continúen con la tambora porque se acabará... Yo no tengo con quien cantar una tambora; antes sí, cuando yo estaba con el grupo de los Mellos, los Galvis, unos sábados, “vamos”... entonces imagínese al morirme yo... estoy vivo y nadie dice “vamos a tocar una tambora, vamos a parrandear”, entonces es muestra de que se acabará, porque no hay quién (Villafañe, 2015)”.

Aquí cabe resaltar que, por ser uno de los únicos exponentes de la tambora en el pueblo de Barranco de Loba, Villafañe expone su preocupación con tono nostálgico: aquella que se genera por el evidente desinterés de la gente por esta práctica. Una preocupación similar fue la que expuso el profesor Remberto Centeno en San Martín de Loba cuando nos contó lo que había sucedido después de haber organizado una fiesta de tambora en las calles del pueblo:

Cuando ya teníamos como unas dos horas de estar en la cuestión del baile, la gente pidiendo el picó, que querían picó, que querían la champeta... Se acabó la fiesta, porque la gente no quería escuchar más millo, no quería escuchar más tambora, la gente quería escuchar era la champeta (Centeno, 2015)”.

En resumen, después de la aparición de los festivales hubo una serie de cambios importantes en la práctica de la tambora, tanto a nivel social como a nivel musical. De todos estos cambios, los dos más importantes son que la individualidad cobra una importancia destacada, y que la dimensión colectiva de la tambora se transformó en una serie de circuitos y grupos de personas que se diferencian claramente entre sí. Entre estos circuitos, aparece el circuito de personas que hace parte del mundo de la tambora y que, de alguna forma, es el que se empodera de esta práctica sonora; además está el circuito de personas externas al mundo de la tambora que poco o nada tiene que ver con ésta; también aparecen unos circuitos especializados de personas cuyas labores giran en torno al festival de tambora: el público, los jurados, los niños, los gestores culturales, entre otros.

2.1.3 La tensión tradicionalismo/modernidad en la tambora

Teniendo en cuenta este marco y los cambios anteriormente descritos, generados sobre todo por la llegada de nuevas tecnologías y por la creación de los festivales de tambora, establecimos la pregunta de investigación que queríamos retratar en el documental: ¿Cómo se relacionan las dimensiones colectiva e individual en la música de tambora con los cambios que se han dado en esta práctica en los últimos años?

A esta pregunta llegamos después de haber hecho una revisión bibliográfica pertinente y de habernos interesado por la relación entre la música de tambora y los vínculos sociales de los habitantes de estos pueblos. A partir de este enfoque, nos preguntamos: ¿De qué forma se generó una ruptura en la colectividad en esta práctica y por qué aparece la consecuente importancia que cobra la individualidad? ¿Qué implica en las relaciones sociales a partir de la tambora que hoy en día esta ruptura sea tan evidente? ¿Influyeron las dimensiones colectividad/individualidad y su mutua relación en lo que Carbó describe como el declive de la tambora, sobre todo en los últimos años?

Fue así, con estas preguntas en mente, que comenzamos el trabajo de campo en Agosto de 2015. Realizamos un primer viaje que se prolongó por una semana y en el que estuvimos en las poblaciones de Tamalameque, San Martín de Loba, Barranco de Loba y su corregimiento San Antonio, y Altos del Rosario. Durante este primer viaje estuvimos hablando con los principales exponentes del mundo de la tambora de estos pueblos, los cuales fueron:

- *Delcy Gil*
Cantadora y líder del grupo Riquezas de San Martín – San Martín de Loba
- *Álvaro Mier*
Fundador del primer festival de tambora de San Martín de Loba
- *Diógenes Pino*
Fundador del primer festival de tambora de Tamalameque
- *Damaris Sayas*
Cantadora y líder del grupo los Hijos de Chaulo – Tamalameque
- *Jaime E. Rojas*
Investigador de la cultura lobana – Barranco de Loba
- *Ángel María Villafañe*
Cantador y líder del grupo Tamban – Barranco de Loba
- *Grilbin Sáenz*
Cantador y líder del grupo Golpe Malibú – Barranco de Loba
- *Efraín García*
Cantador y líder del grupo de Altos del Rosario

Luego de haber entrevistado las personas mencionadas, de hablar con personas externas al mundo de la tambora, y de haber comprobado que efectivamente la tambora es una práctica que ya no hace parte de la cotidianidad de la mayoría de la población de estos pueblos, pudimos observar que las lógicas del festival, y las miradas conservadoras que les dan sustento, han contribuido a que se produzca cierto distanciamiento entre los músicos tradicionales de tambora y el resto del pueblo.

A medida que la práctica de la tambora y los conocimientos que la rodean se vuelven materia de un grupo “experto” de tamaño reducido, aumenta su aislamiento de las prácticas musicales cotidianas de la mayoría de la población, lo cual se refleja incluso en una actitud de rechazo hacia la música de tambora. Dicho de otro modo, el sector de la población que no hace parte del mundo de la tambora no encuentra gusto en ella ni se identifica culturalmente a partir de ella.

Pudimos ver, además, que esta ruptura en la colectividad también obedece al predominio de un tradicionalismo musical renuente al cambio, lo cual podría ser uno de los factores principales que ha generado un cierto nivel de rechazo y apatía en las personas que no pertenecen al circuito de la tambora. Cierta intérprete le dijo a Carbó “que ejecutaba el mismo toque desde hace más de treinta años en el mismo tambor” (Carbó, 1993, p. 53). Esto explica también la apatía de ciertos jóvenes cuando les preguntábamos qué pensaban de la música de tambora y respondían “que era música de viejitos”.

Algunos sectores como los integrados por los intelectuales a cargo del festival, y el de los grupos de tambora con sus músicos y cantadores, sostienen fervientemente la idea de que la tambora es un símbolo irremplazable de identidad cultural en la región. Sin embargo, se ha expuesto y es evidente que a más de la mitad de los habitantes de estos pueblos este supuesto ícono de identidad realmente no los identifica. A pesar de esto, durante el trabajo de campo encontramos un caso muy particular que describiremos a continuación: el del cantador Grilbin Sáenz y su grupo Golpe Malibú.

Musicalmente, la tambora y sus diferentes aires son relativamente sencillos. Patrones rítmicos muy repetitivos, sin mayores complejidades, sin presencia importante de ritmos sincopados; melodías sencillas y repetitivas; estrofas de 4 ó 2 versos y coros responsoriales de 4 ó 2 versos, lo cual genera formas musicales homogéneas y repetitivas; y armonías que generalmente dibujan el movimiento de tensión y reposo típico de la música tonal occidental. En palabras de Pino es una “expresión poética construida en un lenguaje sencillo, sin refinamiento, de estrofas

de cuatro o dos versos sin medida, de rima libre (...) son sencillos como su mundo...” (Pino, 1989, p. 18).

Lo interesante del caso del grupo Golpe Malibú, en cabeza de Grilbin Sáenz, es que realizan una apuesta por una renovación sutil en la música. Aquí utilizamos el término ‘sutil’ porque los cambios que realiza Grilbin en su música no son los que generalmente se encuentran en las apuestas de los músicos tradicionales que introducen cambios: propuestas radicalmente innovadoras que se alejan inmediatamente de los circuitos de músicas tradicionales y se introducen en circuitos de música comercial. La renovación sutil de Golpe Malibú consiste en composiciones donde predominan melodías y armonías que se caracterizan por tener evidentes rasgos modales, principalmente de los modos eólico, dórico y mixolidio; se caracterizan por sus letras por tener un mayor grado de complejidad poética; sus coros por sobreponerse en algunos momentos con la melodía de la voz principal y generar así algunos contrapuntos interesantes. Cabe resaltar que Grilbin realiza las composiciones del grupo con la guitarra, y después acude al formato tradicional de tambora para interpretarlas; es más que evidente que esta forma de composición influye notoriamente en las melodías y armonías de las canciones del grupo.

Durante el trabajo de campo pudimos observar que esta renovación sutil en la música que hace Grilbin y su grupo tiene implicaciones directas en las relaciones sociales que se construyen y articulan a través de la tambora. Pudimos observar esto principalmente en tres ámbitos: en las relaciones sociales al interior del grupo Golpe Malibú, entre los niños y jóvenes interesados en la música de tambora, y en algunas personas externas al mundo de la tambora.

De todos los grupos que grabamos y observamos durante nuestro trabajo de campo, el grupo Golpe Malibú era uno de los más compactos y articulados, no solamente en el aspecto musical, sino también en las relaciones sociales del grupo. Pudimos observar que los integrantes del grupo se sentían parte de un solo cuerpo colectivo cuyo fin era la música de tambora. Se cumple en este caso lo que afirma Birenbaum cuando dice que “la co-participación musical ayuda a consolidar las redes que conforman una comunidad. (...) Se trata de una modelación de la colectividad a través de lo musical” (Birenbaum, 2010, p. 214).

En otros grupos de tambora grabados (Riquezas de San Martín, Herencia Cultural de San Antonio, Los Chimilas), esta conexión a través de la música no es tan evidente y fuerte. Las relaciones sociales se articulan de una forma diferente: un grupo de músicos fácilmente reemplazables que se reúnen al servicio de una cantadora/cantador, el cual cumple el papel de figura individual principal. No hay una colectividad con relaciones de reciprocidad como en el grupo Golpe Malibú.

Además de esto, los niños y jóvenes que de alguna forma se interesan por la tambora, también sienten fuertes sentimientos de identidad a través de la música de Grilbin. Juan Carlos Escobar, quien realizó su tesis de sociología acerca de la práctica de tambora en la subregión de Loba, nos habló de la experiencia en su trabajo de campo y afirma que:

“... [U]no ve los niños... los niños cantan las canciones de Grilbin, son las que más les gustan... ustedes van y les preguntan a los niños que se suben a las tarimas en los festivales cuáles son sus canciones favoritas y les dicen ‘no, *Ribera Lobana*’ o esta otra... incluso iban a la casa de nosotros a pedirnos música grabada de Grilbin... todo lo que tenga de Grilbin, métele... yo por ejemplo he estado allá en ruedas, y ‘*Ribera Lobana*’... me acuerdo por lo menos de una rueda donde tocaron por lo menos unas tres veces *Ribera Lobana*... y eso que no estaba el grupo de Grilbin... inconscientemente les gusta mucho la música de Grilbin” (Escobar, 2015).

Este interés de los niños y jóvenes por la música de Golpe Malibú también se evidenció durante la grabación del grupo de niños ‘Los Chimilas’ del corregimiento de Chimí. En este caso, el cantador principal Álvaro Padilla cantó tres canciones de Grilbin y algunas otras propias de la tradición oral. Cuando le preguntamos por qué cantaba canciones de Grilbin, él nos contó:

“La primera canción que yo escuché de él, fue “*Ribera Lobana*”, y no sabía que era de él... entonces yo creí que era una mujer... entonces cuando vi que no... comencé a investigar... y era Grilbin Sáenz. Entonces me gustó más que todo por la melodía que lleva en las canciones y las letras. Porque son como letras muy realistas. Hablan de por lo menos los cultivos, de las tierras, del río... de por lo menos por acá la naturaleza, la humildad, que acá se ve pura gente humilde (...) [las canciones] hablan de la realidad. (...) Uno se identifica con las letras de esas canciones. Pues me gusta mucho por eso” (Padilla, 2015).

El mismo Grilbin Sáenz nos habló de los vínculos sociales que genera su música en los niños y jóvenes, los cuales habían estado desconectados de esta práctica como anteriormente fue descrito. Grilbin asegura que:

“Si la tambora conserva esas... esas melodías, que le llegan a uno al alma... siempre va haber jóvenes que se interesen en ella... entonces actualmente qué es lo que pasa, actualmente... el folclor qué necesita?... que se sigan haciendo buenas letras, buenas melodías, y de esa manera yo sé que los muchachos deben interesarse en el folclor. Por lo menos, hace dos meses, recibí una visita de (...) unos muchachos jóvenes... que llegaron a la casa y cuando me vieron me dijeron: ‘Maestro, nos gusta mucho su música y nos gustaría tocarla también, porque nosotros estamos organizando un grupito de jóvenes en Chimí, y de verdad que lo que usted hace nos llena mucho de satisfacción. Quisiéramos que nos entregara parte de su música para

nosotros también interpretarla'... entonces eso es señal de que a los pelaos sí les gusta" (Sáenz, 2015).

En cuanto al circuito de personas externas al mundo de la tambora pudimos comprobar que, al igual que al interior del grupo mismo y que los jóvenes y niños interesados en la tambora, la música de Golpe Malibú está renovando y regenerando los vínculos sociales. Sin embargo, esto habría que comprobarlo más a fondo y de forma detallada porque fue el grupo social que menos analizamos durante el trabajo de campo. Durante una entrevista con el profesor Jaime Rojas, de Barranco de Loba, él comprueba el impacto de este grupo:

"[Grilbin] ya hace poesía, qué sería de mí, ya pregunta su vida, ya hace poesía; y te habla del sinsonte, y te habla de... es decir, como es poética, gusta más... él le pone el picantico ese de poesía, le pone la parte juvenil. A mí me gusta... yo admiro la parte artística, la parte poética de la letra y la parte del canto nuevo. Y me gusta, y eso ha ganado" (Rojas, 2015).

En contraposición a todo lo mencionado anteriormente, y a las posturas a favor de la música que hace Golpe Malibú, aparece el sector más tradicionalista. Éste, conformado por algunos intelectuales y por cantadores y músicos con más recorrido, critica fuertemente estos cambios musicales por considerarlos en contravía al respeto de la tradición. Muchos de ellos afirman que las composiciones de Grilbin se han alejado de los cantos tradicionales de tambora, sobre todo en el aspecto de la forma de las canciones.

Si anteriormente los cantos de tambora consistían en estrofas de 4 ó 2 versos y coros responsoriales de igual longitud (Carbó, 2002; Pino, 1989), en las canciones de Grilbin se pueden encontrar frecuentemente estrofas de 8 versos y coros responsoriales de 2. Según algunas figuras del sector tradicionalista, esto se parece más a algunos cantos de cumbia en ritmo de tambora que a los cantos de tambora tradicionales. A continuación se muestra un ejemplo de esto:

Estructura de estrofa y coro tradicional:

*Ya se va el avión
Qué bonito va
Cuando va volando
Como el pavo real*

*CORO: Ya se va el avión
qué bonito va
pajarillo mío
llévame a volá*

*Ya se va el avión
Para Cereté
No llores mi vida
Yo regresaré*

*CORO: Ya se va el avión
qué bonito va
pajarillo mío
llévame a volá*

(Tomado de Pino Ávila, 1989, p.39)

Estructura de estrofa y coro de Grilbin:

Que será de mí,	<i>CORO: Ribera lobana</i>
si una noche extraña	Tampoco el mochuelo
Se viera el cenit,	<i>Ribera lobana</i>
sin tu luna clara	Ni con mis acordes
Temo que al partir,	<i>Ribera lobana</i>
a tierra lejana	Finos azulejos
Lloraré por ti,	<i>Ribera lobana</i>
Ribera Lobana	Ay no ayudará el toche
No cantará el toche	<i>Ribera lobana</i>
	Ni tampoco el mochuelo
	<i>Ribera lobana</i> ³

(Letra proporcionada por Grilbin Sáenz, marzo de 2016).

Es evidente que hay ciertos cambios musicales en las canciones de este grupo que toman distancia de las tamboras más tradicionales. La armonía, las melodías elaboradas, las formas modificadas y no tan homogéneas, las letras poéticas que dejan de un lado la sencillez de las letras tradicionales; todos estos elementos hacen parte de los significativos cambios musicales han generado fuertes críticas por parte del sector tradicionalista de la tambora hacia el grupo Golpe Malibú.

Además, podría comentarse que, en el momento en que Grilbin y su grupo comienzan a apostarle a una renovación sutil en la música, las estructuras y contenidos musicales de sus canciones empiezan a obedecer ciertas lógicas típicas de la industria musical occidental. Un ejemplo de esto es que en algunas canciones del grupo hay rasgos evidentes de ciertas armonías características de la industria de la música popular, como la progresión armónica I V vi IV, o su análoga en menor vi IV I V. Esta misma progresión armónica constituye la base de una mayoría significativa de canciones populares de la industria musical estadounidense y latina que se vuelven grandes hits y pasan largos períodos de tiempo en los primeros puestos de las estaciones radiales.

Incluso se podría decir que el interés que demuestran algunas personas por la música de este grupo podría obedecer a que el compositor ha apelado a ciertos procesos de 'traducción' en la música que generan cambios en el sonido y el sentido musical (Hernández, 2010, p. 275). Según Hernández, dichos procesos de traducción consisten, entre otras cosas, en "modificar las sonoridades para hacerlas atractivas para un público acostumbrado a la música popular" (Hernández, 2010, p. 271-272).

³ Enlace a la canción: <https://www.youtube.com/watch?v=ZTV9KBUN65A>

En el caso que nos compete aquí resulta interesante reflexionar hasta qué punto puede sacrificarse el sonido y el sentido musical de la tambora tradicional con el ánimo de extender el impacto a ciertos grupos y circuitos de personas que anteriormente no tenían interés alguno por este tipo de música. Ante esto, Hernández afirma:

“Ante el desvanecimiento del sentido, de la familiaridad y de la funcionalidad con que se produce y escucha la música en niveles locales, los músicos no tienen otra salida que hacer ajustes en el sonido y el sentido de la música para hablar en el lenguaje de sus nuevos públicos” (Hernández, 2010, p. 274).

En este punto surge entonces una tensión que es de nuestro interés abordar, que tiene una estrecha relación con las dimensiones colectiva e individual, y que ha sido motivo de interminables debates tanto en círculos académicos como en los circuitos propios de las músicas locales: la permanente tensión entre la conservación de la música tradicional y su renovación.

3. LOS PRODUCTOS DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN

Los productos creativos de este proyecto son un documental y un CD musical. Al ser un ejercicio de investigación-creación, es muy importante entender que el concepto de ambos productos creativos está irremediabilmente ligado a la investigación realizada acerca de las dimensiones colectiva e individual en la práctica de tambora. Incluso, la parte técnica (audio y video) de ambos productos estuvo siempre en consonancia con la pregunta de investigación. A continuación se describen detalladamente los dos productos creativos, tanto en su fase técnica como conceptual.

En el documental, nuestra intención es retratar de forma concisa y clara la tensión entre tradicionalismo/modernidad en la tambora en el ámbito local de la subregión de Loba. Nuestro objetivo es poder hacer evidente la tensión, pero sobre todo mostrar un poco cómo esta tensión influye directamente en las dimensiones colectiva e individual a partir de la música de tambora. El documental cuestiona la conservación de la identidad cultural por medio del tradicionalismo y propone que la renovación y la transformación de la música, aunada a un respeto consciente por la tradición, puede generar vínculos sociales y nuevas colectividades que fortalezcan la construcción de identidades.

Además de esto, proponemos también un panorama puramente sonoro de esta tensión a través de un CD. La finalidad de éste es poder hacer un recorrido musical y sonoro de un extremo a otro de la tensión anteriormente descrita: del tradicionalismo más conservador hasta una propuesta sonora moderna típica de una producción comercial de la industria musical occidental. Para esto, incluimos 5 canciones cuyo orden y formato es el siguiente:

Grupo y canción	Realización	Tipo de grabación	Lugar de grabación	Formato	Año
Yacambú – Com-pae' Miguel (Tradicional)	Guillermo Car-bó	En bloque. En locación.	Hatillo de Loba	Tradicional de tambora	1995
Golpe Malibú – Jorobillo (Tradicional)	Nosotros	En bloque. En locación.	Barranco de Loba	Tradicional de tambora	2015
Golpe Malibú – Abandono el campo (Grilbin Sáenz)	Nosotros	En bloque. En estudio.	Bogotá. Centro Ático.	Tradicional de tambora	2016

Golpe Malibú – Cantares de Loba (Grilbin Sáenz)	Nosotros	En bloque con overdubs. En estudio.	Bogotá. Centro Ático.	Tradicional de tambora + Guitarra	2016
Golpe Malibú – La Guardia (Grilbin Sáenz)	Nosotros	En bloque con overdubs. En estudio.	Bogotá. Centro Ático.	Tradicional de tambora + Bajo + Tiple + Saxofón + Bombardino + Trompeta	2016

Hay dos razones principales por las cuales este CD se realizó únicamente con el grupo Golpe Malibú de Barranco de Loba: la primera es tener una base musical similar para poder apreciar los cambios sonoros y musicales a medida que se avanza en el CD; la otra razón es que, en San Martín de Loba, Barranco de Loba y sus corregimientos Chimí y San Antonio, Golpe Malibú es el único grupo que está interesado en realizar el proceso de incluir arreglos e instrumentos de la música popular.

La primera canción del CD fue escogida porque es una grabación que puede dar indicios musicales y sonoros del pasado de esta práctica. Para poder realizar un recorrido con sentido, tanto en lo sonoro como lo musical, escogimos una canción que pudiese seguir una línea coherente con las siguientes canciones del CD. La canción del grupo Yacambú, a pesar que tiene un nombre diferente, es la única canción tradicional (no compuesta por Grilbin) de Golpe Malibú que pudimos grabar en Barranco de Loba en el 2015. La versión de Golpe Malibú aparece en el segundo puesto del CD.

3.1 Alta fidelidad y arte de sonido en estudio

En *Music as social life*, el etnomusicólogo Thomas Turino propone entender las grabaciones musicales en dos grupos diferentes que se generaron a partir del surgimiento de la industria musical y las nuevas posibilidades que se desarrollaron junto con las innovaciones tecnológicas: “alta fidelidad” (*high fidelity*) y “arte de sonido en estudio” (*studio audio art*). La filosofía de la alta fidelidad, que dominó al menos hasta la primera mitad del siglo XX, ha buscado posicionar a la grabadora como una tecnología que captura un momento tal cual sucedió. En un comienzo, la pretensión era trasladar al oyente a la sala de conciertos (Turino citado en Sevilla et al. 2014, p. 163). Esta categoría se refiere a toda grabación que indica o es icónica de una representación en vivo. En este grupo se incluyen grabaciones de eventos en vivo, de conciertos y de rituales o ceremonias. Son grabaciones inter-

pretadas como registros de hechos ocurridos, o al menos que así lo parezcan. La principal relación de estas grabaciones se centra entre el resultado sonoro final y lo que realmente ocurrió en la interpretación de la música, ceremonia o ritual grabado (Turino, 2008, p. 66-92).

La otra categoría, la del “arte de sonido en estudio”, se desarrolla como una alternativa a la ideología de la alta fidelidad en la segunda mitad del siglo XX, con el surgimiento de la grabación multipista en los sesenta y las nuevas posibilidades de edición que la grabación en cinta brindaba (cortar y pegar, grabar por partes, regrabar). Con el pasar de los años y los avances tecnológicos, el estudio de grabación dejó de ser un lugar donde se capturaba una interpretación y se convirtió en un espacio de creación artística en sí mismo (Sevilla et al., 2014, p. 164). Según Turino, las grabaciones tipo “arte de sonido en estudio” son aquellas que no pretenden capturar un evento sonoro creado fuera del estudio, sino desarrollarlo dentro de él; producirlo allí con todas las herramientas tecnológicas posibles, sin importar si posteriormente pueda o no interpretarse en escenarios, y que la manipulación del sonido sea más que evidente. Bajo estas lógicas el productor toma cada vez más importancia, incidiendo de manera directa en cada una de las etapas del proceso.

Teniendo en cuenta las dos categorías propuestas por Turino, se podría decir que las grabaciones de campo realizadas a grupos de tambora en este proyecto hacen parte de la categoría de “alta fidelidad”. Sin embargo, como ya hemos explicado, la tambora ha vivido numerosos cambios sociales y musicales, entre los cuales se destaca el uso de amplificación y mezcla en vivo en los festivales de tambora. Con la aparición de los micrófonos y la amplificación, en la música popular fue posible que un cantante fuera acompañado por toda una orquesta con altos niveles de presión sonora. En este orden de ideas, al grabar este tipo de música, se suele buscar un efecto de alta fidelidad con respecto a lo que sucedería en concierto; pero al estar ese concierto ya mediado por la tecnología, la intención de fidelidad viene a ser intermedia o de segundo orden: una fidelidad de un hecho musical ya mediado por la tecnología de amplificación (Sevilla et al., 2014, p. 164).

Además de esto, la idea de la alta fidelidad en una grabación no es del todo absoluta, pues técnicamente es imposible capturar un sonido *fielmente* sin afectarlo con los medios con los que se está grabando (posición de micrófonos, tipos de cables, flujo de señal, sistema de grabación, ecualización, mezcla, etc.). No solo se trata de un registro de una música, sino de las cualidades sonoras de los equipos implicados en el proceso (Milner, 2009). Sobre esto, Turino afirma:

“De hecho, el sonido de las grabaciones de campo documentales puede ser, y usualmente es, manipulado a través del posicionamiento del micrófono y la ecualización (...) para *crear*, no simplemente capturar, el sonido que el documentalista quiere escuchar y quiere presentar a otros en la grabación. (...) Aquí, incluso para las grabaciones de campo etnográficas, supuestamente la más pura forma de música de alta fidelidad, el documentalista forma intencionadamente el sonido en el proceso de grabación y edición” (Turino, 2008, p. 68-70, cursivas en el original).

Es así, como las grabaciones de campo que realizamos de grupos de tambora en la Depresión Momposina y las del grupo Golpe Malibú en los estudios de grabación de la Universidad Javeriana de Bogotá, se realizaron bajo diferentes lógicas de captura, grabación, producción, ecualización, edición, mezcla y masterización. El resultado final muestra una serie de aspectos que implican las tensiones que son objeto de este trabajo.

3.1.1 Diferencias técnicas y sonoras en las grabaciones del CD

El recorrido sonoro que proponemos en el CD busca evidenciar la relación que existe entre las dimensiones colectiva e individual, articulada por la tensión entre tradicionalismo y modernidad en la música de tambora.

La primera canción (*Compae' Miguel* del grupo Yacambú) fue realizada en el año 1995 por Guillermo Carbó bajo la idea de capturar la música de tambora “en condiciones tan cercanas a su contexto original como fuera posible” (Carbó, 2004, capítulo 3, p. 70-73). En palabras de Carbó, se realizó de la siguiente manera:

“Para hacer esto nos convertimos en algunos momentos en la “cabeza” de la Tambora, es decir, los que invitan a la reunión brindando todos los elementos necesarios. (...) Invitando a la gente a una Tambora, a reunirse al aire libre una noche cualquiera alrededor de Diciembre para festejar bailando y cantando, esperamos no cambiar demasiado ni el contexto en que se produce esta tradición, ni las costumbres de sus actores. (...) De la misma manera, no intervinimos en la escogencia del repertorio, ni en la participación de los bailarores, ni en la longitud de las canciones que se interpretaban y todavía menos en la duración de la fiesta” (Carbó, 2004, capítulo 3, p. 70-73).

Sobre los aspectos técnicos de la grabación, Carbó explica:

En efecto, cada uno de los miembros del grupo fue grabado con su propio micrófono y tuvimos cuidado de no alejar los instrumentos entre sí. Para esto, empleamos micrófonos hipercardioides para cada tambor, asignando el espacio sonoro de la misma manera que antes: La tambora y el currulao a la izquierda y a la derecha respec-

tivamente, mientras que la parte vocal va al centro del panorama estéreo (Carbó, 2004, capítulo 3, p. 70-73).

Decidimos incluir esta grabación como primer ejemplo para comenzar con lo que puede representar de algún modo el pasado de esta práctica musical. Estas grabaciones, realizadas en la primera década de los 90, son de las primeras capturas multipista conocidas de la música de tambora de la Depresión Momposina. Como podemos ver en lo escrito por Carbó, las lógicas de esta grabación encajan perfectamente en la categoría de “alta fidelidad” que describe Turino.

La segunda canción (*Jorobillo* del grupo Golpe Malibú) representa lo que sería una grabación de campo de música tradicional no mediada por tecnologías de amplificación, y estaría enmarcada dentro de la categoría de “alta fidelidad”. A pesar que es la misma canción que la anterior, ambas se diferencian mucho a nivel técnico, sonoro y musical. Entre estos dos ejemplos se pueden escuchar los cambios que ha habido en la forma de interpretar la música de tambora (en un periodo de 20 años aproximadamente). Este tema se grabó en bloque y para que se sintieran más tranquilos y fuera un momento más espontáneo, les brindamos una botella de ron como las que normalmente consumen en sus ensayos tratando de incidir lo menos posible en el momento musical. Los procesos por los que pasamos esta grabación fueron basados siempre en la idea de máxima fidelidad en la captura, esto quiere decir que no comprometimos ningún proceso hasta el punto que se evidenciara tratamiento alguno del audio. Lo ideal de esta grabación es que el oyente pueda trasladarse al momento y lugar donde se produjo esta canción, invisibilizando la mediación tecnológica que requirió.

El tercer audio del CD (*Abandono el campo* de Golpe Malibú) ejemplifica un momento importante, pues significa el cambio de grabar la música dentro de su contexto y bajo las condiciones que generalmente se da, a producirla en un estudio de grabación y con todas las consecuencias que esto pueda tener en la música y su resultado sonoro. Esta grabación representa un punto medio entre la “alta fidelidad” y el “arte de sonido en estudio” de Turino, pues si bien se grabó en bloque y bajo las mismas lógicas musicales de un ensayo del grupo, los espacios acústicos y elementos técnicos presentes en la sesión son similares a los que se usarían en producciones de músicas populares propias de la industria musical. Todas las pistas de esta canción fueron grabadas en bloque y se separaron los coros, la voz y las maracas en cuartos aislados. La tambora y el currulao se capturaron en un mismo cuarto.

El cuarto audio (*Cantares de Loba* de Golpe Malibú) propone la adición de la guitarra como instrumento ajeno a la tradición de tambora y se centra en la forma en

que ésta ha influenciado en las composiciones de Grilbin Sáenz. La adhesión de este instrumento a la grabación del grupo es iniciativa del mismo compositor y no nuestra. De hecho, el intérprete de la guitarra es él mismo y la manera de tocarla es la misma que siempre ha tenido desde que lo conocimos en Barranco de Loba en el 2013. Esto es importante porque evidencia la forma en que él ha adaptado los aires de tambora a la guitarra, y porque surgió como una iniciativa personal. En esta grabación se realizaron overdubs de la guitarra y las cuatro voces de los coristas; además, la sonoridad contrasta fuertemente con todas las anteriores por la presencia de un instrumento armónico. Este tipo de resultados, en los que una guitarra puede equiparar el nivel de presión sonora de los tambores, son posibles gracias a la mediación de las tecnologías del “arte de sonido en estudio” que describe Turino. La adición de un instrumento armónico de cuerdas al formato tradicional de la música de tambora, que además ha sido grabado en las lógicas aquí expuestas, permite evidenciar aún más la tensión existente entre los discursos de tradición y modernidad. En esta grabación también se empiezan a denotar ciertos elementos típicos de las músicas populares de industria, como la progresión armónica de la que hablamos en la página 16 de este trabajo. Para muchas personas pertenecientes al mundo de la tambora y que mantienen un discurso de conservación de la tradición, esta canción sería un punto de quiebre y fácilmente podría dejar de ser considerada una “tambora tradicional”, pues pierde algunas de las condiciones que ellos consideran esenciales a la hora de calificarla como tal.



Grabación de guitarra para el tema “Cantares de Loba”

El quinto y último audio de nuestro CD (*La Guardia* de Golpe Malibú) establece el punto más alejado en términos musicales, sonoros y técnicos en relación al primer audio del disco. En esta canción decidimos adherir la participación de un productor musical, quién con su conocimiento del manejo estético de las músicas populares mediadas por la industria y la tecnología, intervino directamente sobre la música compuesta por Grilbin para generar cambios direccionados a una sonoridad más atractiva para un público urbano. Esta necesidad de traducción es algo común en muchas músicas recientes y está estrechamente ligada con los discursos de la *world music*, el multiculturalismo y el patrimonio intangible (Hernández, 2010, p. 270, cursivas en el original). *World Music* se utiliza para referirse a las músicas y prácticas musicales que apelan a nociones como autenticidad, raíces, verdad y tradición (Hernández, 2004, p. 16, cursivas en el original). Generalmente, las músicas del mundo o la *world music*, son producidas bajo la idea de “traducir” un lenguaje musical local en uno global, industrializado y enfocado a un público masivo y urbano. Es así, y bajo este proceso de traducción de lenguaje musical tradicional a lenguaje musical moderno y mediatizado, como planteamos la canción final de este CD. Todo este proceso de cambio en la música de Golpe Malibú significa varias cosas, de las que sobresale el hecho de renunciar a muchos de los elementos esenciales de la tradición en su lugar de origen y la pérdida de ciertos significados locales que son reemplazados por otros. Sobre esto, Hernández afirma:

Como resultado, la toma de decisiones sobre la música, sobre el sonido y en últimas sobre la producción de un determinado significado musical va a estar en cabeza del músico conectado con la industria, que a su vez está obligado a pensar en los términos de ésta. (...) Es decir, las músicas locales que pretendan ser mercadeadas por fuera de su lugar de origen deben obedecer en primera instancia a los imperativos de una industria y en este sentido deben renunciar a muchas de sus particularidades sonoras, pero especialmente a la parte más densa de su significado local (Hernández, 2010, p. 272).

Queremos resaltar que los procesos de cambios musicales son iniciativa personal de Grilbin, no nuestra, y que ha estado presente desde mucho antes que lo conociéramos en el 2013. Además de esto, tanto el grupo como nosotros somos conscientes de los cambios de lógicas y significados que surgen en su música con este proceso.

Esta última canción cuenta con la adhesión de instrumentos ajenos a la tradición de tambora, pero muy comunes en las músicas populares: contrabajo eléctrico (*baby bass*), tiple, saxofón, bombardino y trompeta. La grabación se realizó con los instrumentos tradicionales primero, y los nuevos instrumentos sobre la pista. Todas las voces fueron regrabadas para obtener una afinación más cercana al

sistema temperado. A pesar de esto, hay partes donde las voces se desvían o se “desafinan” un poco con respecto al sistema mencionado, sin embargo se dejaron así por cuestiones estéticas. Así mismo, toda la percusión, vientos y voces fueron cuidadosamente tratados (tanto en grabación como en edición) para mantener, en la medida de lo posible, cierta regularidad continua en el ritmo. Todos estos procesos son propios del “arte de sonido en estudio” y se hacen con objetivos muy precisos; en este caso, la homogeneización de las alturas en las melodías y el ritmo se buscan para obtener un resultado sonoro más acorde con las características de la música popular mediada por la industria. Con respecto a esta homogenización, cabe anotar que todos los temas grabados en este disco, incluyendo éste, se hicieron sin el uso de un *click* o metrónomo, lo cual ayudó a los músicos a sentirse con la libertad con la que siempre han tocado. Esto hizo que el uso de cuantización rítmica no sea matemáticamente preciso y el resultado sonoro, especialmente en este último audio, pudiera dar la misma sensación irregular que produce la música de tambora tradicional.

3.2 Documental

3.2.1 Preproducción

3.2.1.1 *Preproducción de campo*

La preproducción del documental comenzó con un primer viaje de investigación del 18 al 26 de Agosto del 2015 para obtener nuestra primera aproximación a las agrupaciones y locaciones en las que pretendíamos realizar el proyecto audiovisual. Éste se llevó a cabo luego de 10 semanas de investigación en torno a las prácticas de tambora. Para esta ocasión visitamos las siguientes poblaciones:

- Altos Del Rosario, Bolívar.
- Barranco de Loba, Bolívar.
- El Banco, Magdalena.
- San Antonio, Bolívar.
- San Martín de Loba, Bolívar.
- Tamalameque, Cesar.

Obtuvimos registro audiovisual de ensayos de tres grupos y ocho entrevistas a diferentes personas, algunas externas y otras pertenecientes al mundo de la tambora. Este primer viaje de investigación nos brindó una dirección más clara de los personajes que incluiríamos en el rodaje y la historia que sería contada a través de éste. Así mismo, se realizaron todos los contactos necesarios para realizar el posterior rodaje y contar con una preparación adecuada en las locaciones escogidas. Se eligieron y contrataron temas de producción como el hospedaje, la alimenta-

ción y la seguridad de todo el equipo de trabajo que nos acompañaría cinco semanas después.

3.2.1.2 *Preproducción de video*

El trabajo con el equipo de fotografía y video se inició desde junio del 2015, cuando contactamos a Julián Castañeda, Santiago Alarcón y Camila Malaver, con quienes empezamos a reunirnos semanalmente para desarrollar la estética y logística del documental. Nuestro asesor de video, Juan David Cárdenas, nos brindó una visión más clara del modo de trabajo en la parte visual y los elementos a tener en cuenta en el rodaje. Los principales referentes audiovisuales que propusimos fueron los siguientes: *FOLI (There is no movement without rhythm)* dirigido por Thomas Roebers y Floris Leeuwenberg (2010), *TOTÓ* dirigido por Héctor Francisco Córdoba Castaño (2011) y *Laya Project* dirigido por Harold Monfils (2007).

Siguiendo los lineamientos conceptuales de la investigación, en esta etapa del proyecto se tomó una decisión muy importante: en la medida en que queríamos generar un vínculo importante entre el espectador y la tambora en su contexto, decidimos que los equipos técnicos serían ocultados e invisibilizados para no generar barreras con los elementos narrativos del documental. Esta idea nos resultó muy interesante no sólo por lo anteriormente descrito, sino también porque en el área del audio resultaba un reto grande e importante.

3.2.1.3 *Preproducción de audio*

El trabajo de audio tuvo como reto principal llegar a elaborar un sistema de trabajo que permitiera capturar la música de la manera más fiel posible, sin perder de vista que el resultado final sería un producto audiovisual en el que no iban a ser visibles los micrófonos u otros equipos tecnológicos. Hay que tener en cuenta que se debía tener cuidado de no alterar demasiado las condiciones en las que los músicos de allá tocan regularmente. Sabiendo que la práctica de la tambora ya no es algo que se da frecuentemente como un festejo cotidiano, la idea fue capturarla en su contexto actual más habitual; es decir, un ensayo como preparación a una muestra artística.

3.2.1.3.1 *Objetivos*

- Lograr una captura fiel al sonido original, muy natural y evitando procesar el sonido más de lo estrictamente necesario.

- Diseñar un modelo de posicionamiento de micrófonos de tal manera que estos no sean evidentes en la captura de video, sin comprometer el primer objetivo.
- Dejar un espacio suficiente entre el grupo y los micrófonos para que las parejas pudieran bailar al frente como lo suelen hacer.
- Elaborar un sistema de grabación que no fuera muy difícil de transportar y que se pudiera montar en poco tiempo.

3.2.1.3.2 Metodología

El proceso de grabación musical que se llevó a cabo en el rodaje del documental se definió a partir de unas pruebas técnicas previas, las cuales se podrían dividir en dos etapas. A grandes rasgos, la primera consistió en realizar grabaciones de tres agrupaciones de tres pueblos diferentes (San Martín de Loba, Barranco de Loba y San Antonio) utilizando únicamente dos micrófonos Rode NT2A actuando con un patrón polar omnidireccional. La segunda etapa se trató de una serie de pruebas hechas en el Centro Ático haciendo uso del equipo que se llevaría al rodaje y procurando solventar las falencias que habían demostrado las grabaciones de la primera etapa. En ambas etapas de prueba se mantuvo el formato tradicional de la tambora, el cual sería el grabado durante el rodaje. Con los resultados de estas dos etapas de pruebas se definió la lista de equipos que se llevarían al rodaje y se diseñó un modelo de posicionamiento de micrófonos que sería el punto de partida de las grabaciones en los pueblos.

3.2.1.3.3 Primera etapa de pruebas

Esta etapa fue realizada durante nuestro primer viaje a la zona, en el cual aún no conocíamos bien los pueblos y estábamos todavía en el proceso de hacer contactos con los grupos de la región. Se tomó entonces la decisión de llevar pocos equipos y que estos no ocuparan mucho espacio ya que íbamos a estar moviéndonos mucho de un pueblo a otro principalmente en motos y lanchas. Por esta razón los dispositivos de audio llevados a este primer viaje fueron:

- 1 Grabadora portátil de 4 canales Tascam DR-40
- 2 Micrófonos de patrón polar variable Rode NT2-A
- 1 Micrófono de shotgun Audio Technica AT835B
- 4 Cables XLR

Esto fue suficiente para poder registrar entrevistas con un muy buen grado de inteligibilidad y para capturar un sonido bastante natural de la interpretación de los grupos de tambora. Para la grabación de las tres agrupaciones que logramos reunir durante este viaje se decidió que no se iba a intervenir en el posicionamiento

de los músicos a menos de que fuera realmente necesario. La técnica de grabación utilizada fue un AB ubicado a 2.5m del centro del ensamble y con los micrófonos espaciados a 60cm uno del otro. Al analizar estas grabaciones en Bogotá y tratar de hacer una mezcla con lo que se tenía, estos fueron los principales problemas encontrados:

- La voz se enmascara demasiado por el alto nivel sonoro de los tambores y el guache o las maracas. Este problema no se pudo resolver con ecualización sin comprometer negativamente el sonido de los otros instrumentos. Adicionalmente, cuando los cantadores se movían para bailar se perdía por ocasiones la fuerza de su voz, pues se alejaban de la cápsula de los micrófonos.
- En algunos de los grupos, la tambora no tenía mucha fuerza y el alegre se enmascaraba por el sonido del guache y las maracas.
- Una bruma de frecuencias bajas causada por el viento quedó registrada en varias de las canciones.
- El guache y las maracas están demasiado presentes.
- Los patrones rítmicos que hacen los dos tambores (tambora y alegre) no se distinguen con tanta claridad cuando estos están ubicados en el mismo lado del panorama estéreo.

Con estos problemas en mente, tuvimos que diseñar el procedimiento que se llevaría a cabo en el rodaje definitivo. Para resolver los dos primeros problemas se pensó en usar un micrófono de solapa para la voz principal y utilizar spots para tener un mayor control de la tambora y del alegre. No obstante, estos spots habría que ubicarlos de tal forma que no fueran evidentes en el video (más detalles sobre esto en la descripción de la segunda etapa de pruebas). Para solucionar los dos últimos problemas mencionados anteriormente se concluyó que sería necesario hacer pequeñas modificaciones en la ubicación de los músicos. Se pensaron entonces las dos siguientes opciones de posicionamiento:



Opción 1



La distribución de los coristas dependería del número de estos, ya que si eran menos de cuatro, sería mejor tenerlos a un solo costado para que tuvieran más fuerza y que no se dividiera la intensidad sonora de éstos. También hay que tener en cuenta que el intérprete del guache o de las maracas se debería ubicar uno o dos pasos atrás del cantante para que en la grabación no quedara tan presente. De este modo, teniendo los dos tambores en costados opuestos, se tendría una mayor inteligibilidad en los patrones rítmicos de cada uno y se tendría a la voz principal en el centro. La ubicación de los tambores en lados opuestos también es una práctica común en la gran mayoría de grabaciones profesionales con las que nos referenciamos. Además de esto, Carbó menciona en su trabajo que en las primeras grabaciones que realizó en la región se le dificultó realizar la transcripción de los patrones rítmicos de los tambores cuando estos no estaban claramente separados en el panorama estéreo, lo cual ya nos sugería tener esto en cuenta para lograr una mayor claridad en el sonido de estos instrumentos.

3.2.1.3.4 Segunda etapa de pruebas

El primer paso de esta fase consistió en definir los equipos que se utilizarían en el rodaje teniendo en cuenta los objetivos de la grabación y los problemas que habíamos encontrado en las grabaciones hechas durante nuestro primer viaje. De esta manera, se decidió que tendríamos dos sistemas de grabación enlazados: El primero (A) sería el principal y el segundo (B) estaría funcionando como backup. Los equipos de cada sistema de grabación fueron:

Sistema A

- Computador portátil Macbook Pro
- Preamplificador Focusrite Saffire OctoPre MkII Dynamic
- Interfaz digital Focusrite Saffire Pro 24 DSP

Sistema B

- Computador portátil Hewlett Packard
- M-Audio Fast Track 600

Además de dichos sistemas de grabación, se escogieron los siguientes micrófonos:

- 2 micrófonos de condensador DPA 4006TL – Patrón polar: Omnidireccional
- 2 micrófonos de condensador Schoeps Mk21G – Patrón polar: Wide cardioid
- 1 micrófono dinámico Electro-Voice RE20 – Patrón polar: Cardioide
- 2 micrófonos omnidireccionales de solapa Shure WL93 con sus respectivos sistemas inalámbricos (transmisor y receptor)
- 1 micrófono de solapa Sennheiser ew-11 3G con su respectivo sistema inalámbrico
- 1 micrófono de solapa Sony ECM-V1BMP
- 1 micrófono de shotgun Audio Technica AT835B

Las dos parejas de micrófonos de condensador serían utilizados para hacer pares estéreo y el resto de micrófonos serían dispuestos como spots en el ensamble musical. Con estos equipos debíamos definir los siguientes aspectos durante la fase de pruebas llevada a cabo en el Centro Ático:

1. El posicionamiento de los pares estéreo: cuál sería el main y qué micrófonos servirían como outriggers.
2. Cómo se posicionarían los spots sin que resultaran evidentes en el video.
3. Cuáles serían los micrófonos de solapa destinados para la voz principal y dónde se ubicarían los otros micrófonos de solapa.
4. Poner a prueba el enlace de los dos sistemas de grabación.

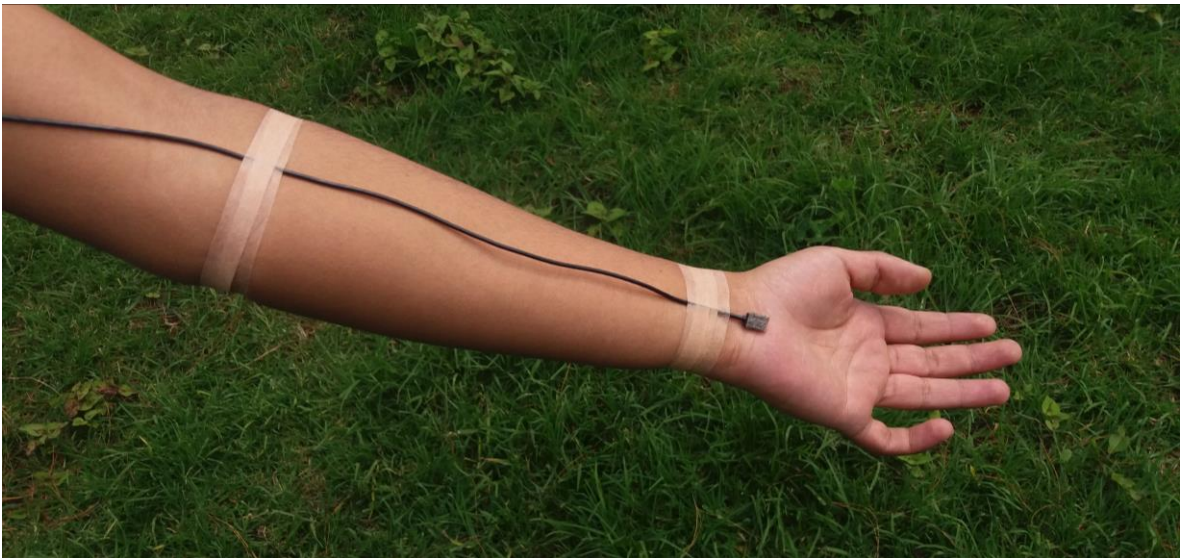
En total se realizaron dos grabaciones de prueba en el Centro Ático; la primera tuvo lugar en el Estudio A y la segunda al aire libre en la terraza del edificio. Para cada una de las pruebas contamos con la presencia de dos grupos diferentes de tambora conformados por estudiantes de música residentes en Bogotá.

Durante la primera prueba nos concentramos en encontrar un posicionamiento efectivo de los dos pares estéreo. Para ello procuramos armar una técnica ORTF con los dos DPA y una AB con los Schoeps. Debido a la diferencia de intensidad sonora entre cada uno de los instrumentos que componen el ensamble, las técnicas que habíamos armado rigurosamente resultaron en un sonido que no estaba muy bien balanceado, que no tenía el panorama estéreo bien definido, y en el que algunos de los instrumentos, como el alegre, carecían de definición. Por esta razón se decidió que sería conveniente hacer dos pares de AB y a cada uno de los outriggers ajustarles la altura y la dirección. De este modo los outriggers no estaban posicionados a la misma altura ni direccionados simétricamente, pero suplían

la necesidad de balancear el sonido general del ensamble sin alterar la imagen estéreo.

Antes de hacer el segundo test de grabación de esta etapa, hicimos una sesión de pruebas para definir cómo se ubicarían los spots de la tambora y del alegre para que capturarán un sonido útil para la mezcla pero que a la vez no fueran evidentes en el video. Después de varios intentos se decidió que los spots de dichos tambores estarían ubicados así:

- Alegre: Luego de muchas pruebas en las que buscábamos capturar el instrumento sin que eventualmente apareciera en el video, llegamos a un método que consiste en un micrófono de solapa pegado al antebrazo del tamborero con cinta microporosa. Ubicar un micrófono más grande para este instrumento habría sido problemático para la captura del video.



Método de grabación para el tambor alegre con un micrófono de solapa

- Tambora: Ya que el parche de este instrumento donde el tamborero golpea con más frecuencia iba a ser frecuentemente capturado con video, no podíamos ubicar un micrófono grande allí. Por esta se optó por utilizar uno de solapa adherido a la madera del tambor. Para el parche del otro lado sí podríamos ubicar un micrófono más grande pero ocultándolo con objetos como mochilas o medianos trozos de madera. Por esa razón, escogimos utilizar un Electro-Voice RE20 para ese parche.



Micrófono de solapa adherido al parche donde más golpea el tamborero



Método de grabación del parche que menos golpea el tamborero con el uso de objetos cotidianos para ocultarlo

Con estos elementos definidos procedimos a hacer la segunda prueba de grabación, esta vez sería al aire libre en la terraza del Centro Ático para simular las condiciones con las que tendríamos que lidiar durante el rodaje. La idea con esta última sesión de pruebas fue, además de poner a prueba los micrófonos de solapa, definir un modelo de ubicación de los pares estéreo principales para tener como punto de partida a la hora de grabar a las agrupaciones en sus respectivos pueblos.

De esta manera, el modelo que se definió ese día fue el siguiente:

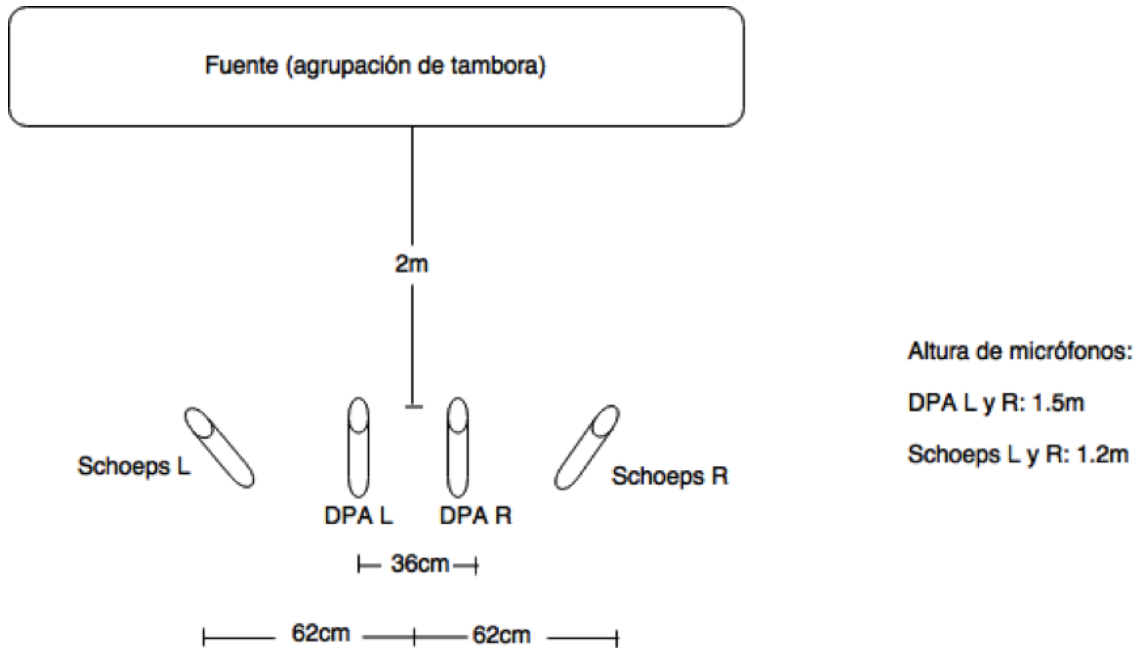


Diagrama 1

Además, se definió cómo sería el input list:

	Instrumento	Micrófono	I / O	Pre Amp
1	AB1 L	DPA 4006	1	OctoPre 1
2	AB1 R	DPA 4006	2	OctoPre 2
3	Outriggers L	Schoeps MK21G	3	OctoPre 3
4	Outriggers R	Schoeps MK21G	4	OctoPre 4
5	Tambora parche low	RE20	5	OctoPre 5
6	Solapa voz 1	Shure WL93	6	OctoPre 6
7	Solapa voz 2	Sony	7	OctoPre 7
8	Solapa alegre	Shure WL93	8	OctoPre 8

9	Solapa tambora	Sennheiser ew11	1	Saffire Pro 1
10	Boom	AT835B	2	Saffire Pro 2

El diagrama 1 muestra el posicionamiento de los micrófonos que aportaron el sonido principal de la grabación. Sin embargo, este modelo fue un punto de partida porque cada agrupación tenía sus particularidades y era necesario hacer ajustes en cada caso, pero en ninguna de las grabaciones fue necesario alejarse demasiado del modelo principal. Dichos ajustes fueron realizados más que todo en los Schoeps, se modificaba su altura y dirección en pro de conseguir una mayor definición en los tambores y en ocasiones reforzar la captura de los coros. También cabe resaltar que decidimos utilizar dos micrófonos de solapa para la voz principal ya que quisimos tener una segunda opción o backup en caso de que la solapa principal presentara alguna falla.

3.2.2 Producción

3.2.2.1 Producción de campo

La fase de producción enmarca todo el proceso de rodaje que se hizo en locación con los equipos previamente mencionados y con el personal contratado de audio y video. Para esta ocasión elegimos viajar en dos carros desde Bogotá hasta las locaciones con todo el equipo humano y de grabación debido a la facilidad y seguridad que esto nos brindaba. Las zonas en las que grabamos son de difícil acceso y el tema del transporte se trató con cuidado y mucha anticipación. El rodaje tuvo una duración de siete días (21 de septiembre al 27 de septiembre del 2015) y se realizó en las poblaciones previamente escogidas:

- Barranco de Loba, Bolívar.
- Chimí, Bolívar.
- El Banco, Magdalena.
- San Martín de Loba, Bolívar.
- San Antonio, Bolívar.

El trabajo de producción durante el rodaje constó de diversas tareas que se llevaron a cabo por el productor de campo y el asistente de producción. El bienestar de los ocho miembros del equipo de trabajo, el transporte entre locaciones, la alimentación, el hospedaje, manejo del presupuesto, la seguridad y el cumplimiento de los horarios previamente establecidos hicieron parte de las labores de producción. En algunos momentos el equipo de rodaje se dividió en dos pequeños grupos para cumplir tareas específicas, por ejemplo, el grupo A realizaba una entrevista mientras el grupo B se desplazaba al río a realizar tomas de apoyo en video y ambientes en audio.



Equipo de rodaje con el maestro Ángel María Villafañe

3.2.2.2 Producción de audio

3.2.2.2.1 Rodaje de grupos de tambora

Se grabaron cuatro grupos de tambora: Golpe Malibú (Barranco de Loba), Riquezas de San Martín (San Martín de Loba), Los Chimilas (Chimí) y Herencia Cultural (San Antonio). En general todos los miembros de los cuatro grupos estuvieron muy atentos y receptivos ante nuestras sugerencias de ubicación y estuvieron dispuestos y motivados para realizar la grabación. En efecto, esto fue una gran ventaja porque en realidad fue necesario hacer modificaciones sutiles en la ubicación de varios músicos.

En el caso concreto del grupo de Chimí, el formato utilizado fue con guache en vez de maracas. El guache emite una intensidad sonora mucho más alta que las maracas, por lo que fue necesario sugerirle al intérprete de este instrumento que se moviera para atrás un par de pasos para que no enmascarara tanto las voces ni los otros instrumentos. En el caso del grupo Herencia Cultural y Golpe Malibú, sucedió algo que no esperábamos: apenas dábamos por terminada la grabación y empezábamos a desmontar los equipos, los grupos se sintieron mucho menos intimidados y empezaron a tocar con mucha más emoción. Dejaron de lado la ubicación que mantuvieron en la grabación para juntarse más, los tamboreros tocaban cada vez con más contundencia y los cantantes se veían con mucho más entusiasmo. De cierto modo, dejó de ser un ensayo común ya que empezaron a to-

mar más de lo normal. Como esto no estaba previsto, se hicieron unas capturas pero en unas condiciones muy limitadas (los computadores habían agotado sus baterías y se utilizó tan solo el micrófono de shotgun) y este material no entró en el resultado final del producto audiovisual. Sin embargo, consideramos valioso mencionarlo ya que es algo que vale la pena tener en cuenta para futuros trabajos de este tipo.



Grabación del grupo Golpe Malibú en Barranco de Loba, Bolívar

Aparte de esto, en términos generales el modelo diseñado cumplió con el objetivo, pero como era de esperarse, el hecho de tener tanto cuidado por ocultar los micrófonos comprometió el resultado sonoro. Concretamente, los micrófonos de solapa aportaron un color a las voces que se aleja un poco de uno de los objetivos iniciales que era lograr una captura tan fiel como fuera posible. Sin embargo, esto se corrigió en buena medida en el proceso de mezcla. Otro ejemplo es que como se ubicó el micrófono de la tambora en el parche opuesto al que se golpeaba para que fuera más fácil ocultarlo, el sonido capturado por éste carecía de ataque, pero esto se compensó con el buen registro que capturaron los pares estéreo. De este modo, el spot de la tambora terminó sirviendo como un complemento para darle más cuerpo y contundencia al sonido de la tambora.

3.2.2.2.2 Grabación de escena “Tírense al suelo”

Esta escena en el documental es muy importante, pues es la primera vez que aparecen la guitarra y los tambores sonando al tiempo. El sonido de esta escena fue grabado en dos momentos diferentes. En primer lugar, se hizo una sesión de grabación al aire libre con el cantante y guitarrista Grilbin Sáenz. Para ello, se ubicaron los dos Schoeps MK12G configurados como un AB para capturar exclusivamente la guitarra. Para capturar el sonido de la voz se usó el micrófono de solapa Shure WL93 y el micrófono de shotgun AT835B.

Posteriormente, se hizo otra sesión de grabación, esta vez para registrar el sonido de los tambores. Esto fue registrado durante un tercer viaje, por lo que contábamos con dos micrófonos (AKG D112 y Shure Sm57) y una grabadora Sound Devices 744T que no habían sido mencionados anteriormente. Así, se capturó el sonido del parche de la tambora con el AKG D112 y el sonido del alegre con un Shure Sm57, los dos ubicados cerca de la fuente a manera de spot. Ahora, como los tambores no iban a quedar registrados en video para esta escena, no tuvimos que preocuparnos por esconder la presencia de micrófonos. Era necesario que los músicos tocaran encima de la canción que se había grabado con Grilbin Sáenz, de manera que debimos llevar dos audífonos, un iPod y un splitter para poder conectar los dos auriculares al iPod. Así, cada uno de los dos músicos podía escuchar el audio de la canción que era reproducida desde el iPod y de este modo pudieron tocar al mismo tiempo para que después fuera fácil sincronizar el audio de los tambores con el de la guitarra y la voz.

3.2.2.2.3 Grabación de escena rítmica (introducción del documental)

Esta escena fue grabada durante la misma sesión de “Tírense al suelo”, con los mismos micrófonos ubicados de la misma manera. El método para lograr ocultar los micrófonos en esta parte fue realizando dos tomas diferentes de la misma sección rítmica: primero en audio y luego en video. En primer lugar, le brindamos audífonos a cada uno de los dos músicos y pusimos a sonar un metrónomo con el tempo al que queríamos que tocaran. De esta manera, ellos grabaron sin problema usando los audífonos y nosotros ubicamos los micrófonos sin tener en cuenta el video. Una vez finalizada esta toma, los músicos procedieron a tocar nuevamente lo mismo, pero esta vez no tendrían micrófonos ni audífonos; en esta oportunidad se grabó sólo video. Para que hubiera concordancia entre el video y el audio, quienes usaron los audífonos fuimos nosotros y detrás de las cámaras aplaudimos con el tempo que marcaba el metrónomo para que ellos tocaran al mismo tiempo con el que se grabó la sección rítmica.



Grabación de escena rítmica y “Tírense al suelo”

3.2.2.2.4 Grabación escena final (fiesta de tambores y guitarra)

Aparte de las cuatro grabaciones formales de los grupos de tambora durante el rodaje, decidimos hacer una quinta grabación pero esta vez siguiendo un método muy diferente al que habíamos venido aplicando. Los músicos de Golpe Malibú nos invitaron a una fiesta a la que iban a llevar los tambores y la guitarra; accedimos y les dijimos que posiblemente íbamos a hacer registros audiovisuales del momento, pero que no iba a ser algo tan formal como la grabación anterior. De modo que llegamos a la fiesta pero no montamos los equipos al inicio, sino que esperamos a que avanzara la noche y que llegara un momento indicado para grabar sin que se sintieran intimidados por las cámaras y los micrófonos. Para lograr esto fue necesario grabar con menos micrófonos de los que habíamos usado antes: empleamos un par estéreo con los DPA 4006, un micrófono de solapa para la voz principal, un Schoeps MK21 para el alegre y un AKG D112 para la tambora. De esta manera, fuimos montando los equipos cuando sentimos que era el momento adecuado pero nunca les anunciamos que ya empezaba la grabación, simplemente dejamos que la fiesta continuara. Así logramos que la música y el baile fueran capturados en su faceta más espontánea.

3.2.2.2.5 Problemas encontrados durante el rodaje

El mayor problema que se tuvo durante el rodaje fue con los transmisores de los micrófonos de solapa. Por un lado, los transmisores Shure PGX1 tenían tres opciones de nivel de ganancia: -10dB, 0 y mic, donde -10 era la opción que menos ganancia proporcionaba y mic la que más ganancia brindaba. En el caso del primer grupo que grabamos en el rodaje, la señal de estos micrófonos llegaba saturada y escogiendo la opción de -10 no solucionaba el problema. Esto tuvo que ser resuelto más adelante en la etapa de mezcla. Por otro lado, eventualmente en alguna de las grabaciones se colaba un sonido de interferencia en uno de los micrófonos de solapa de la voz principal. Como la voz principal estaba siendo capturada por dos solapas, este problema no fue muy obstructivo ya que la otra señal estaba llegando limpia.

Otro de los problemas que tuvimos fue que como no contábamos con windscreens para los Schoeps, el viento estaba quedando grabado en forma de ruido en frecuencias por debajo de los 100 Hz. Para esto tuvimos que recurrir al uso de medias muy delgadas que solucionaron el problema sin que hubiera un deterioro evidente en la calidad de la captura.



Uso de medias delgadas sobre los Schoeps como reemplazo de los windscreens

3.2.3 Producción de video

El rodaje principal se realizó con los siguientes equipos de video:

- 2 cámaras Sony XDCAM PMW-200 HD422
- 1 cámara Canon EOS 5D Mark III
- 1 lente de 16-35mm
- 1 lente de 70-200mm
- 1 trípode Cartoni HiDV
- 1 trípode Vinten VB-AP2M
- 2 luces LED marca Ledzilla
- 4 focos de luces halógenas de 150W

Las grabaciones de grupos de tambora se realizaron con las dos cámaras Sony en diferentes planos y con el uso de claqueta para la sincronía entre ellas y el audio. La cámara Canon 5D se utilizó para registrar en fotos todo lo ocurrido en el rodaje y por momentos grabó algunos videos. En las entrevistas utilizamos una sola cámara sobre un trípode en un plano fijo.



Sesión de grabación del grupo Los Chimilas

3.2.4 Posproducción

3.2.4.1 *Posproducción de audio*

3.2.4.1.1 Mezcla de música

Como se explicará más adelante, la estructura narrativa del documental la realizó el montajista Carlos Cordero, quien atendiendo a nuestros intereses incluyó por lo menos una canción de cada uno de los grupos que se grabaron. Es muy importante resaltar aquí que, a pesar que teníamos algunos spots escondidos en la tambora y el alegre, la mezcla siempre se realizó partiendo del par estéreo de los micrófonos Shoeps MK21G porque fueron los que mejor correspondían con el concepto sonoro que buscábamos.

El concepto de la mezcla de todas las canciones siempre partió de la necesidad de encontrar un sonido que correspondiera con el entorno propio de las grabaciones, y que le permitiera al espectador conectarse por medio del sonido y de forma inmediata a las imágenes, la música y la historia que se cuenta en el documental. En la mezcla buscamos siempre que las canciones sonaran a tierra, que se escuchara el calor del lugar, poder llegar a sentir el sudor del momento, escuchar la arena, percibir la leve brisa y, en general, poder sentir por medio del sonido la música y su entorno.

Con motivo del concepto de la mezcla, y en general del sonido del documental, los procesos que más se aplicaron fueron ecualización correctiva y balance. Los micrófonos spots fueron utilizados de forma muy cuidadosa, pues la intención de éstos era brindar un poco de cuerpo y presencia a los tambores. En las primeras mezclas cometimos el error de darle mucho cuerpo a los spots de los tambores y dejarlos en un nivel muy alto, lo cual resultó en un sonido mixto entre grabación en locación (par estéreo AB) y en estudio (spots). Esto generaba la impresión de una mezcla poco natural e irreal.

Uno de los principales problemas en la mezcla fueron los micrófonos de solapa, pues algunas veces tenían interferencias, otras tenían distorsión, y otras un sonido en el que la voz sonaba poco natural. Estos problemas se mejoraron con ecualización y con el software correctivo iZotope RX4.

En cuanto a la mezcla de la fiesta final del documental, podría decirse que fue complicado porque este evento no estuvo planeado desde un principio en el rodaje. Sin embargo, por la fuerza narrativa y emocional del momento decidimos incluirlo en el documental. Lo que se hizo en cuanto a mezcla en esta escena fue tratar de hacer correcciones en el par estéreo y los dos spots, balancearlos de

forma que el sonido fuera natural, y finalmente agregar la solapa de la voz luego de haberla tratado por separado.

3.2.4.1.2 Mezcla en 5.1

El proceso de mezcla en 5.1 del documental se realizó en el estudio Film Mixing del Centro Ático de la Universidad Javeriana. Se organizó en dos sesiones el material sonoro: Diálogos y Música (sesión 1) y Ambientes y Foley (sesión 2). La mezcla se realizó bajo el algoritmo de medición ITU 1770, un estándar para difusión en medios.

El concepto de la mezcla 5.1 del documental está estrechamente ligado con el concepto de la mezcla de música. La idea aquí era poder entregar un resultado sonoro que transportara al oyente a los escenarios propios del video, pero que además los pudiera sentir y vivir de cerca.

3.2.4.2 *Posproducción de video*

Del rodaje se registraron aproximadamente 20 horas de material visual, el cual se ordenó y categorizó en listas de la siguiente manera: nombre de cámara, carpeta, nombre de archivo, lugar de rodaje, evento, plano, duración, claqueta, nombre de archivo en tascam y comentario. De esta manera todo el material quedó organizado y facilitó la búsqueda de tomas o elementos específicos con el uso de un filtro de palabras. La estructura narrativa del video la realizó el montajista Carlos Cordeiro, a quién le explicamos detalladamente lo que queríamos mostrar y bajo qué tipo de formato audiovisual.

3.2.4.2.1 Estructura narrativa del video

La estructura del documental se divide en 3 partes: introducción, desarrollo del conflicto y final. La primera parte (introducción) está dividida en dos secciones. La primera sección inicia con la construcción y afinación de un tambor, que en medio de pequeños retratos del contexto como el sonido del río y la música del pueblo, se van presentando algunos de los elementos aún cotidianos en la música de tambora. Esta primera sección está pensada de tal manera que sea atractiva y atrape al espectador. Aquí se definen los ritmos visuales y la sonoridad general del documental. Luego de la aparición del título, comienza la segunda sección con la presentación de los personajes principales: el maestro Ángel María Villafañe, la cantadora Delcy Gil y el cantador Grilbin Sáenz. Cada uno habla un poco de su historia y su relación con la práctica de la tambora.

La segunda parte (desarrollo del conflicto) también se divide en dos secciones. En la primera se describen algunos de los elementos históricos y la importancia social de este baile cantado bajo las miradas del profesor Jaime Eduardo Rojas y los tres personajes principales, así como los cambios que ha tenido esta práctica en los últimos 20 años. La segunda sección, la de mayor longitud e importancia, desarrolla las diferentes posturas existentes con respecto al devenir de la tambora. Con la introducción de la canción “La tambora murió” del profesor Jaime Rojas, se muestra la desconexión que existe entre el circuito de la tambora y las personas ajenas a él. Los tres personajes principales muestran sus opiniones con respecto a esto, y se va desarrollando una tensión que crece a medida que opinan cómo mantener la práctica de la tambora. Aquí se desarrollan dos posturas contrastantes y evidentes: la de la conservación de la identidad cultural por medio del tradicionalismo y la de la renovación y transformación de la música, basada en un respeto consciente por la tradición. Los personajes del maestro Villafañe y la cantadora Delcy Gil, representan la postura tradicionalista del mundo de la tambora, y el cantador Grilbin Sáenz y el niño Álvaro Padilla (introducido como personaje secundario) representan el discurso de la renovación consciente en la música. Aparecen otros personajes con pequeñas intervenciones (Remberto Centeno, Wilberto “El Mono” Simanca y Asterio Rodelo) donde se muestra que también existen posturas intermedias. Esta parte concluye con la interpretación de Grilbin en la guitarra del berroche “Tírrense al suelo”, donde decidimos intervenir sonoramente con el acompañamiento de tambores, para evidenciar la adaptación que ha hecho el compositor de los ritmos de tambora tradicional a la guitarra, y cuestionar todas las implicaciones de esto sobre la música.

La tercera parte (final) del cortometraje concluye con la reafirmación de cada una de las posturas de los personajes principales y plantea la renovación y transformación de la música de tambora como un generador de nuevos vínculos sociales que pueden fortalecer la construcción de nuevas identidades. La inclusión de los niños en esta última parte se debe al cuestionamiento de los personajes sobre el futuro de la música de tambora y la enseñanza de ésta en las nuevas generaciones. La escena final muestra una fiesta de tambores con la inclusión de la guitarra y los vínculos que pueden generarse por parte de personas ajenas al circuito de tambora, a través de los pequeños cambios que el cantador Grilbin Sáenz le imprime a sus composiciones.

3.3 Disco – Recorrido musical y sonoro

3.3.1 Preproducción

La realización de la grabación en estudio del grupo Golpe Malibú tuvo lugar entre el 28 de Abril y el 05 de mayo de 2016. Contemplando todas las opciones posibles, decidimos que lo mejor era realizar estas grabaciones en los estudios del Centro Ático de la Universidad Javeriana, en Bogotá. Para esto se hizo una labor de preproducción y producción importante, pues los integrantes del grupo eran 8 y se habrían de quedar en Bogotá por lo menos un fin de semana para poder contar con el tiempo y los espacios necesarios.

Cuando se planteó el proyecto de la grabación en Bogotá, surgió inmediatamente un problema importante: el presupuesto. El problema se resolvió gestionando una serie de talleres y conciertos del grupo en la ciudad, lo cual generó los ingresos necesarios para solventar el transporte hasta Bogotá y de regreso, la estadía, la alimentación, el transporte urbano, los gastos imprevistos, y también el pago para el arreglista y los músicos de sesión. El grupo realizó eventos en la Universidad Javeriana, el Museo Nacional de Colombia, Latorra Cuatro Brazos y la Universidad de los Andes; los cuales se llevaron a cabo entre el 28 de Abril y el 05 de mayo de 2016.

3.3.2 Grabación

La grabación del grupo se llevó a cabo en el estudio A, estudio 311 y estudio B del Centro Ático entre el sábado 30 de abril y el lunes 02 de mayo. Las percusiones, los coros y la voz de los temas 3, 4 y 5 del disco fueron grabados en bloque en el estudio A el sábado 30 de marzo y domingo 01 de abril. Adicionalmente, se realizaron overdubs de coros el lunes 02 de Abril en el estudio 311 y cuando el grupo regresó a Barranco de Loba se realizaron las grabaciones de vientos, guitarra y tiple durante el mes de mayo en el estudio B. Para referirse a los input lists y stage plots de estas grabaciones referirse al anexo 7 en las páginas 51 y 52.

Uno de los aspectos más importantes a resaltar de la grabación del bloque en el estudio A es que, como los instrumentos del grupo son realizados en sus propios pueblos, a veces era difícil encontrar un sonido que se acomodara a lo que buscábamos. Principalmente para el tema 5 del disco, en el que buscábamos una sonoridad más moderna y ajustada a los parámetros sonoros de la industria comercial, fue difícil lograr la captura correcta porque las características físicas de los tambores no eran precisamente las adecuadas para este fin.



Sesión de grabación en el estudio A del Centro Ático

3.3.3 Mezcla del Disco

Como no es el propósito de este escrito entrar en detalles técnicos, describiremos brevemente el concepto que se tuvo para mezclar cada una de las tres canciones que fueron grabadas en Bogotá. En primer lugar, como *Jorobillo* fue grabada en Barranco de Loba procurando no intervenir en el aspecto musical y tratando de mantener la sonoridad tan natural como fuera posible, en la mezcla tuvimos cuidado de seguir siendo coherentes con esa idea. Por lo tanto se utilizaron procesos de tiempo, dinámicos y de ecualización con el único objetivo de corregir problemas de fase, suplir falencias en los micrófonos de solapa y mejorar la inteligibilidad de los instrumentos.

Para *Abandono el campo*, la idea fue realizar una mezcla que no fuera muy intrusiva con respecto a lo que se había logrado en la grabación. Esto quiere decir que el uso de la ecualización, reverberación y compresión es muy moderado en comparación con las otras dos canciones. Sin embargo, estos procesos están presentes con varios fines: limpiar frecuencias molestas y resonancias de la sala, realzar la percepción del espacio y limitar el rango dinámico de las fuentes sonoras en pro de una mayor inteligibilidad de estas a lo largo de la canción. Esto permitirá a su vez que se distinga del sonido más orgánico que se intentó lograr con *Jorobillo*, que fue grabada en Barranco de Loba al aire libre.

Para *Cantares de Loba* se quiso hacer aún más evidente la intervención de los procesos de mezcla. En primer lugar, la presencia de la guitarra en este formato implica que se tenga que ecualizar bastante este instrumento para lograr que se distinga de la percusión sin que esta pierda cuerpo en el sonido. Esta es una de las cosas que teníamos definidas antes de empezar a mezclar, que aunque la guitarra debía tener un papel importante en el nivel general, no podía restarle importancia a la percusión. En segundo lugar, se trató de ecualizar y de comprimir aún más la percusión, los coros y la voz para que se percibiera una mayor lejanía del sonido poco intervenido logrado con la grabación realizada en Barranco de Loba.

En el caso de *La Guardia*, ya hay cinco instrumentos ajenos al formato tradicional de tambora: contrabajo eléctrico, tiple, trompeta, bombardino y saxofón tenor. Esto ya hace completamente necesario hacer un proceso mucho más intrusivo de los procesos mencionados anteriormente, pero también se llevó a cabo un proceso de afinación en los instrumentos de cobre para lograr una mayor coherencia con las voces que fueron grabadas sin un seguimiento muy riguroso con un instrumento melódico/armónico y por lo tanto la afinación no está en 440Hz exactamente.

4. CONCLUSIONES

En agosto de 2015 realizamos nuestro primer viaje a la Depresión Momposina con el objetivo de esclarecer el punto central del documental que haría parte de este trabajo. En ese momento solamente sabíamos que queríamos hacer un documental de tambora y que éste retrataría de alguna forma la relación entre los vínculos sociales y la música, sin embargo, la forma de hacerlo era un misterio para nosotros. Llegamos entonces a la región de Loba buscando personajes, paisajes y situaciones que pudieran ser los elementos narrativos centrales del documental; así fue como hablamos con algunos personajes fundamentales del mundo de la tambora, buscamos minuciosamente posibles rasgos cotidianos que aún tuviera esta práctica, conversamos con personas externas al mundo de la tambora, y escuchamos y grabamos varios de los principales grupos de la región.

Fue en medio de esta búsqueda como conocimos a Grilbin Sáenz y su grupo Golpe Malibú. En aquel viaje, una de las cosas que más llamó nuestra atención fue el hecho de que la música de este grupo parecía permanecer y trascender de una forma especial y diferente: el grupo parecía mantenerse unido después de haberse acabado alguna canción en un ensayo, e incluso después de haber finalizado el encuentro musical; sus tamboras parecían generar ciertos vínculos sociales que los congregaban aún en los momentos extramusicales. Para nosotros esto resultó particularmente interesante porque fue algo que no vimos en los otros grupos que grabamos, y también porque, lentamente, comenzamos a darnos cuenta que las tamboras de este grupo no solamente tenían este efecto al interior del grupo, sino también con ciertas personas externas a él. Sin embargo, también encontramos que la música de tambora de Golpe Malibú era altamente cuestionada por algunos personajes pertenecientes a un sector tradicionalista. Nos dimos cuenta que esto obedecía a que Grilbin y su grupo aplicaban ciertos cambios en las canciones de tambora que, a pesar de no ser muy drásticos, en efecto distanciaban la música de sus formas de expresión más tradicionales.

El documental logra retratar cómo se caracterizan las dimensiones individual y colectiva en la práctica de tambora hoy en día, y para hacerlo se vale de la tensión entre tradicionalismo y renovación de la música. Por medio del testimonio de sus personajes, el video logra ahondar un poco en esta tensión y expone las implicaciones de cada una de las dimensiones que la componen tanto en el ámbito musical como social. A pesar de que fue muy difícil encontrar situaciones cotidianas que apoyaran las posturas de ambos lados, por medio de la palabra y de algunas secuencias de imágenes de la cotidianidad el documental logra explorar el campo de las connotaciones que tiene la música sobre la forma de vivir la individualidad y

la colectividad. La escena final del documental es una muestra de esto porque, en ésta, el grupo Golpe Malibú realiza la inclusión de un instrumento ajeno al formato tradicional, lo cual es evidentemente criticado por alejarse de los lenguajes típicos de la tambora; sin embargo, el grupo de personas congregadas alrededor de los tambores pareciera ser una muestra fiel de la génesis de esta música y un evento que raramente se da hoy en día en la región: un grupo de personas congregado alrededor de esta práctica sonora en un contexto festivo y de colectividad.

El disco, a través de las diferencias musicales, sonoras y técnicas de los ejemplos que lo componen, busca caracterizar las dimensiones colectividad/individualidad, tradición/modernidad y alta fidelidad/arte de sonido en estudio en la música de tambora, los cuales son ejes transversales en todo el proyecto. Por ejemplo, la tensión entre colectividad e individualidad se percibe entre las grabaciones del primer audio del disco (*Compae' Miguel*) y el quinto (*La Guardia*); el primero se graba en una época en que esta práctica aún era una expresión predominantemente colectiva, donde todos se congregaban alrededor del tambor y la especialización de los roles no era tan evidente. El quinto audio es grabado aproximadamente 20 años después, cuando la práctica de la tambora ha sufrido una transición del protagonismo del colectivo al protagonismo de agencias individuales. La especialización de los roles es bastante evidente en este ejemplo, ya que cada músico se ha profesionalizado en cada uno de sus instrumentos y se vuelven cada vez más irremplazables en la función que cumplen dentro del grupo.

Para el caso de la tensión entre tradición y modernidad, se puede hacer una comparación entre dos grabaciones de características similares pero con resultados muy distintos: *Compae' Miguel* y *Jorobillo*; cabe recordar que se trata de la misma canción pero que tiene nombres distintos en los diferentes pueblos donde fueron grabadas (Hatillo de Loba y Barranco de Loba respectivamente). Carbó, en la grabación de *Compae' Miguel*, tuvo mucho cuidado de no alterar el contexto en el que se daba la interpretación musical. En la grabación de *Jorobillo*, nosotros igualmente procuramos mantener al mínimo el cambio en el contexto original de la música, sin embargo se hicieron algunos ajustes, como es el caso de la ubicación de los músicos. El contraste es evidente en el aspecto musical y técnico. Por ejemplo, *Jorobillo* es interpretada más lento e incluye una sección de solo de tambor, lo cual no existía antes de la creación de los festivales de tambora y sigue siendo poco usual en la región. En el aspecto técnico, tomamos la decisión de modificar sutilmente la posición de los músicos ya que habíamos escuchado las grabaciones de Carbó y optamos por un sonido más definido tratando de no perder el carácter orgánico y natural.

En cuanto al ámbito técnico, podría decirse que éste tiene que estar al servicio y en consonancia con el concepto general del trabajo creativo. Es por esto que desde el principio decidimos utilizar métodos de grabación de audio alternativos que permitieran que no se generase una barrera entre el documental y el espectador para que la transmisión del mensaje fuese más efectiva. Es interesante resaltar aquí que fue de nuestro interés apostarle a este tipo de ejercicios que implican importantes retos técnicos en servicio del producto artístico. Es cierto que el hecho de tratar de ocultar los micrófonos tanto como fuera posible implicó que la calidad de la grabación no resultara tan alta como pudo ser si no se hubiera tomado dicha decisión. Sin embargo, el concepto estético del video estuvo claro desde el principio y nos aferramos a eso para lograr que la calidad del audio fuera lo más alta posible. No obstante, esta preocupación de ocultar los micrófonos es contraproducente no sólo para el audio, pues también los operadores de las cámaras se vieron limitados en su trabajo ya que debían hacer los planos cuidando no capturar los micrófonos. En este sentido, podría decirse que los diálogos entre el audio y el video pueden ser recíprocos y aportar para obtener un resultado que esté en concordancia con el concepto del producto final. En otras palabras, tanto el video como el audio pueden ceder un poco de terreno para alcanzar un producto balanceado en el que ninguno de los dos prevalezca sobre el otro, y en cambio, ambos aporten a que el producto final tenga los resultados que se buscan.

5. DOCUMENTOS ANEXOS

Anexo 1: Equipos del documental

Equipos de Audio

- Interfaces
 - M-Audio Fast Track C600
 - Focusrite Saffire Pro 40
 - Focusrite OctoPre MKII
 - 2 Saffire Pro 24
- 2 Computadores
 - MacBook Pro (Pro Tools)
 - PC (Backup con Reaper)
 - 2 iLok con licencias para Pro Tools 10
- Micrófonos
 - 2 micrófonos dinámicos SM 57
 - 2 micrófonos de condensador DPA 4006TL
 - 2 micrófonos de condensador Schoeps Mk21G
 - 2 micrófonos omnidireccionales de solapa Shure WL93 con sus respectivos sistemas inalámbricos (transmisor y receptor)
 - 1 micrófono de solapa Sennheiser ew-11 3G con su respectivo sistema inalámbrico
 - 1 micrófono de shotgun Audio Technica AT835B
 - 3 Audífonos de marcas diferentes
 - 2 Grabadoras Portátiles Tascam
- Cables
 - 2 Cables Firewire 400 a 800
 - 2 Cables Firewire 400 a 400
 - 20 Cables XLR
 - 12 Cables TRS
 - 4 Cables cortos RCA
 - 4 Cables cortos ADAT
- Bases
 - 6 Bases de micrófono tipo boom
 - 1 Base de locutor

Equipos de Video

Cámaras

- 2 cámaras Sony PMW-200 HD422
- 1 cámara Canon EOS 5D Mark II
- 1 cámara Canon EOS 100D 18-55mm

Trípodes

- 1 trípode Cartoni HiDV 04
- 1 trípode Vinten VBAP2M 03

Lentes

- 1 lente 16-35mm
- 1 lente 70-200mm
- 2 luces Ledzilla Mini LED DLOBML2D
- 1 rig de hombro

Equipos Adicionales

- 2 estabilizadores de voltaje
- 4 focos de luces halógenas de 150W
- 6 conversores de toma de corriente de 3 a 2 polos. 120 V.
- 1 Lector de tarjetas de video
- 3 HDD de 1 Terabyte vacías para backup
- 2 Cintas aislantes marca Temflex de color
- 1 Cinta aislante para conexiones eléctricas
- 2 Linternas con doble iluminación. No requieren pilas.
- 2 Cintas de enmascarar
- Cinta Scotch Doble Faz
- 1 Cinta microporosa
- 3 Extensiones de corriente (Más de 10 Metros)
- 2 multi-tomas
- Caja de herramientas
- Script
- Metro
- 4 Marcadores Sharpie color negro
- 6 Tarjetas SD para grabadoras Tascam
- Planta Eléctrica

Anexo 2: Cronogramas

Cronograma de primer viaje

Martes 18	Miércoles 19	Jueves 20	Viernes 21	Sábado 22	Domingo 23	Lunes 24	Martes 25	Miércoles 26
Llegada a Santa Marta. 10 pm.	El Banco	Altos del Rosario		Barranco de Loba. Ensayo del grupo de Grilbin Sáenz.		San Martín de Loba		Santa Marta
	Tamalameque. Damaris Saya	Grupo Efraín		Grilbin Sáenz		Eleuterio Ardila	Vuelo a Bogotá	
				Francisco Ardila García		Delcy Gil		
		Entrevista y ensayo		Entrevista y ensayo		Nicanor Agudelo		
						Entrevista		

Cronograma de viaje a Bogotá

Mayo	Abril				
31	1	2	3	4	5
Jueves	Viernes	Sábado	Domingo	Lunes	Martes
Llegada Golpe Malibú		GRABACIÓN ÁTICO.	GRABACIÓN ÁTICO.	Entrega de reserva Ático	
	Ensayo U. Javeriana 2pm-4pm Ensamblés 307				
	Concierto-Taller Universidad Javeriana Aula Múltiple (8:00pm-9:30pm)				
Ensayo con el grupo 3pm - 7pm	Reserva Estudio A. Ensayo y seteo del estudio. (6-10pm)	4:30pm - 6:30 pm Concierto Museo Nacional			Regreso Malibúes a Barranco de Loba
		Concierto Latorra. 11pm.			

Cronograma de Rodaje

		Lunes 21	Martes 22	Miércoles 23	Jueves 24	Viernes 25	Sábado 26	Domingo 27	Lunes 28	
		Bogotá - El Banco	San Martín	Barranco				Barranco - Bogotá		
		Desayuno en Restaurante "Tres Mar" 7:15am							Salida 4am	
Actividad	Mañana	Recoger Equipos Ático 7am	Grabación en puerto del Banco. Viejos jugando dominó y cartas. 11am	Montaje 8am	GRUPO A -Entrevista Jaime Rojas. 8am -Entrevista Francisco Ardila. 10am	GRUPO B -Jóvenes en motos con música. (Calle principal) -Tomas del río en playita	-Entrevista Grilbin 8am	-Grabación Grilbin Guitarra. 9am - 12pm	Viaje Carro. Aprox: 18 horas.	
		Viaje en carro. Aprox: 16 horas. Llegada hacia la media noche	Cruzar el río en Ferry. 12pm	Grabación Riquezas de San Martín 9am - 11:30am	Almuerzo en Tres Mar 12:30pm		-Entrevista Villafañe 11am			
			Almuerzo en Restaurante de Delcy	Toma de Delcy cantando mientras cocina		-Viaje a San Antonio. 2pm -Montaje 3pm -Grabación Herencia de San Antonio 4pm - 6:30pm		-Grabaciones por instrumentos (Malibús). 1:30pm.		Descanso 2pm - 4pm
	Tarde	Viaje en carro. Aprox: 16 horas. Llegada hacia la media noche	GRUPO A - Entrevista Delcy 3pm (Lobitas) - Entrevista Javier Camargo. 5pm	GRUPO B -Viejos conversando y tomando al frente de las casas -Tomas de cotidianidad	Viaje al corregimiento Chimí. 2pm Montaje 4pm Grabación Grupo Los Chimilas. 5:30pm - 7pm	GRUPO A -Entrevista con 'El Mono' -Entrevista con Asterio	GRUPO B Time lapse (atardecer) 4:30pm - 7pm	- Entrevista Mario Beleño y Orestes Ardila		
			Viaje a Barranco de Loba	Viaje a Barranco. 7:30pm Tomas de picós en la	- Montaje 3pm. Grabación Golpe Malibú.	Grabación Fiesta con Golpe Malibú	-Segundo Time Lapse (si es necesario) -Tomas de cotidianidad en la noche			
	Noche	Hospedaje Hotel El Banco. 2am	Hospedaje Hotel Central (Barranco)							
										Entrega Equipos Ático y Billy

Anexo 3: Sinopsis y pregunta del documental

Pregunta

¿Cómo se relacionan las dimensiones colectiva e individual en la música de tambora con los cambios que se han dado en esta práctica en los últimos años?

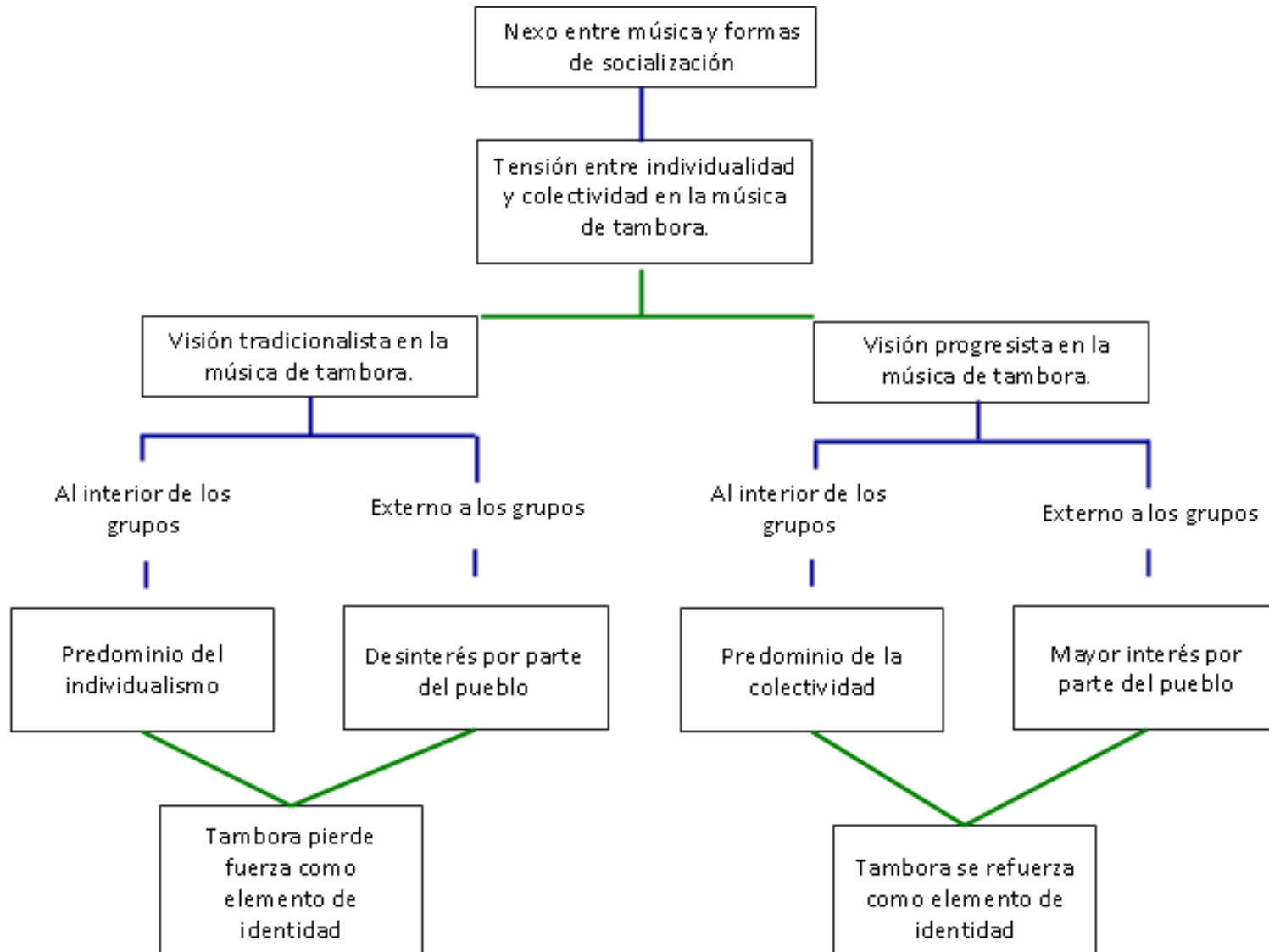
Sinopsis

Situada entre dos brazos del Río Magdalena se encuentra la Depresión Momposina, una región en la que confluyen pueblos que comparten una tradición ancestral: la música de tambora. Hasta hace aproximadamente cuarenta años, esta práctica musical hacía parte de la cotidianidad de las festividades de estas poblaciones y era un suceso que nacía del pueblo como organismo colectivo. El transcurso del tiempo ha traído cambios importantes que se han reflejado en las prácticas culturales de esta región; elementos como la llegada de la tecnología y la creación de festivales de música de tambora han contribuido a que la forma de vivir esta música sea diferente hoy en día. Estos cambios se ven reflejados en varios aspectos sociales y musicales, uno de los cuales es la cada vez mayor especialización de roles, con el consecuente surgimiento de un sentido de individualidad como un elemento importante en esta tradición musical.

Los festivales de tambora nacieron en una búsqueda por conservar la identidad cultural de esta región y trasladaron la música del contexto festivo de la calle a la escenificación en las tarimas. El festival contribuyó a la supervivencia de esta práctica y generó un nuevo tipo de colectividad a partir de las individualidades: un circuito especializado de personas cuya labor gira alrededor de la tambora y que encuentra en el festival un espacio de relacionamiento. Las lógicas del festival y las miradas conservadoras que les dan sustento, han contribuido a que se produzca una división entre los músicos tradicionales de tambora y el resto del pueblo. Esta ruptura en la colectividad obedece a varios factores, entre los que se destaca el predominio de un tradicionalismo musical renuente al cambio que ha generado un cierto nivel de rechazo y apatía en las personas que no pertenecen al circuito de la tambora, ello a pesar de que esta tradición sigue siendo presentada como la principal fuente de identidad de la región.

“*Cantares De Loba*” cuestiona la conservación de la identidad cultural por medio del tradicionalismo y propone, a través del caso particular del grupo Golpe Malibú, que la renovación y la transformación de la música, aunada a un respeto consciente por la tradición, puede generar vínculos sociales y nuevas colectividades que fortalecen la construcción de identidades.

Anexo 4: Mapa conceptual investigativo del documental



Anexo 5: Entrevistas

Entrevistas a músicos

¿Cómo aprendió a tocar tambora?/¿Cómo aprendió a cantar?/¿Mirando a quién?

¿Usted toca/canta alguna otra música que no sea tambora?

¿Siente lo mismo cuando baila/escucha otra música que cuando baila/escucha tambora?; ¿Por qué?

¿Practica solo o con grupo? ¿En qué momentos canta o toca solo? (También ha grabado?)

¿Sólo toca/canta, o también baila? ¿Hay coreografías o cómo más bailan? ¿Quiénes bailan? ¿Cuánta gente baila?

¿Compone canciones?/ ¿De qué hablan sus canciones?

Cuando suena tambora, ¿Recuerda algo del pasado?

Hace 30 años, ¿quienes tocaban tambora? ¿Cómo tocaban? ¿En qué ocasiones tocaban? ¿En qué lugares tocaban?

Ahora ¿quienes tocan tambora? ¿Cómo tocan? ¿En qué ocasiones tocan? ¿En qué lugares tocan? ¿Por qué tocan?

¿Hay alguna diferencia entre ruedas de tambora y noches de Guacherna?

¿Todavía celebran fiestas con tambora?

En fiestas con tambora, ¿Toca sobrio o no?

Cuando no hay tambora, ¿Cómo son las fiestas?

Aparte de tambora, ¿Qué otra música te gusta escuchar/bailar? ¿Qué otra música te gusta tocar?

¿Ha tocado en festivales? ¿Les gusta tocar en festivales?

¿Le gusta más cuando toca en la calle o en el escenario?/¿Por qué?

¿Qué espera de su presentación en el festival?/¿cómo cree que la gente responde a su música?

Sabemos que la tambora estuvo a punto de desaparecer, ¿la violencia tuvo algo que ver con esto?

¿Qué importancia le ve a la música de tambora para el pueblo? ¿Por qué mantener la tradición?

Entrevista a no-músicos

¿Toca algún instrumento?; ¿Canta?

¿Quiénes tocan tambora?

¿Ha estado en fiestas con tambora?

¿Le gustan más las fiestas con tambora o con otros tipos de música?

¿Asiste a los festivales de tambora?

¿Quiénes asisten a los festivales de tambora?

¿Ha participado en una rueda de tambora?

¿Quiénes son los músicos más reconocidos? / ¿Cuál le gusta más a usted?;¿Por qué?

¿Qué sabe de la tambora en el pasado?

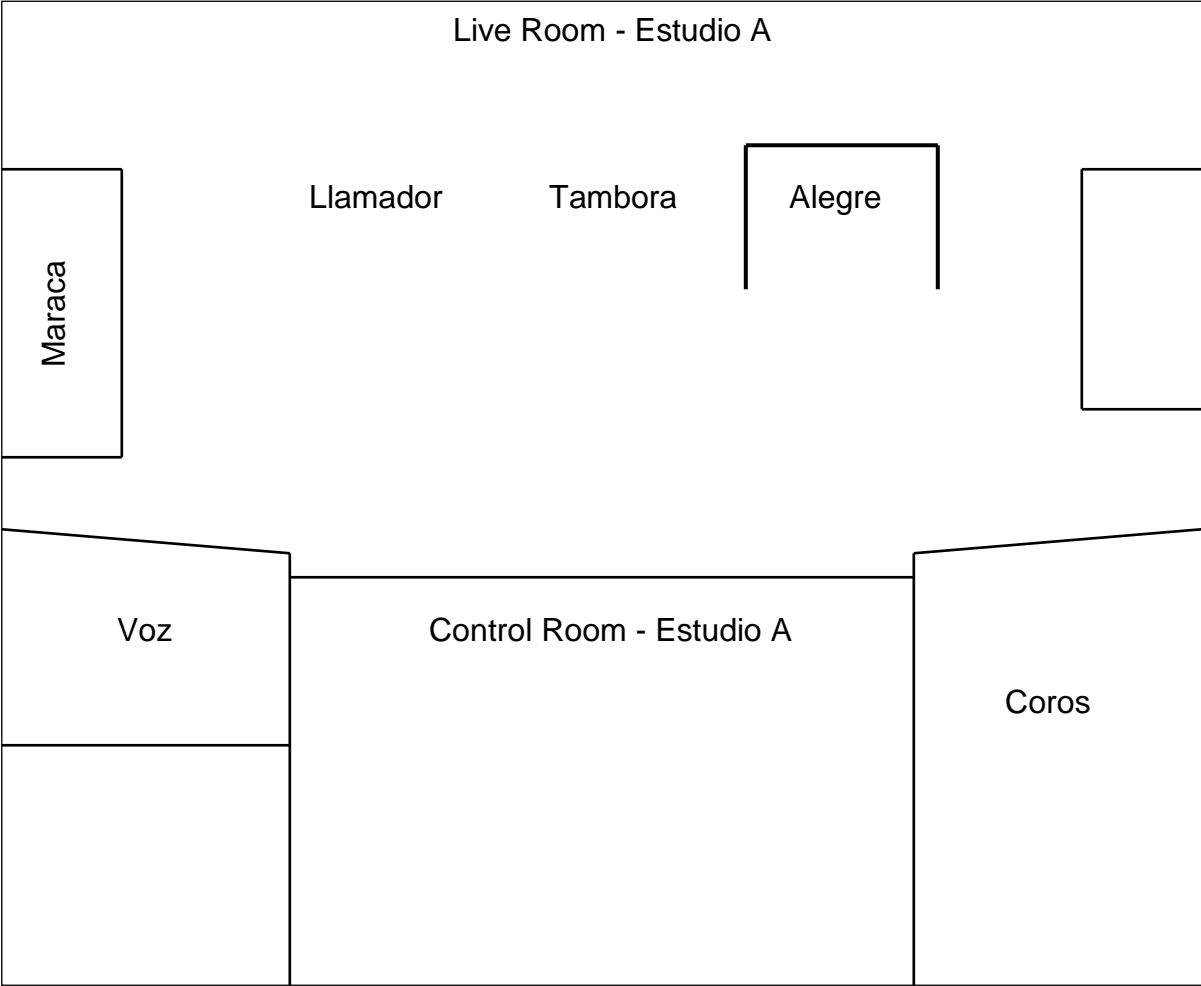
¿Sus familiares tocaban o bailaban tambora?

Anexo 6: Grabación en Bogotá

Input List

Input	Instrumento	Micrófono	Preamp
33 y 34	Par Estéreo	Shoeps mk21	Millenia 1 y 2
1	Tambora Low	RE20	Millenia 3
2	Tambora Paliteo	Shure SM57	API 1
3	Tambora Low2	Shure D112	API 2
17	Alegre	MD421	API 3
18	Alegre2	AKG414	API 4
19	AlegreBoca	e901	API 5
4	Llamador	MD421	API 6
5	LlamadorBoca	RE20	SSL 1
73	Maraca1	Shure SM57	Millenia 4
74	Maraca2	Neumann KM184	Manley 1
49 y 50	Par Estéreo Coros	AKG 451	Avid3 1 y 3
51	CoroChico	Shure SM58	Avid3 3
52	CoroRosa	Shure SM58	Avid3 4
53	CoroOlga	Shure SM58	Avid3 5
61	Grilbin1	Neumann 705	Millenia 7
62	Grilbin2	Shoeps MK4	Millenia 8
	Techo.L	Neumann KM183	SSL 2
	Techo.R	Neumann KM183	SSL 3
21	Room.L	Neumann U87	SSL 4
22	Room.R	Neumann U87	SSL 5

Stage Plot



Anexo 7: Formato de consentimiento informado

Contrato de autorización de uso de imagen fotográfica, audio y/o video

_____, con cédula de ciudadanía _____ y en representación del grupo musical _____, cedo a los realizadores del proyecto *'Cantares de Loba'* los derechos de reproducción de mi imagen, de interpretación musical y de propiedad intelectual. Expresamente autorizo por este medio que los materiales audiovisuales resultantes de entrevistas, canciones, videos, grabaciones de audio, y demás material obtenido por Esteban Calderón, Álvaro Jiménez y Juan Esteban Ruiz pueden editarse, copiarse, exhibirse, publicarse o distribuirse y renuncio al derecho de examinar y/o autorizar la reproducción del producto final en que aparezca mi imagen.

Fecha

Nombre

Cédula

Expedida en

Firma

Anexo 8: Créditos del documental

Producción, Investigación y Dirección

Álvaro Jiménez
Esteban Calderón
Juan Esteban Ruiz

Montaje

Carlos Cordero

Fotografía y Cámara

Santiago Alarcón
Julián Castañeda
Camila Malaver

Cámaras adicionales

Alvaro Jiménez
Juan Tirado

Montaje adicional

Federico Castañeda

Producción de campo

Álvaro Jiménez

Ingeniero de grabación

Esteban Calderón

Asistentes de grabación

Juan Esteban Ruiz
Laura Isabel Linares
Juan Sebastián González

Sonido Directo

Juan Sebastián González
Laura Isabel Linares

Ingeniero de mezcla de música

Juan Esteban Ruiz

Diseño sonoro

Álvaro Jiménez
Juan Esteban Ruiz

Ingenieros de mezcla en 5.1 y estéreo

Álvaro Jiménez
Esteban Calderón
Juan Esteban Ruiz

Asesor de Investigación

Oscar Hernández Salgar

Asesor de Audio

José Leonardo Pupo

Asesor de Video

Juan David Cárdenas

Corrección de color

Mónica Bustamante

Música en orden de aparición

‘El tigre’
Tambora
Tradicional
Interpretada por Herencia Cultural de San Antonio

‘Oye tamborero’
Tambora
Letra y música por Ángel María Villafañe
Interpretada por Ángel María Villafañe

‘Te pillé’
Tambora
Letra y música por Delcy Gil
Interpretada por Delcy Gil y su grupo Riquezas de San Martín

‘Mi saco de ilusiones’
Tambora
Letra y música por Grilbin Revel Sáenz
Interpretada por Golpe Malibú

‘La tambora murió’
Vallenato
Letra y música por Jaime Eduardo Rojas
Interpretada por Jaime Eduardo Rojas

‘Cuando yo muera’
Tambora
Letra y música por Ángel María Villafañe
Interpretada por Ángel María Villafañe

‘La guerra patriota’
Tambora Redoblada
Tradicional
Interpretada por Delcy Gil y su grupo Riquezas de San Martín

‘Jorobillo’
Berroche Jalao
Tradicional
Interpretada por Golpe Malibú

‘Los ñeques’
Berroche
Tradicional
Interpretada por Los Chimilas

‘Tírense al suelo’
Berroche
Letra y música por Grilbin Revel Sáenz
Interpretada por Grilbin Revel Sáenz

‘La Petronita Olivares’
Tambora
Tradicional
Interpretada por Delcy Gil y su grupo Riquezas de San Martín

‘José Martín’
Chalupa
Letra y música por Grilbin Revel Sáenz
Interpretada por Golpe Malibú

‘Compae’ Miguel”
Berroche
Tradicional
Interpretada por Grupo Yacambú

Agradecimientos

Álvaro Mier
Diógenes Armando Pino
Damaris Sayas
Efraín Hernández
Remberto Centeno
Juan Carlos Escobar
Nicolás Sadovnik
César Hernández
Diego Manrique
Luisa Pinzón
Paula Caro
Martín Jiménez
Andrés Aguirre
Martín España
Yolanda Correa
Samar Atta Alzáte
Will Alexander Buitrago
César Camacho
Alejandra Bernal
Guillermo Carbó
Nenito
Centro Ático
Pontificia Universidad Javeriana

Agradecimientos especiales

Familia Calderón Merchán
Familia Jiménez Garzón
Familia Ruiz Osorio
Maestro Ángel María Villafañe
Grupo Golpe Malibú
Grupo Los Chimilas
Delcy Gil y su grupo Riquezas de San Martín
Grupo Herencia Cultural de San Antonio
Jaime Eduardo Rojas
Armando Luna
Pilar Luna
Nubia Correa
Personal del Hotel Panorama
Laura Linares
Camila Malaver
Juan Sebastián González

Grabado en Barranco de Loba, Bolívar y su corregimiento San Antonio; y en San Martín de Loba, Bolívar y su corregimiento Chimí.

6. REFERENCIAS

6.1 Referencias Bibliográficas

Becker, Howard. 2008. *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Birenbaum, Michael. 2010. "Las poéticas sonoras del Pacífico Sur". En: *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano*, Juan Sebastián Ochoa, Carolina Santamaría y Manuel Sevilla. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 205-236.

Burbua, Beatriz; Puerta Edelberto; y Rodríguez Wenceslao. 1993. "Rescate del folclor de Altos del Rosario". Tesis de Licenciatura. Universidad de San Buenaventura, Cartagena.

Carbó, Guillermo. 1993. "A ritmo de... tambora-tambora", *Revista Huellas: Revista de la Universidad del Norte*, 39, 29-58.

Carbó, Guillermo. 2004. *Musique et danse traditionnelles en Colombie: la Tambora*. París: L'Harmattan.

Carbó, Guillermo. 1999. "Tambora y festival: Influencias del festival regional en la música tradicional", *Revista Huellas: Revista de la Universidad del Norte*, 58 y 59, 2-14.

Centeno, Remberto, (2015, 23 de Septiembre), entrevistado por Calderón, Esteban y Ruiz, Juan Esteban. Barranco de Loba.

Convers, Leonor; Hernández, Oscar; y Ochoa, Juan S. 2014. *Arrullos y currulaos*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Convers, Leonor y Ochoa, Juan Sebastián. 2007. *Gaiteros y tamboleros. Material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Escobar, Juan Carlos. 2014. La tambora: El sentir de la cultura ribereña en la Depresión Momposina. Libro digital disponible en: <http://cienciassociales.javeriana.edu.co>

Escobar, Juan Carlos (2015, 10 de Agosto), entrevistado por Calderón, Esteban; Jiménez, Álvaro y Ruiz, Juan Esteban. Bogotá.

Frith, Simon. 1992. "Industrialization of Popular Music". En *Popular music and communication*, editado por James Lull, 49-74. Londres, Sage.

Goodwin, Andrew. 1992. "Rationalization and Democratization in the New Technologies of Popular Music". En *Popular Music and Communication*, editado por James Lull, 75-100. London: Sage.

Hernández, Oscar. 2010. "De currulaos modernos y ollas podridas". En: *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano*, Juan Sebastián Ochoa, Carolina Santamaría y Manuel Sevilla. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 237-286.

Hernández, Oscar. 2004. "El sonido de lo otro", *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 1, núm. 1, 4-22.

List, George. 1994. *Música y poesía en un pueblo colombiano*. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

Moorefield, Virgin. 2005. *The Producer as Composer: Shaping the Sounds of Popular Music*. Cambridge: MIT Press.

Milner, Greg. 2009. *Perfecting Sound Forever. An Aural History of Recorded Music*. Nueva York: Faber and Faber Incorporated.

Ochoa, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Colección Enciclopedia Latinoamericana de Sociología y Comunicación. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Ochoa Escobar, Federico. 2013. *El libro de las gaitas largas. Tradición de los Montes de María*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Padilla, Álvaro (2015, 23 de Septiembre), entrevistado por Calderón, Esteban y Ruiz, Juan Esteban. Barranco de Loba.

Pardo, Mauricio. 2009. "Localidad y cosmopolitismo en la tambora de Santa Marta, Colombia". En *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, editado por Mauricio Pardo Rojas, 337-367. Bogotá, Universidad del Rosario.

Pino Ávila, Diógenes. 1989. *La tambora: universo mágico*. Tamalameque: Casa de cultura y turismo de Tamalameque.

Rojas, Jaime (2015, 25 de Septiembre), entrevistado por Calderón, Esteban y Ruiz, Juan Esteban. Barranco de Loba.

Rojas, Juan S. 2012. "Me siento orgullosa de ser negra y ¡que viva el bullerengue!": identidad étnica en una nación multicultural. El caso del Festival Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido, Colombia." *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 7, núm. 2, 139-157.

Sáenz, Grilbin (2015, 24 de Septiembre), entrevistado por Calderón, Esteban y Ruiz, Juan Esteban. Barranco de Loba.

Sevilla, Ochoa, Santamaría-Delgado y Cataño Arango. 2014. *Travesías por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Turino, Thomas. 2008. *Music as social life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press. 66-92.

Vila, Pablo. 2001. "Música e Identidad". En: *Músicas en transición*, Coords. Ana María Ochoa y Alejandra Cragolini. Bogotá: Ministerio de Cultura, 15-44.

Villafañe, Ángel María (2015, 26 de Septiembre), entrevistado por Calderón, Esteban y Ruiz, Juan Esteban. Barranco de Loba.

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

6.2 Referencias Discográficas

Batata y su Rumba Palenquera. 2003. Radio Bakongo. CD. Alemania. Network Medien.

Emilsen Pacheco. 2009. Bulla!. CD. Colombia. Reef Records.

Los Gaiteros de San Jacinto. 2006. Un fuego de sangre pura. CD. Estados Unidos. Smithsonian Folkways.

Los Gaiteros de San Jacinto. 2012. Así tocan los indios. CD. Colombia. Tambora Records.

Martina Camargo. 2009. Canto Palo y Cuero. CD. Colombia. Chaco World Music.

Totó la Momposina. 1996. Carmelina. CD. Francia. Indigo.

Totó la Momposina. 2014. El Asunto. CD. Colombia. Sony Music.

Varios. 2004. Tambora: Baile cantado en Colombia. CD. Colombia. Tambora-YAI Records.

6.3 Referencias Audiovisuales

Arango, Ana María y Vanerian, Gregor. *Sonidos Invisibles*. 2007. Colombia. GIVI Productions.

Burgos, Juan Pablo. 2008. *Son de Gaita*. DVD. Colombia. Corporación Post-Office Cowboys.

Córdoba Castaño, Héctor Francisco. 2011. *TOTÓ*. Documental. Colombia: Señal Colombia.

Corredor, Félix y Ríos, Juan Pablo. 2010. *El Beat de la Tambora*. DVD. Colombia. Fundación Río al Sur.

Monfils, Harold. 2007. *Laya Project*. Documental. Sri Lanka, Tailandia, Indonesia, India y Myanmar: Sonya Mazumdar and Joanne de Rozario.

Roebers, Thomas y Leeuwenberg, Floris. 2010. *FOLI (There is no movement without rhythm)*. Documental. Guinea Africana: Floris Leeuwenberg.