



Ocho adaptaciones para multipercusión, gaitas y computador

Johan Ricardo Galindo Rojas

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:
Magister en Músicas Colombianas

Asesora:
María José Salgado
Magister en Musicología
Universidad Nacional de Colombia

Universidad El Bosque
Facultad de Creación y Comunicación
Maestría en Músicas Colombianas

Ocho adaptaciones para multipercusión,
gaitas y computador

Johan Ricardo Galindo Rojas

Tesis presentada como requisito parcial para optar
al título de:Magister en Músicas Colombianas

Asesora:
María José Salgado
Magister en Musicología
Universidad Nacional de Colombia

Universidad El Bosque

Diseño y Diagramación
Leovisualmente / Taller111
leovisualmente.com / taller111.co

Se utilizaron para este libro las fuentes
neutra y cumbia sans

2020,

Propósito.....	9
Introducción.....	11
Referencias.....	16
1. Contextualización	28
1.1 Músicas del Bullerengue	30
1.1.1 Bullerengue <i>Sentao</i>	34
1.1.2. Chalupa	35
1.1.3. Fandango <i>E Lengua</i>	36
1.1.4. Emilsen Pacheco Blanco	37
1.2 Músicas De Gaitas.....	42

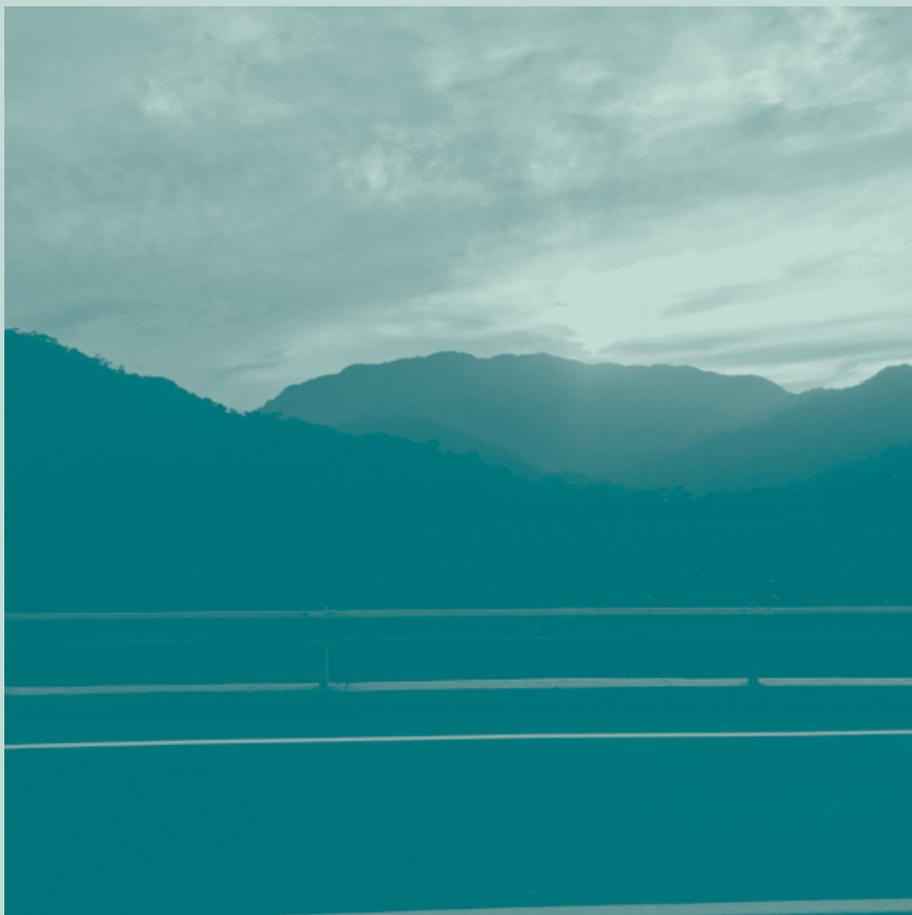
1.2.1. Gaita Corrida	48
1.2.2. Porro.....	49
1.2.3. Merengue	50
1.2.4. Puya.....	51
1.2.5. Los Gaiteros De San Jacinto	52
1.2.6. Fredys Arrieta.....	55
1.2.7. Sixto Silgado.....	58
1.3. Músicas De Tambora	62
1.3.1. Martina Camargo.....	67
1.4. Son Palenque.....	69
2 Marco Conceptual	76

2.1. Hibridación.....	77
2.2 Apropiación, Transculturación.....	82
2.3 Multipercusión	83
2.3.1. Alex Martínez.....	88
2.4 Tecnologías De Producción Musical.....	91
2.5 Sampling.....	95
2.6 Collage Sonoro	95
2.7 World Music - Nuevas Músicas Colombianas	96

2.8. Cumbia Género Latinoamericano/ Cumbia Digital.....	98
2.9. Cumbiacachaca	106

3 Tour Pal Norte, Trabajo De Campo.....	112
3.1. San Juan de Urabá	118
3.2. Cartagena	127
3.3. Isla Grande.....	132
3.4. San Juan Nepomuceno	139

4. Proceso De Creación (Adaptación De Las Obras).....	152
4.1. Primeras Exploraciones	152
Conclusiones.....	192



Propósito

Propiciar a través de la ejecución instrumental y el análisis rítmico, ocho canciones pertenecientes al repertorio de los siguientes referentes musicales: Emilsen Pacheco, Sixto Silgado, Fredys Arrieta, Justo Valdés y Martina Camargo. Reinterpretarlas y adaptarlas a un formato instrumental compuesto por gaitas, multipercusión y computador. Socializarlas con los maestros tradicionales y sus comunidades mediante trabajo de campo y de entrevistas semiestructuradas que permitan dar cuenta acerca de las impresiones que producen en ellos dichas adaptaciones.



introducción

Para conseguir los objetivos propuestos, esta investigación constó de tres etapas: en la primera se buscó profundizar en los lenguajes interpretativos a nivel rítmico y melódico de algunas expresiones musicales del Caribe colombiano mediante el estudio de los siguientes referentes: Emilsen Pacheco y su “Bulle-rengue tradicional de San Juan de Urabá”, Sixto Silgado y “Los gaiteros de Punta brava” Fredys Arrieta y “Los bajeros de la montaña” Justo Valdés y “Son Palenque”, Martina Camargo y “Aires de San Martín”.

El segundo momento, se centró en la selección de 8 canciones provenientes de los repertorios interpretados por dichos referentes para su posterior apropiación y adaptación a un formato de gaitas, multipercusión y computador. Dichas adaptaciones se desarrollaron bajo las estéticas de la cumbia electrónica.

El tercer momento se llevó a cabo mediante la implementación de entrevistas semiestructuradas a los maestros tradicionales intérpretes de estas músicas y sus comunidades, lo cual permitió conocer sus percepciones sobre dichas adaptaciones, para lo cual fue necesario realizar un trabajo de campo. El propósito principal del trabajo de campo fue, estudiar con ellos para profundizar en la interpretación de los repertorios bajo su dirección, además de socializar con los maestros tradicionales y sus comunidades las adaptaciones de su música, realizando presentaciones en diferentes poblaciones.

Teniendo en cuenta lo anterior, es importante decir que esta investigación se realizó con el fin de descontextualizar las estéticas sonoras y el formato instrumental tradicional de dichos géneros, contribuyendo a su estudio académico desde los diferentes instrumentos musicales que los componen, igualmente ayudando a establecer conversaciones horizontales con los maestros tradicionales y sus perspectivas con las adaptaciones que se hacen desde contextos urbanos, de sus músicas tradicionales y a la exploración de una nueva mirada al concepto académico de la “cumbia digital /electrónica” en Colombia.

Esta investigación responde a diferentes cuestionamientos que surgen en la Maestría en Músicas Colombianas de la Universidad el Bosque. Dichos cuestionamientos han motivado al desarrollo de diferentes proyectos de investigación creación con el objetivo de entablar procesos de diálogo entre las músicas de tradición oral y la academia, ayudando a comprender qué papel juegan estas músicas en ámbitos académicos diferentes al aula de clase. Así mismo, buscando una verdadera articulación entre las diferentes maneras de acceder a los saberes musicales.

Así mismo, pretende alimentar la conversación desarrollada en relación a multitud de conceptos como transculturación, apropiación, hibridación, entre otros ,reconociendo los procesos de crítica y debates históricos que se han dado con rela-

ción a dichos conceptos. Todo esto sumado a las expresiones musicales expuestas en los conciertos de grado de la Maestría en Músicas colombianas que han sido excusa y pie para el surgimiento de diferentes ensambles que realizan una mixtura entre sonidos de contextos urbanos y sonidos provenientes de las músicas campesinas colombianas, evidenciando diferentes obras que adaptan desde melodías hasta incluso formatos instrumentales, un ejemplo es el caso del trabajo de Oscar Yate quien a partir del formato tradicional de las músicas de gaitas realizó adaptaciones en la guitarra percutida (Yate, 2019), así mismo, el caso de María del Rocío Medina, quien realizó un trabajo que aborda las músicas tradicionales del Pacífico colombiano y la musicología de género, integrando la marimba de chonta, con *loops* y voz en vivo en un formato solista (Medina, 2019). Otro ejemplo es el de Enrique Melgarejo quien en su trabajo El viajao “el groove como herramienta compositiva , un viaje a través del bullerengue, la experimentación sonora , la fenomenología y la corporalidad”, integra músicas de tradición oral, danza y herramientas tecnológicas (Melgarejo, 2019). A raíz de lo mencionado anteriormente surge la pregunta acerca de ¿Cuál es la percepción de los maestros tradicionales con relación a los resultados sonoro de este trabajo?

El presente proyecto se desarrolló bajo las lógicas de un proyecto de investigación creación propuesto en (López y San Cristóbal, 2014) con la intención de producir conocimientos útiles y pertinentes para las artes, que sirvan para la formación de los artistas del siglo XXI, invitando a diferentes maneras de transformación profesional y estética de las músicas y de los mú-

sicos, así como del diálogo e intercambio de saberes entre contextos populares y académicos, al cambio en los imaginarios que rodean las músicas tradicionales y al aprendizaje de las artes musicales en occidente.

Todo lo anterior se logró mediante estrategias metodológicas como la investigación documental, la observación participante y entrevistas semi estructuradas. La investigación documental se llevó a cabo, desde la selección de las fuentes sonoras y la recolección de material académico que permitió conocer de forma más amplia las diferentes expresiones musicales que se tocan en este trabajo. De igual manera, la observación participante se desarrolló en cada una de las clases de profundización en los ritmos e instrumentos del énfasis en interpretación del Sistema Sonoro del Caribe colombiano, en el marco de la Maestría en Músicas Colombianas de la Universidad El Bosque, y por supuesto en el trabajo directo con músicos pertenecientes a diferentes tradiciones musicales del Caribe colombiano.

El trabajo con estos maestros se desarrolló en el contexto de talleres, congresos y pasantías de inmersión que ayudaron en el proceso de apropiación de los repertorios seleccionados. Por su parte, las entrevistas semi estructuradas, se realizaron a manera de charla con los maestros, después de que observaran los videos y pudieran escuchar la música producto de las adaptaciones.



referencias

Fuentes primarias

Discos

Camargo, M. (2005) *Martina Camargo y Aires de San Martín. Música de las riberas del Río Magdalena* (CD audio) independiente [en línea] https://open.spotify.com/album/1d2gX5OR69YXP6MGH0MjSR#_.

Gaiteros de San Jacinto–*Ritmo Baranoero*. (1982) *Cinco Notas* (LP) *Discos tropical* [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=lk703tZYM2k>

Los gaiteros de San Jacinto (2014). *Grandes Hits: Los gaiteros* (CD audio) *Discos fuentes* [en línea] https://open.spotify.com/album/7vt7rRITjdiUroqySONPm#_

Pacheco, E. (2016) *Emilsen Pacheco y bullerengue tradicional de Urabá* (CD audio) *Sonidos Enraizados*

Silgado S. (2004) *Silgado Sixto y Los gaiteros de Punta Brava El gusto de las mujeres. Gaita negra* (CD audio) *Sonidos Enraizados* [en línea] <https://sonidosenraizados.bandcamp.com/album/gaita-negra-sixto-silgado-pa-to-y-los-gaiteros-de-punta-brava>

Silgado S. (2009) *Silgado Sixto y Los gaiteros de Punta Brava* (2009) *La flor de melón. La flor de melón* (CD audio) *Sonidos Enraizados* [en línea] <https://sonidos-enraizados.bandcamp.com/album/la-flor-del-melón>

Son Palenque (2012) *Yo me voy single* (CD audio) *Palenque records* [en línea] <https://palenquerecords.bandcamp.com/album/son-palenque-yo-me-voy-cumbia-palenquera-new-single>

Toño Fernández y sus gaiteros. (1994) *El negro cabeza e' cera* (LP) *Discos CBS* [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=VmJxDpSnaRs&list=PLI-15pLBl4vSCh47v-DEmHwEjkjvpeRPM&index=12>

Fuentes secundarias

Libros

Abadía Morales, G. (1978). *Folklore colombiano*.

Abadía Morales, G. (1991). *Instrumentos musicales*. Folklore colombiano.

Abadía Morales, G. (1997). *Compendio de Folklore colombiano*.

Abadía, G. (1981). *Instrumentos de la musica folklorica de Colombia*. Instituto Colombiano de Cultura, Subdirección de Comunicaciones.

Canclini, N.G. (1989). *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo.

Convers, L. (2007). *Gaiteros y tamboleros: material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar* (Colombia). Pontificia Universidad Javeriana.

Guillermo, A. M. (1997). *ABC del Folclor Colombiano. Premio Nacional de Educación a la Vida y Obra de un Educador*. Panamericana Editores.

Henriquez, F. (2008) *Canto y juegos a ritmo de tambora*

Morales, G. A. (1983). *Compendio general de folklore colombiano*. Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular.

Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización* (Vol. 26). Grupo Editorial Norma.

Ochoa Escobar, F. (2013). *El libro de las gaitas largas: tradición de los Montes de María*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Ochoa, J. S., Pérez, C. J., & Ochoa, F. (2017). *Compiladores. El libro de las cumbias colombianas*.

Russ, M. (2004). *Sound synthesis and sampling*. Taylor & Francis.

Tesis

Briceño, M. S. (2006). *Entre loops y tambores: la fusión de Sidestepper en la música electrónica*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Enrique, R., & Pérez, P. (2018) *Aproximaciones compositivas desde ritmos de gaita y bullerengue*.

Escobar Campos, J. C. (2015). *La tambora. El sentir de la cultura ribereña de la Depresión Momposina* (Bachelor's thesis, Facultad de Ciencias Sociales).

Ferrer, N. O. (2018). *La cumbia digital: el resultado de un proceso de hibridación cultural contemporáneo en Argentina* (Bachelor's thesis, Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales).

Gómez, N. (2015). *Invenções de la colombianidad: Nueva Música Colombiana*. Maestría en Estudios Culturales Universidad Javeriana.

Artículos

Arismendi, A. S. (2012). *Curupira y las nuevas músicas colombianas (NMC): una lectura desde los estudios culturales*. *Comunicación, Cultura y Política*, (5), 11-23.

Bartra, B. (2015). *Digital Cumbia and the Latin American Technological Utopia*. *Review: Literature and Arts of the Americas*, 48(1), 95-99.

Bermúdez, E. (1985). *Los instrumentos musicales en Colombia* (Vol. 7). Universidad Nacional de Colombia.

Bermúdez, E. (2002). *Poro-Sande-Bunde: vestigios de un complejo ritual de África occidental en la música de Colombia*. *Ensayos: historia y teoría del arte*, 7(7), 7-56.

Bermúdez, E. (2004). *¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica*. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, 9 (9), 11-62.

Blanco Arboleda, D. (2005). *La música de la Costa Atlántica colombiana transculturalidad e identidades en México y Latinoamérica*. *Revista colombiana de antropología*, 41, 171-203.

Blanco Arboleda, D. (2012). *Los bailes sonideros: identi-*

dad y resistencia de los grupos populares mexicanos ante los embates de la modernidad. *Sonideros en las aceras, véngase la gozadera*, editado por el proyecto sonidero, 53-73.

Cabezudo, F. M. (2013). *Sampling. Estudio sobre las limitaciones de los derechos de autor respecto de las funciones críticas de las obras*.

Carbó, G. (1993) *A ritmo de tambora tambora*. *Revista huellas*, No. 39, 27-59.

Carbó, G. (1999) *Tambora y Festival, Influencia del Festival regional en las prácticas de la música tradicional*. *Revista huellas*, N° 58, 2-14.

Ciro Gómez, B. A., & Serna González, M. (2016). *La tambora lobana: acercamiento a un proceso de investigación de campo, divulgación y apropiación con fines pedagógicos*. *Pensamiento palabra y obra*, (16), 24-35.

De La Hoz, O. B. (2013). *Cumbia y Cartagena de Indias: entre las leyendas y la fiebre de exportación*. *Villes en Parallèle*, 47(1), 286-301.

Dyjament, S. (2006). *Las Tecnologías Informáticas en la Producción Musical*. *Razón y Palabra*, 11(54).

García-Orozco, M. (SF) *Los Elementos Estructurales del bullerengue de Petrona Martínez*.

Gargurevich, J. (2002). *Bailanta y Chichódromo, algunas respuestas a la gran industria cultural del Norte*. *Comunicación y desarrollo en la sociedad global de la información*. *Economía, política y lógicas culturales*. III Encuentro Iberoamericano de Economía Política de la Comunicación (2002), p 599-607.

Gómez, B. A. C. (2015). *Etnografía de la Tambora. La guacherna en el contexto de significación lobano*. *Cuestiones Universitarias*, 5(5).

González, J. P. (1996). *Evocación, modernidad y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la Performance*. *Revista musical chilena*, 50(185), 25-37.

Gutiérrez, I (2011) *La tambora de la independencia*. *Boletín de historia y antigüedades*, Vol XCVIII (853).

Hernández, G. V. (1995). *Apuntes sobre el bullerengue en la región del Dique, Colombia*. América negra, (9-12), 233.

Herrera, M. A. P. (2014). El bullerengue: *La génesis de la música de la Costa Caribe colombiana*. El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas, (11), 30-52.

Kindsvater, P. (2013). *Usos indebidos. Tecnologías de producción musical en el hip hop*. VI Encuentro Panamericano de Comunicación (COMPANAM 2013).

List, G. (1973). *El Conjunto de Gaitas de Colombia: La herencia de tres culturas*. Revista Musical Chilena, 27(123-1), 43-54.

List, G. (1987). *La influencia africana en la rítmica y la métrica de la canción y la música folclórica de la Costa*.

Márquez, I. (2016). *Cumbia digital: Tradición y postmodernidad*. Revista musical chilena, 70(226), 53-67.

Martí, J. (2004). *Transculturación, globalización y músicas de hoy*. Trans. Revista transcultural de música, (8).

Martin, C. (2015). *Percussion and computer in live performance*.

Méndez, F. J. C. (2017). *Nuevas tendencias en la creación musical propiciadas por las nuevas tecnologías*. Revista de Pensamiento sobre Comunicación, Tecnología y Sociedad, 106, 63.

Mosquera, C., & Provansal, M. (2000). *Construcción de identidad caribeña popular en Cartagena de Indias a través de la música y el baile de champeta*. Revista aguaita, 3, 98-113.

Naranjo Puente Adrián (1993) *Aplicación del protocolo MIDI a la síntesis digital de sonido*.

Rojas, J. (2009). *Los gaiteros de Bogotá. Una perspectiva sobre el trasplante musical de la gaita a la capital*. *Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, 269-287.

Rojas E, Juan Sebastián (2009) *El bullerengue grande de Urabá. Emilsen Pacheco+Tradición bullerenguera de San Juan de Urabá: Bulla!* Bogotá D.C., Cundinamarca, Colombia: Reef Records

Rojas E, Juan Sebastián "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* (2012) Cuadernos de Música, Artes Visuales, y Artes Escénicas, 7, 139-159

Subercaseaux, B. (1988). *La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura de América Latina*. Estudios públicos, 30, 125-135.

Pérez, Herrera Manuel Antonio (2012). *El bullerengue la génesis de la música de la costa caribe colombiana*. Revista El artista, 11, 31-52.

Vázquez Márquez, I. (2018). *Bailando con Zizek: orígenes y evolución de la cumbia digital en Buenos Aires*. América Latina Hoy. Revista de Ciencias Sociales, 2018, 78.

Links

Camacho, Guillermo (2017) *Son Palenque "Fuerza negra para gozar"* El Espectador [en línea]. <https://www.elespectador.com/entretenimiento/musica/son-palenque-fuerza-negra-para-gozar-articulo-707853>

Canclini, N. G. (2012). *Culturas híbridas*. De bolsillo. https://books.google.com.co/books?id=iPzpAebyqiYC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false

Charles, Benjamin Andrew, "Multi-percussion in the Undergraduate Percussion Curriculum" (2014). Open Access Dissertations. 1324. https://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations/1324

Google. (s.f). [Mapa de Colombia en Google maps]

Tabla de Imágenes

Imagen 1 Mapa canal del Dique. Ilust. Leo Mesa 31

Imagen 2 Algunas poblaciones de tradición bullerenguera. Ilust. Leo Mesa 32

Imagen 3 Base de bullerengue sentao para tambor alegre .34

Imagen 4 Base de bullerengue sentao para tambor alegre y llamador .34

Imagen 5 Base de chalupa para llamador y para tambor alegre. .35

Imagen 6 Base de chalupa para tambor alegre. .35

Imagen 7 Base de fandango e lengua para llamador y tambor alegre.36

Imagen 8 Emilsen Pacheco maestro tambolero de San Juan de Urabá37

Imagen 9 Emilsen Pacheco y bullerengue tradicional de San Juan de Urabá "Bulla" Fuente: Spotify.com (2019) .38

Imagen 10 Emilsen Pacheco y bullerengue tradicional de San Juan de Urabá "Mi tambor es mío".40

Imagen 11 Mapa de algunas poblaciones de tradición gaitera Ilust. Leo Mesa .44

Imagen 12 Base llamador.47

Imagen 13 Base maraca.47

Imagen 14 Gaita corrida base para tambor alegre y llamador.48

Imagen 15 Gaita corrida base para tambor alegre y llamador Daniel Silgado "el Nane".48

Imagen 16 Porro base para tambor alegre y llamador Fuente: (Convers, 2007).49

Imagen 17 Porro base para tambor alegre y llamador Daniel Silgado "el Nane".49

Imagen 18 Base de cumbia en tambora Yovanis Silgado "Corso".49

Imagen 19 Base de merengue para tambor alegre y llamador Daniel Silgado "el Nane".50

Imagen 20 Base de merengue de gaita en tambora Yovanis Silgado "Corso".50

Imagen 21 Base de puya para tambor alegre y llamador.51

Imagen 22 Base de puya para tambor alegre y llamador Daniel Silgado "el Nane".51

Imagen 23 Gaiteros de San Jacinto, Ritmo Baranoero "Cinco notas".53

Imagen 24 Toño Fernández y sus gaiteros "El negro cabeza é cera".53

Imagen 25 Grandes hits Los gaiteros Discos Fuentes.54

Imagen 26 Fredys Arrieta.55

Imagen 27 Sixto Silgado "Paíto".58

Imagen 28 Sixto Silgado "Paíto" y los Gaiteros de Punta Brava "Gaita negra".60

Imagen 29 Sixto Silgado "Paíto" y los Gaiteros de Punta Brava "La flor de melón Fuente: SonidosEnraizados.com (2019).60

Imagen 30 Mapa de algunos municipios de la tradición de la tambora. Ilust. Leo Mesa 63

Imagen 31 Base de tambora golpiá para tambora y currulao Tomado de: (Henríquez; 2008).64

Imagen 32 Base de guacherna para tambora y currulao Tomado de: (Henríquez; 2008).64

Imagen 33 Base de chandé para tambora y currulao Tomado de: (Henríquez; 2008).65

Imagen 34 Base de tambora redoblá para tambora y currulao Tomado de: (Henríquez; 2008).65

Imagen 35. Ritmo berroche Fuente: Clase de práctica instrumental con María José Salgado.65

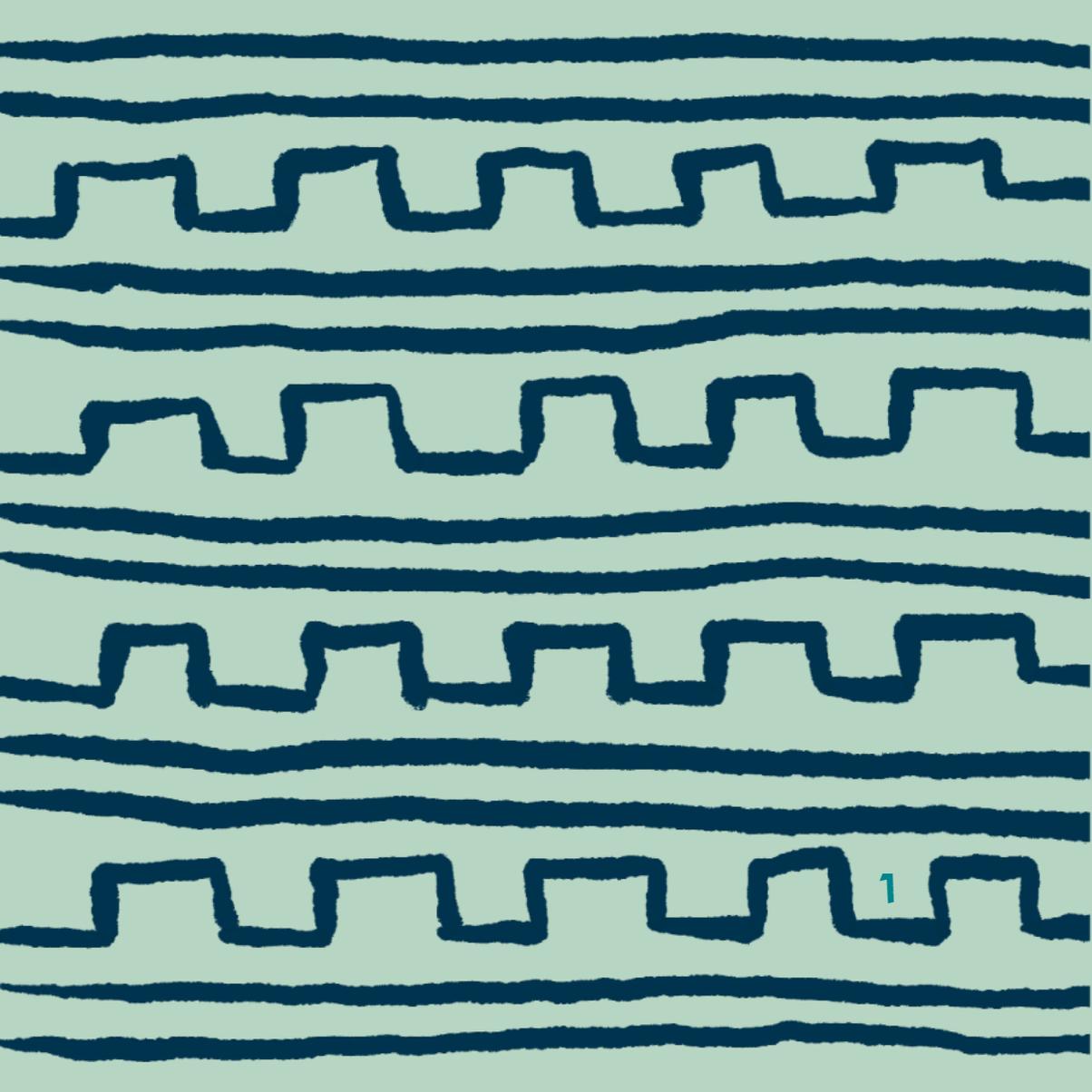
Imagen 36 Introducción de la canción "La pava echá" 66

Imagen 37 Extracto de la canción "La pluma" .66

- Imagen 38. Martina Camargo y “Aires de San Martín” Música de la ribera del río Magdalena. .68
- Imagen 39. Justo Valdés Vocalista y líder Son Palenque.69
- Imagen 40. “Yo me voy” single Son Palenque.70
- Imagen 41. Alex Martínez. .88
- Imagen 42. Alex Martínez dictando una clínica de Multipercusión en “Son Salomé”.90
- Imagen 43. Mapa del recorrido realizado Ilust. Leo Mesa .113
- Imagen 44. Imagen #Tourpalnorte.115
- Imagen 45. Equipaje.116
- Imagen 46. Foto con Emilsen Pacheco en Bogotá.118
- Imagen 47. Foto con Emilsen Pacheco en San Juan de Urabá.119
- Imagen 48. Foto en clase de tambor alegre con Emilsen Pacheco.120
- Imagen 49. Foto socialización del resultado musical en San Juan de Urabá.122
- Imagen 50. Foto socialización del resultado musical en Necoclí.123
- Imagen 51. Foto en entrevista con Justo Valdés, vocalista y líder del grupo Son Palenque.126
- Imagen 52. Foto letra de la canción “CumbiaCachaca” .127
- Imagen 53. Foto con Martina Camargo.128
- Imagen 54. Fotos muelle de Bazurto.131
- Imagen 55. Foto con “Paíto” en 2018.132
- Imagen 56. Foto con “Paíto” en 2020.132
- Imagen 57. Foto clase de gaita macho, maraca, tambora y llamador con Yovanis Silgado “Corso”.133
- Imagen 58. Foto en clase de maraca con Yovanis Silgado “Corso”.133
- Imagen 59. Foto en clase de gaita hembra con Sixto Silgado “Paíto”.134
- Imagen 60. Clase de tambor alegre con Daniel Silgado “el Nane”.135
- Imagen 61. Foto con los padres de Fredys Arrieta en San Juan Nepomuceno.137
- Imagen 62. Foto con Fredys Arrieta y Carmelo Torres.137
- Imagen 63. mercado en San Juan Nepomuceno de madrugada.138
- Imagen 64. Los jeeps que transportan a los trabajadores.139
- Imagen 65. Observando Los Montes de María.141
- Imagen 66. Visitando “La flojera”.141
- Imagen 67. Presentación CumbiaCachaca en Palomino (La Guajira). 142
- Imagen 68. Presentación CumbiaCachaca en Palomino (La Guajira).143
- Imagen 69. Última presentación del #Tourpalnorte en Medellín.143
- Imagen 70. *Garage band* para iPad.150
- Imagen 73 . “Ay currurá” pista de estudio en *Garage band*.152
- Imagen 71. Fragmento partitura parte A “Ay currurá”.153
- Imagen 72. Fragmento partitura parte B “Ay currurá”.153
- Imagen 77. Pista de estudio “La bogotana” *Garage band*.154
- Imagen 73 Base de fandango e lengua para llamador y tambor alegre.155
- Fuente:Imagen 74. Fragmento “La bogotana” parte A.155
- Imagen 75. Fragmento “La bogotana” parte B.155
- Imagen 76. Fragmento “La bogotana” parte C.155
- Imagen 78. “La bogotana” adaptación en *Garage band*.156
- Imagen 79. “Ay currurá” adaptación en *Garage band*.157
- Imagen 80. Primera configuración del set de percusión.158
- Imagen 81. Configuración actual del set de percusión.159
- Imagen 82. Fragmento “El gusto de las mujeres” parte A.161
- Imagen 83. Fragmento “El gusto de las mujeres” parte B.161
- Imagen 84. Base de merengue de gaita para tambor alegre y llamador.161
- Imagen 85. “El gusto de las mujeres” pista de estudio *Garage band*.163
- Imagen 86. “El gusto de las mujeres” adaptación *Garage band*.163
- Imagen 87. “Yo me voy” adaptación *Garage Band*.164
- Imagen 88. Controlador MIDI *Launchpad Novation*.164
- Imagen 89. *Ableton Live* vista *Arrangement*.166
- Imagen 90. *Ableton Live* vista *Session*.167
- Imagen 91. “La bogotana” versión *Ableton Live* vista *Arrangement*.168
- Imagen 92. “La bogotana” versión *Ableton Live* vista *Session*.169
- Imagen 93. “Ay currurá” versión *Ableton Live* vista *Arrangement*.170
- Imagen 94. “Ay currurá” versión *Ableton Live* vista *Session*.171
- Imagen 95. Transcripción melodía la flor de melón.174
- Imagen 96. “La flor de melón” *Ableton Live* vista *Session*.175
- Imagen 97. Guía para montaje de las adaptaciones.176
- Imagen 98 Guía para la creación empleado por Juan Carlos Pellegrino de Systema SolarFuente: foto por el autor, en el taller dictado por Juan Carlos Pellegrino y Emilsen Pacheco en el festival ContraPunto.177
- Imagen 99. El set de Juan Carlos Pellegrino en el festival ContraPunto Fuente: foto por el autor.178
- Imagen 100. Foto con Juan Carlos Pellegrino de Systema Solar.178
- Imagen 101. “La pava echá” *Ableton Live* vista *Arrangement*.181



san JUAN de Urabá





1. Contextualización

En primera medida es necesario mencionar que se toman como punto de partida para esta investigación las dos primeras pasantías que se desarrollaron en la MMC (Maestría en Músicas Colombianas) de la Universidad El Bosque, las cuales fueron realizadas con el propósito de propiciar espacios de inmersión para el estudio de las músicas tradicionales del Caribe colombiano y acercarse a las comunidades y a los maestros portadores de estos saberes, para entender de manera vivencial, los significados que dichas músicas tienen para ellos. Las pasantías fueron lideradas, planeadas y desarrolladas por la maestra María José Salgado, con el apoyo de la MMC y los estudiantes del énfasis en el Sistema Sonoro Caribe.

La primera pasantía se realizó en San Juan de Urabá, en el Urabá Antioqueño, con el maestro *tambolero* Emilsen Pacheco, la cual estuvo dirigida a la profundización en las músicas del bullerengue. La segunda se desarrolló en Isla Grande, Islas del Rosario Bolívar, con los maestros Sixto Silgado “Paíto” (gaita hembra y voz) Daniel Silgado “Nane” (tambor alegre) Yovanis Silgado “Corso” (gaita macho, maraca y tambora). En esa oportunidad el trabajo se enfocó en el repertorio de gaitas de la agrupación Los gaiteros de Punta brava. Además, en el marco de las clases de

práctica instrumental y ensamble del Sistema Sonoro Caribe, se tuvo acceso a archivos audio-visuales de la Pasantía con el maestro Fredys Arrieta, desarrollada por la maestra María José Salgado y la Pontificia Universidad Javeriana.

A continuación se realizará un breve repaso contextual por los estilos de músicas tradicionales en los que se desea profundizar, mediante el desarrollo de una breve reseña de cada una de estas músicas, mencionando algunos autores que han realizado trabajos relacionados a contextos históricos, geográficos y sociales y que sirvieron de sustento y apoyo en la elaboración de este trabajo. Así mismo se podrán observar diferentes mapas que servirán de ayuda para asociar dichas músicas con sus territorios específicos, así mismo se realizará una reseña de los referentes musicales, es decir de los maestros tradicionales con quienes se trabajó y finalmente se detallará la discografía que se consultó para el desarrollo de esta investigación.

1.1 Músicas del Bullerengue

Existen diferentes estudios académicos en torno a las músicas del bullerengue, algunos de esos estudios, se enfocan en delimitar geográficamente los territorios en los que se desarrollan estas músicas y en nombrar músicos pertenecientes a esta tradición de acuerdo a su región (Hernández, 1995). Otros trazan rutas de comunicación y aprendizaje con estas expresiones culturales, buscando fundamentar orígenes, evolución y formas de transmisión de sus patrones rítmicos estructurales (List, 1987; Rojas, 2009; Herrera, 2014; Pérez, 2018; García, sf). Otros estudios se enfocan en los contextos sociales en los cuales se desarrollan estas músicas y en cómo las mismas son empleadas como herramienta de construcción de identidad (Rojas, 2012). En casi todos esos escritos se integran los aspectos geográficos, contextuales, culturales y musicales, pues esto permite acercarse desde una mirada más completa y objetiva a estas prácticas. Es decir, teniendo en cuenta que son músicas arraigadas a tradiciones, territorios y comunidades.

Teniendo en cuenta lo anterior se puede decir que el bullerengue es una tradición afrocolombiana, que se ubica dentro de la categoría de los “bailes *cantaos*” debido a su composición entre tambores tradicionales de amarre, cantos de pregunta, respuesta y danza; que geográficamente se puede encontrar en departamentos como Córdoba, Bolívar, Antioquia y en la zona del Canal del Dique o en poblaciones como María la Baja, Rocha, San Pablo, San Juan de Urabá, Arboletes, Sopla



Imagen 1 Mapa canal del Dique

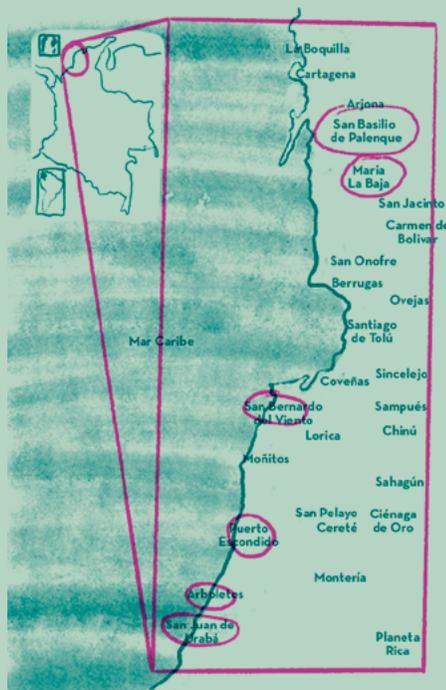


Imagen 2 Algunas poblaciones de tradición bullerenguera

viento, Palenque, entre otros (Hernández, 1995; Rojas, 2012; Herrera, 2014).

Según cuentan los músicos veteranos, el bullerengue tenía que ver con cantos de laboreo, cantos rituales, fiestas religiosas, cantos patronales y entretenimiento. En las zonas de influencia bullerenguera comúnmente se interpretan tres variantes rítmicas: bullerengue *sentao*, chalupa y fandango e lengua (Rojas, 2012; Herrera, 2014).

En el bullerengue, generalmente empieza la *cantaora* o el *cantaor* con un pregón, al que responden los coros, a veces con palmas o tablitas/gallitos, esto para dar estabilidad rítmica. Finalmente entran en bloque con tres golpes llamador (macho) y alegre (hembra), o a veces el llamador hace los tres golpes y el alegre entra con un poco de libertad, para después establecer la base.

Dentro de las músicas del bullerengue, el tambor alegre tiene relevancia. Por esto es que su interpretación se desarrolla partiendo desde la base y realizando diferentes variaciones rítmicas

que además de demostrar la agilidad y musicalidad del *tambolero*, dan cuenta del conocimiento del estilo.

Es así como, tambor macho o llamador, palmas y coros se mantienen con mucha estabilidad y van paulatinamente aumentando de velocidad, mientras que, tambor alegre y *cantaor*, se mantienen entre la base y la improvisación.

A continuación se observarán transcripciones, de algunos patrones rítmicos utilizados en las músicas del bullerengue, que fueron tomadas de los videos de la primera pasantía de inmersión, así como de los talleres realizados durante el trabajo de campo desarrollado en el marco de este proyecto y que son en contexto de una clase. También se podrán encontrar algunos links de YouTube que servirán de ayuda audiovisual para entender mejor el contexto. Además es importante mencionar que esas transcripciones fueron realizadas por el autor y que son aproximaciones a algunas bases en el tambor alegre, pero que de ninguna manera, los ritmos del bullerengue se reducen a las mismas.

Esta base de bullerengue *sentao* fue tocada por el maestro Emilsen Pacheco en el contexto de una clase individual de tambor alegre en el desarrollo de la primera pasantía de investigación realizada por la maestría en Músicas Colombianas de la Universidad el Bosque, que fue llevada a cabo en San Juan de Urabá Antioquia, Colombia los días 8- 10 de abril de 2018, la cual fue coordinada por la maestra María José Salgado.

1.1.1 Bullerengue



Imagen 3 Base de bullerengue *sentao* para tambor alegre

Fuente: [Clase de tambor alegre](#) con Emilsen Pacheco en el marco del trabajo de campo realizado para esta investigación, transcripción por el autor.



Imagen 4 Base de bullerengue *sentao* para tambor alegre y llamador

Fuente: primera [sesión de inmersión con Emilsen Pacheco](#) de la MMC, durante la clase de tambor alegre con el estudiante Oscar Yate, transcripción por el autor.



Video imagen 3



Video imagen 4



Video imagen 6

1.1.2 Chalupa

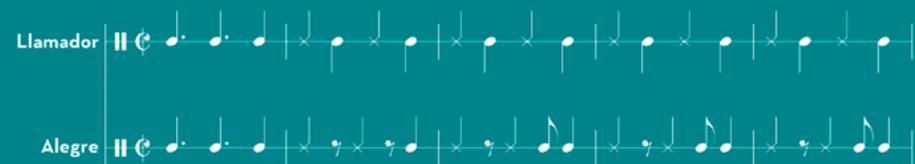


Imagen 5 Base de chalupa para llamador y para tambor alegre.

Fuente: clase de práctica instrumental con María José Salgado, transcripción por el autor.

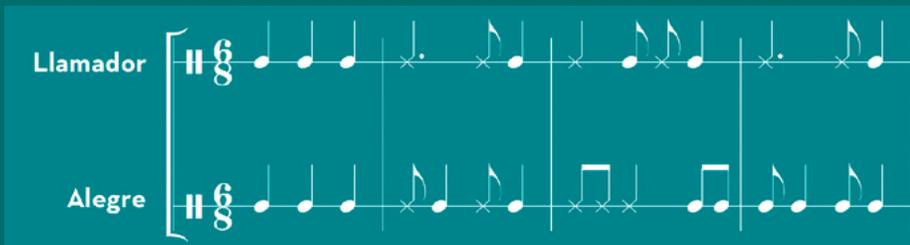


Imagen 6 Base de chalupa para tambor alegre.

Fuente: clase de tambor alegre con Emilsen Pacheco, transcripción por el autor.

En el ritmo chalupa comienza el *cantaor* o *cantaora* con el pregón, al que responden los coros con batir de palmas lo cual da estabilidad rítmica, de una forma muy similar al bullerengue *sentao*. Sin embargo, además de la velocidad, pues la chalupa es más rápida, es la base del tambor alegre lo que marca la diferencia.

1.1.3. Fandango e lengua



The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Llamador' and the bottom staff is labeled 'Alegre'. Both staves are in 6/8 time, indicated by the '6' over an '8' and a double bar line with a vertical line through it. The notation consists of eighth and sixteenth notes, rests, and 'x' marks representing drum hits.

Imagen 7 Base de fandango e lengua para llamador y tambor alegre

Fuente: [clase de tambor alegre](#) con Emilsen Pacheco en el marco del trabajo de campo desarrollado para esta investigación, transcripción por el autor.

En el fandango e lengua, la dinámica es la misma, sin embargo esta vez cambia la sensación rítmica, puesto que su métrica es ternaria. De esta manera cambia el golpe del tambor llamador, y del tambor alegre.



Video imagen 7

1.1.4. Emilsen Pacheco Blanco

 Emilsen Pacheco Blanco (Uveros / Antioquia febrero de 1956) es un músico, docente, artesano, maestro *tambolero*, campesino y pescador que vive desde los ocho años en el municipio colombiano de San Juan en la subregión del Urabá en el departamento de Antioquia (Emilsen Pacheco y bullerengue tradicional de San Juan de Urabá, 2016). Heredero de la tradición del bullerengue y del linaje bullerenguero de San Juan de Urabá y de la Isla de Barú (Rojas, 2009).

Emilsen Pacheco aprendió a tocar Bullerengue en San Juan, aunque según el mismo dice, al principio no le gustaba, e incluso se interesaba más por aprender a tocar caja vallenata. Aprendió mirando a los *tamboleros* mayores, porque según él los viejos eran muy delicados y no querían enseñar, por lo cual tenían que mirarlos y “cogérsela al vuelo” (Emilsen Pacheco y bullerengue tradicional de San Juan de Urabá, 2016) y empezó a reemplazar al *tambolero* principal, cuando este se cansaba, todo esto sucedió de



Imagen 8 Emilsen Pacheco maestro *tambolero* de San Juan de Urabá
Fuente: foto por el autor el 17 de diciembre de 2019 en San Juan de Urabá, Antioquia, en el marco del trabajo de campo realizado para el presente trabajo

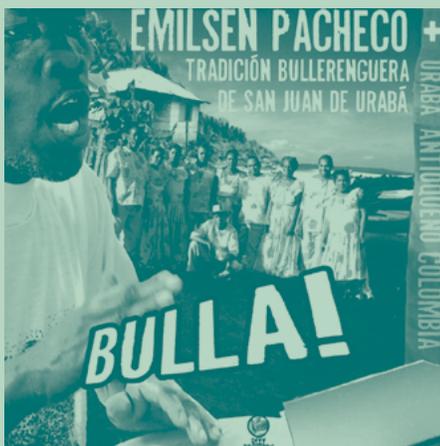


Imagen 9 Emilsen Pacheco y bullerengue tradicional de San Juan de Urabá "Bulla" Fuente: Spotify.com (2019)

forma progresiva hasta que un día llegó a ser él, el *tambolero* principal. Cuenta que practicaba tocando sobre cualquier superficie porque no tenía instrumento, y dice que lo creían loco por que tocaba hasta en el techo. El nombre de su abuela era Serafina Medrano, *tambolera* y *cantaora* de la Isla de Barú. Llegó a la zona del Urabá en un tiempo en el que aumentó el número de compañías multinacionales que produjeron el desplazamiento de muchas familias hacia esa zona. Su madre Mágara Blanco, fue reconocida bullerenguera de la zona de San Juan de Urabá (Emilsen Pacheco y bullerengue tradicional de San

Juan de Urabá, 2016; Rojas; 2009).

Ha sido múltiple ganador del premio a mejor *tambolero* en diferentes Festivales Nacionales del Bullerengue y asistió como participante hasta el año 2013, convirtiéndose en un referente nacional e internacional para quienes se encuentran interesados en aprender, investigar y disfrutar del bullerengue. Después del fallecimiento de su madre, y al notar que la práctica del bullerengue disminuía por falta de *cantaora*, Emilsen decidió empezar a cantar, también es compositor, repentista, crea y recuerda canciones con cualquier situación de la vida cotidiana (Montes 2015; Rojas; 2009).



Video Mi tambor es mío



Video Bulla

Emilsen Pacheco se ha desarrollado como maestro de músicos, antropólogos, bailarines, musicólogos entre muchas otras personas de diferentes nacionalidades que acuden a él para aprender bullerengue, participando en la realización de varios documentales que han sido grabados en su casa (Montes 2015; Rojas; 2009).

Emilsen Pacheco y bullerengue tradicional de Urabá, ha realizado dos producciones discográficas, la primera con el sello disquero REEF Records titulada "Bulla" y la segunda con el sello disquero Sonidos Enraizados titulada "Mi tambor es mío" (Sonidos Enraizados; 2016). Además en el año 2009 con el sello REEF records grabó el álbum "Juicio mi tía" con el grupo Tamborito Alegre (Montes, 2015).

Actualmente se desempeña como luthier de tambores, los repara y los fabrica, además de participar en talleres y conferencias con distintas instituciones educativas en ciudades como Bogotá, Medellín, Barranquilla y Montería y en otros países como México y Estados Unidos (Montes, 2015).

En "Bulla" (el primer trabajo discográfico de la agrupación se encuentran 16 pistas en los ritmos de bullerengue *sentao*, chalupa y fandango, con 3 pistas de alegre solo, tocando los ritmos mencionados (Emilsen Pacheco tradición bullerenguera, 2009).

En el álbum "[Mi tambor es mío](#)" de la agrupación Emilsen Pacheco y Bullerengue tradicional de Urabá, del sello disquero Sonidos Enraizados, se presen-

Nombre	Variante rítmica
1. Virgen de Guadalupe	bullerengue <i>sentao</i>
2. Llorá que llora	chalupa
3. Si me lo dan sin sal	bullerengue <i>sentao</i>
4. Peleó yo peleó	bullerengue <i>sentao</i>
5. Golpe de fandango	Fandango
6. Me voy a dormir	Fandango
7. Tan bonito que te trato	bullerengue <i>sentao</i>
8. Benito Guerrero	bullerengue <i>sentao</i>
9. Mi pescaito	Chalupa
11. La lora	bullerengue <i>sentao</i>
12. Llorá que llora 2	Chalupa
13. Yo de ti me enamoré	bullerengue <i>sentao</i>
14. Puerto belo alegre	Fandango
15. Bonito es tené una suegra	bullerengue <i>sentao</i>
16. Golpe de chalupa	Chalupa

Tabla 1 Tracklist Bulla

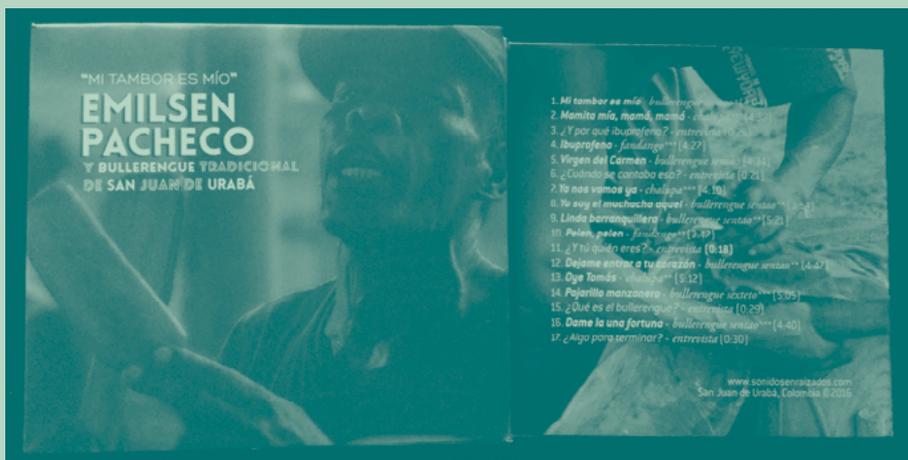


Imagen 10 Emilsen Pacheco y bullerengue tradicional de San Juan de Urabá “Mi tambor es mío”
 Fuente: Sonidos Enraizados, 2016, foto por el autor.

tan 16 pistas en los ritmos de bullerengue sentao, chalupa, fandango y bullerengue sexteto (Sonidos Enraizados, 2009; Emilsen Pacheco y Bullerengue tradicional de San Juan de Urabá, 2016).

Para la presente investigación se aprovecharon diferentes temas de estos trabajos discográficos, con los cuales se realizaron prácticas instrumentales dentro de las clases de la Universidad, así como en los talleres realizados con el maestro Emilsen, en San Juan de Urabá o en Bogotá. Al final el tema “Yo de ti me enamoré” del álbum Bulla fue con el que se decidió realizar una de las adaptaciones objetivo de este trabajo.

Nombre	Variante rítmica
1. Mi tambor es mío	bullerengue sentao
2. Mamita mía, mamá, mamá.	chalupa
3. ¿Y porque ibuprofeno?	Entrevista
4. Ibuprofeno	Fandango
5. Virgen del Carmen	bullerengue sentao
6. ¿Cuándo se cantaba eso?	Entrevista
7. Ya nos vamos ya	Chalupe
8. Yo soy el muchacho aquel	bullerengue sentao
9. Linda barranquillera	bullerengue sentao
10. Pelen, pelen	Fandango
11. ¿Y tú quién eres?	Entrevista
12. Déjame entrar a tu corazón	bullerengue sentao
13. Oye Tomás	Chalupe
14. Pajarillo manzanero	bullerengue sexteto
15. ¿Qué es el bullerengue?	Entrevista
16. Dame la una fortuna	bullerengue sentao
17. ¿Algo para terminar?	Entrevista

Tabla 2 Tracklist *Mi tambor es mío*

1.2 Músicas de Gaitas

Existen diferentes estudios académicos enfocados en los aspectos contextuales y musicales de las músicas de gaitas, por ejemplo *El libro de las gaitas largas, tradición de los Montes de María* (2013) Federico Ochoa Escobar, sistematiza distintos aspectos de la gaita como instrumento musical: estructuras musicales, patrones rítmicos, especificidades tímbricas, formas de interpretación y una compilación de repertorio en partituras. El libro de Leonor Convers y Juan Sebastián Ochoa (2007) *Gaiteros y tamboleros material de estudio para abordar la música de Gaitas de San Jacinto, Bolívar* (Colombia) mediante el estudio de caso de la agrupación Los Bajeros de la montaña presenta un método que de manera organizada y clara muestra un enfoque que va más allá de la descripción de la instrumentación de la música de gaita y se centra en la experiencia y el placer de tocar. Estas investigaciones además buscan preservar la memoria musical de sectores campesinos que históricamente han estado marginados de las aulas universitarias y de los discursos académicos que se desarrollan en ellas. Así mismo, existen estudios que realizan descripciones de estos instrumentos musicales y de las variantes rítmicas en las músicas de gaitas realizados por investigadores como George List, Guillermo Abadía, Egberto Bermúdez, entre otros (List, 1973; 1987; Abadía 1978; 1981; 1991; 1997; Bermúdez, 1985; 2002; 2005).

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede decir que las músicas de gaitas son músicas campesinas de tradición oral, que agrupan elementos pre hispánicos y afrocolombianos, producto de sincretismos culturales entre poblaciones indígenas, africanas y europeas, que fueron agrupadas y organizadas en cacicazgos y poblaciones a finales del siglo XVIII. Se pueden ubicar geográficamente en la región de los Montes de María, en los departamentos de Bolívar, Sucre, Córdoba, Atlántico y Magdalena en poblaciones como Ovejas, San Jacinto, San Onofre, San Juan Nepomuceno, Isla grande entre otras (Convers, 2007; Ochoa, 2013; Sarmiento; 2019).

Su instrumento melódico principal es la gaita, la cual debe su nombre a un colonizador quien aparentemente en tono de burla y haciendo referencia a la gaita europea, re bautizó a la flauta pre- hispánica. Desde que se tiene noticia de su existencia, la gaita se toca en parejas, gaita hembra melodía y gaita macho acompañamiento. Las dos gaitas se construyen con materiales como: carbón vegetal, cera de abejas, plumas de ave y maderas huecas como el cardón (Sixto Silgado y Los Gaiteros de Punta Brava, 2009; Convers, 2007; Ochoa, 2013; List, 1973).

Establecer el origen exacto de dichos instrumentos aún no ha sido posible, sin embargo es claro que es de origen pre - hispánico y que ha estado relacionado con la cultura de grupos indígenas como: los huastecas en México, yukpas en Venezuela, En Colombia a zenúes, cunas, grupos indígenas koguis habitantes de la Sierra Nevada de Santa Marta y a los campesinos de la zona

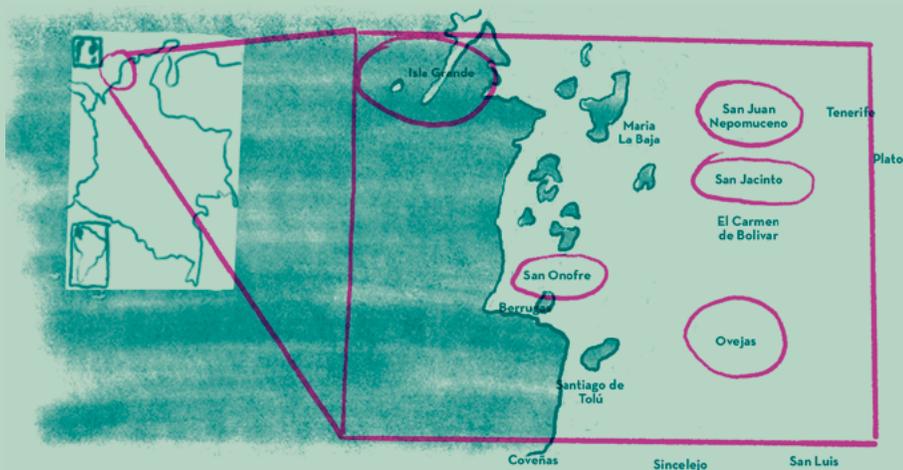


Imagen 11 Mapa de algunas poblaciones de tradición gaitera
Fuente: Google Maps (2019), modificado por el autor

de los Montes de María en Colombia, los cuales han apropiado e incorporado dichos instrumentos a su cotidianidad (Convers, 2007; Ochoa, 2013). Se reconocen dos tipos de gaitas: gaita corta, sobre la cual no se centra este trabajo, y las conocidas como gaitas largas, que son las que fueron abordadas en este proyecto de investigación. Las principales diferencias entre los dos tipos de gaitas son su tamaño, los ritmos que interpretan y la región en las que se les puede ubicar geográficamente (Sarmiento; 2019).

Según el libro *Gaiteros y tamboleros material de estudio para abordar la música de Gaitas de San Jacinto, Bolívar* (Colombia) existen dos estilos en la interpretación de las gaitas largas. Por un lado se puede diferenciar el estilo interpretativo indígena, en el cual sobresalen maestros de la tradición gaitera como Manuel de Jesús “Mañe” Mendoza o Miguel Antonio Hernández Pacheco “Toño Fernández”, Manuel Antonio García “Toño García”, Francis Lara y Fredys Arrieta. Dicho estilo se puede ubicar geográficamente en los departamentos de Sucre y Bolívar en la subregión de los Montes de María y en poblaciones como San Jacinto, San Juan Nepomuceno, Ovejas, entre otras.

Por el otro lado se puede hablar del estilo interpretativo negro del cual sobresalen maestros gaiteros como Jesús María Sayas Silgado, o Sixto Silgado “Paíto”, y *tamboleros* como Encarnación Tovar. Dicho estilo se puede ubicar geográficamente en los departamentos de Sucre y Bolívar y en poblaciones como San Onofre, Flamenco o María la baja (Convers, 2007). Dicha diferenciación de estilos de interpretación en las músicas de gaitas también son mencionadas dentro de los librillos del disco “Gaita Negra” de la agrupación de Sixto Silgado y los Gaiteros de Punta Brava, en donde explican que las poblaciones habitantes de los Montes de María, históricamente han sido mestizas, mientras que al norte de esta región en las poblaciones anteriormente mencionadas, la población es mayoritariamente negra (Sixto Silgado y Los Gaiteros de Punta Brava, 2009).

Las variantes rítmicas más representativas de las músicas de gaita son: gaita corrida, porro, merengue, puya y algunas cumbias (Convers, 2007; Ochoa, 2013; Sixto Silgado y Los Gaiteros de Punta Brava, 2009). A continuación se podrán observar algunos fragmentos de algunas transcripciones de los ritmos representativos de las músicas de gaita que fueron extraídas del libro *Gaiteros y tamboleros material de estudio para abordar la música de Gaitas de San Jacinto, Bolívar*. Este libro habla del caso de la agrupación Los Bajeros de la montaña, que cuenta con músicos de la talla del gaitero Fredys Arrieta y el *tambolero* José Vasques Plata “Joche

Plata”, dichas transcripciones se encuentran directamente relacionadas con el estilo de interpretación indígena. Igualmente se podrán observar algunas transcripciones y links de videos relacionados al estilo interpretativo negro que fueron realizados durante la segunda pasantía de inmersión de la Maestría en músicas colombianas de la Universidad El Bosque, que como se mencionó antes fue realizada con los músicos de la agrupación Los gaiteros de Punta Brava y fue coordinada y liderada por la maestra María José Salgado y a las clases desarrolladas en el marco del trabajo de campo que se hizo para esta investigación.

En la música de gaitas por lo general, empieza la gaita hembra marcando la melodía, después entra la gaita macho realizando el acompañamiento y la maraca marcando el ritmo, por último entran los tambores con tres golpes y repiques o con algún corte pre establecido. La base de acompañamiento en el tambor llamador suele ser la misma en las diferentes variantes rítmicas, acentuando en el contra tiempo, al igual que la maraca, la cual realiza un sonido cerrado sobre el tiempo y un sonido abierto juntamente con el llamador en el contra tiempo, una de las diferencias entre las variantes rítmicas es la velocidad y la base rítmica del tambor alegre.



Video imagen 12



Video imagen 13



Imagen 12 Base Llamador

Fuente: trabajo de campo para la presente investigación, [clase de maraca y llamador](#), con Yovanis Silgado “Corso”, transcripción por el autor.



Imagen 13 Base maraca

Fuente: trabajo de campo para la presente investigación, [clase de maraca y llamador](#), con Yovanis Silgado “Corso”, transcripción por el autor.

1.2.1. Gaita corrida

La gaita corrida por lo general es de naturaleza instrumental, por lo tanto la melodía de la gaita hembra se destaca y se repite con diferentes variaciones, igualmente los repiques del tambor alegre, la tambora y la maraca, que van saliendo y volviendo a la base en diferentes turnos, dialogando y jugando entre ellos mientras tambor llamador y gaita macho marcan el compás y la velocidad.

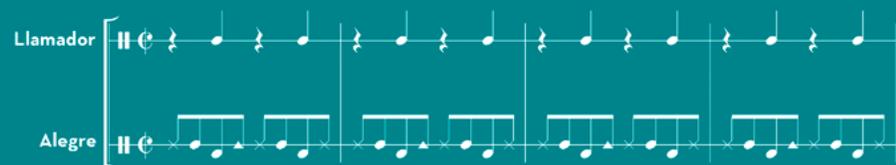


Imagen 14 Gaita corrida base para tambor alegre y llamador
Fuente: (Convers, 2007)



Imagen 15 Gaita corrida base para tambor alegre y llamador Daniel Silgado "el Nane"
Fuente: Pasantía con Sixto Silgado y Los gaiteros de Punta Brava, [clase de alegre con Daniel Silgado "el Nane"](#), transcripción por el autor



Video imagen 15



Video imagen 16



Video imagen 17

1.2.2. Porro

En la mayoría de porros de gaita se canta, en general es canto responsorial, pues los coros repiten un fragmento de la letra contestando a las variaciones que realiza el cantante, a también existen porros instrumentales. El orden de entrada más común es: gaita hembra, gaita macho, maraca, el llamador con el tambor alegre y finalmente las voces y luego los coros.



Imagen 16 Porro base para tambor alegre y llamador Fuente: (Convers, 2007)



Imagen 17 Porro base para tambor alegre y llamador Daniel Silgado "el Nane"
Fuente: Pasantía con Sixto Silgado y Los gaiteros de Punta Brava, [clase de alegre con Daniel Silgado "el Nane"](#), transcripción por el autor



Imagen 18 Base de cumbia en tambora Yovanis Silgado "Corso"
Fuente: Trabajo de campo para la presente investigación, [clase de tambora con Yovanis Silgado "Corso"](#), transcripción por el autor.

1.2.3. Merengue

El merengue y la puya son las variantes rítmicas más rápidas de las músicas de gaitas lo cual es propicio para que los diferentes instrumentistas demuestren su musicalidad, creatividad y conocimiento del estilo musical. Es por esto que además de ser una música que incite al baile y al movimiento, sus intérpretes hacen gala de sus virtudes como instrumentistas.



Imagen 19 Base de merengue para tambor alegre y Llamador Daniel Silgado "el Nane"

Fuente: Pasantía con Sixto Silgado y Los gaiteros de Punta Brava, [clase de alegre](#) con Daniel Silgado "el Nane", transcripción por el autor.



Imagen 20 Base de merengue de gaita en tambora Yovanis Silgado "Corso"

Fuente: Trabajo de campo para la presente investigación, [clase de tambora](#) con Yovanis Silgado "Corso", transcripción por el autor.

1.2.4. Puya



Imagen 21 Base de puya para tambor alegre y Llamador

Fuente: (Convers, 2007)



Imagen 22 Base de puya para tambor alegre y Llamador Daniel Silgado "el Nane"

Fuente: Pasantía con Sixto Silgado y Los gaiteros de Punta Brava, [clase de alegre](#) con Daniel Silgado "el Nane", transcripción por el autor.



Video imagen 19



Video imagen 29



Video imagen 22

1.2.5. Los Gaiteros de San Jacinto.

dentro del estilo interpretativo indígena se encuentra la agrupación Los gaiteros de San Jacinto, quienes son punto de referencia nacional e internacional de la música de gaitas del Caribe colombiano. En la tesis de grado de maestría en musicología de la Universidad Nacional de Colombia titulada “Los gaiteros de San Jacinto y la industria fonográfica (1951-1980)” Urián Sarmiento, hace un recorrido por cada uno de los trabajos discográficos grabados por esta icónica agrupación, entre los años 1951 y 1980, periodo durante el cual participó en diversas grabaciones de ámbito comercial y académico documental (Sarmiento, 2019). De dichas grabaciones, se nombrarán a continuación solo en las que se pueden encontrar las canciones escogidas como repertorio para realizar las adaptaciones nombradas en este trabajo, las cuales son “Ay currurá”, “La bogotana” y “Margarita”.

Así pues entre las múltiples grabaciones de ámbito comercial se puede encontrar el álbum “Cinco notas”, en el cual los Gaiteros de San Jacinto grabaron por el lado 1 (A) 6 pistas en los ritmos de cumbia, gaita, puya y son. Entre los cuales incluyeron el tema “La Bogotana” melodía compuesta por el maestro Antonio “Toño” García. En este disco que fue publicado en 1982, el lado dos fue grabado por la agrupación Ritmo Baranoero (Sarmiento, 2019).

En el álbum “Negro cabeza e cera” la agrupación graba bajo el nombre Toño Fernández y sus gaiteros. En dicha grabación presentan 12 pistas en los ritmos tradicionales de gaita, entre los cuales se encuentran los temas “Ay currurá” que aparece con el nombre “El currura” y que fue compuesta por Miguel Antonio Hernández Pacheco “Toño Fernández” y “Margarita” de Mañe Mendoza (Sarmiento, 2019).

En el año 1979 el sello discográfico Discos Fuentes produce un álbum titulado “Historia musical de Los gaiteros de San Jacinto” en donde recopila 20 pistas en los principales ritmos de la música de gaitas esta recopilación sería publicada nueva-

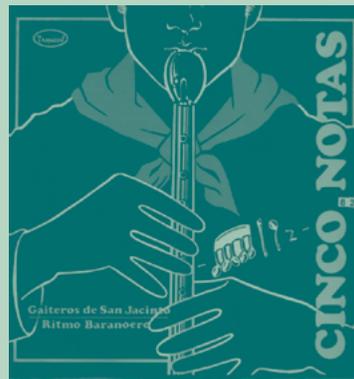


Imagen 23 [Gaiteros de San Jacinto, Ritmo Baranoero "Cinco notas"](#).
Fuente: (Sarmiento, 2019)

Nombre	Variante rítmica
1. La pelusa	Gaita
2. Puya San Jacintera	Puya
3. Planeta Rica	son
4. La cañabrava	Gaita
5. La Bogotana	Son

Tabla 3 Tracklist *Cinco notas*

Tabla 4 Tracklist *Cinco notas*



Video Historia Gaiteros



Video Imagen 23



Video Imagen 24



Imagen 24 [Toño Fernández y sus gaiteros "El negro cabeza e cera"](#).
Fuente: (Sarmiento, 2019)

Nombre	Variante rítmica
1. El negro Cabeza e cera	Puya
2. El curura	Porro
3. Bosa y medio	Gaita
4. La ceiba	Porro
5. Llego Mendoza	
6. El mulito tuerto	Porro
7. Quedaras llorando	
8. Por Dios mayo	Gaita
9. Juanita	Porro
10. El pondito	Gaita
11. Margarita	Porro
12. El mapurito	Porro



Imagen 25 Grandes hits Los gaiteros Discos Fuentes
Fuente: Spotify.com (2014)

mente en el año 2014 también por Discos Fuentes bajo el título “[Grandes hits-Los Gaiteros](#)” con cinco pistas añadidas, en donde se encuentran temas de la autoría de grupos como Los Gaiteros de San Jacinto, Los Gaiteros de San Pelayo y de músicos de la talla de Toño Fernández y Medardo Padilla (Spotify) En este compilado de música de los gaiteros de San Jacinto se encuentran los temas, “Ay currurá”, “La bogotana” y “Cruzando el arroyito”, que también es conocido como “El son del diablo”.

Nombre	Ritmo
1. El golpe que dan los hombres	Gaita
2. Tomate el trago Silvestre	Gaita
3. Puya San Jacintera	Puya
4. El mico prieto	Gaita
5. Cinco notas	Cumbia
6. Juanita	Gaita
7. La tigra	Gaita
8. La ceiba	Cumbia
9. La máquina de mi abuela	Puya
10. Dejela que llore	Gaita
11. La caña brava	Gaita
12. El pájaro Guacabo	Son
13. El pondo	Cumbia
14. Candelilla brava	Puya
15. Planeta Rica	Son
16. La golera	Cumbia
17. Ay currurá	Cumbia
18. Mi morena	Son
19. Chupaflor	Corrido
20. El yolofo	Gaita
21. La Bogotana	Porro
22. Sin camisa	Puya
23. La caoba	Puya
24. La escobilla Babosa	Puya
25. Cruzando el arroyito	Porro

Tabla 5 Tracklist 25 *Grandes Hits*



Video Tabla 5



Imagen 26 Fredys Arrieta Fuente: Foto tomada por el autor el 3 de enero de 2020 en San Juan Nepomuceno Bolívar Colombia.

1.2.6. Fredys Arrieta

nacido el 22 de febrero de 1974 y oriundo de San Juan Nepomuceno, Fredys Arrieta Rodríguez es el director de la agrupación Los Bajeros de la montaña. Esta agrupación se consolidó al momento en que se desintegraba el último conjunto de gaiteros denominado Los (Auténticos) Gaiteros de San Jacinto (Bermúdez, 2006).

Hijo de Dora Rodríguez y de José María Arrieta, Fredys creció en medio de las parrandas que formaba un grupo que tenía por diversión su papá, pues en el barrio San Isidro en San Juan Nepomuceno había muchos gaiteros como: Ricardo Barrios, José del Carmen Barrios, los hermanos Ledes-

ma, los hermanos Sánchez, parejas de gaiteros como Pedro Beltrán e Ismael Beltrán, Francisco Palacín, Aldo Palacín entre otros que eran conocedores de las montañas de Los Coloraos, Del Perico, De La Laguna y así mismo conocían las maderas y los animales.

Empezó con la gaita macho, aprendiendo las melodías que le cantaba su tío el gaitero Ricardo Barrios, y enseñándole a sus primos. Aprendía con una canción a la vez, pues su tío Ricardo no le daba más información hasta que hubiera sacado la melodía que ya le había cantado. De esta manera comenzó Fredys Arrieta primero en gaita macho y después en gaita hembra para desarrollar su interpretación como actualmente uno de los gaiteros más reconocidos del país, al ser un músico que maneja cientos de melodías dentro de sus repertorios.

Se había acostumbrado a tocar en unas gaitas que le quedaban grandes, Fredys tocaba gaita hembra y maraca, mientras que alguno de sus primos intentaba seguirle con el macho, hasta que un 24 de diciembre se encontraron con Los Gaiteros de San Jacinto, quienes estaban en una rueda con Gabriel Bustillo. Ese día Nicolás Hernández lo vio, y le prometió hacerle unas gaitas a su medida.

Tenía aproximadamente 13 años cuando recibió sus primeras gaitas hechas a medida por el gaitero Nicolás Hernández, las cuales tenían la característica de ser muy duras, lo cual según el mismo Fredys lo entrenó, para tiempo después convertirse en uno de los gaiteros que tocaba gaitas más duras

en la zona. De ahí en adelante, se hizo amigo de los mayores, y empezó a acompañarlos en las parrandas primero a verlos y aprender, y después a tocar con ellos en ferias ganaderas, fiestas de gaiteros y a familias prestantes de la zona.

El nombre de su grupo, Los Bajeros de la montaña, en realidad es el tercer nombre de la agrupación, pues fue cambiando de nombre, conforme a que iba ascendiendo de categoría. Así pues, en categoría infantil eran “Sensación infantil de San Isidro”, en categoría aficionado se llamaron “Gaitas y tambores de San Juan” y el tercer nombre, cuando pasaron a categoría profesional, se debe a la acción de “bajar del monte”. Hay una expresión conocida como “ir al monte” que significa ir a trabajar la tierra, sea jornal o propia, ósea ir a hacer los deberes del campo. En ese entonces Fredys pasaba 15 o 20 días en el monte.

Fredys es intérprete de la gaita hembra, gaita macho, el tambor alegre, tambora, llamador y tanto él como los demás integrantes del grupo Los Bajeros de la montaña recibieron formación instrumental por parte de algunos de los músicos de Los Gaiteros de San Jacinto, como Antonio García, Nicolás Hernández o Gabriel Torregosa, participando con ellos como base de la agrupación, que en el año 2008 sería ganadora de un Grammy. Por esto y más es uno de los referentes más importantes en relación al estilo indígena de la gaita y de la tradición de los Montes de María (Bermúdez, 2006) ([Entrevista Fredys Arrieta](#)).

Actualmente se desarrolla como maestro, enseñando a diferentes personas que se acerquen a aprender de gaitas y tambores, tanto en clases particulares y talleres como en instituciones privadas, además está desarrollando un proyecto personal al que bautizó “La flojera”, el cual es, su casa en la montaña donde tiene varios animales entre los que sobresalen un burro que se llama “Toyota” y un gatico ciego que se llama “Leandro Díaz”.



Video Entrevista
Fredys Arrieta



Imagen 27 Sixto Silgado "Paíto"
Fuente: foto por el autor en la clase de gaita con Paíto en el marco de la segunda pasantía de inmersión de la Universidad El Bosque, noviembre de 2018.

1.2.7. Sixto Silgado.

Por otro lado como referente del estilo negro en la gaita, está la agrupación Sixto Silgado y Los gaiteros de Punta Brava, quienes han realizado tres trabajos discográficos con el sello disquero Sonidos Enraizados en los que se demuestra su maestría en el estilo interpretativo de la gaita negra: el primero titulado "Gaita Negra" (2004) grabado en Islas del rosario, el segundo titulado "La flor de melón" (2009) y el tercero titulado "Mejor que me mate dios" (2016) estos últimos grabados en la ciudad de Bogotá (Sonidos Enraizados).

Sixto Silgado (Paíto) nace el 5 de abril de 1939 en el corregimiento de Flamenco en María La Baja, Bolívar. Hijo del gaitero Román Silgado, quien a su vez fue estudiante de gaita de Martín Hernández oriundo de Santa Ana Bolívar. Paíto empezó a tocar la gaita macho siguiendo el estilo de Manuel de la Hoz, quien tocaba la gaita macho mientras Román Silgado tocaba la gaita hembra. En oportunidades, durante algunas parrandas, Paíto reemplazaba a Manuel de la Hoz y tocaba junto a su padre, siendo esos los inicios de uno de los más grandes músicos de la tradición de las músicas de gaitas en Colombia (Sixto Silgado y Los Gaiteros de Punta Brava, 2004; Sixto Silgado y Los Gaiteros de Punta Brava, 2009).

El maestro ha sido ganador de múltiples e importantes festivales de la música de gaitas como el Festival Nacional de gaitas en Ovejas (Sucre) y los Festivales de gaitas de los barrios El Socorro y Ternera en Cartagena (Bolívar). En la década del 60 Paíto decidió ir a Isla Grande en compañía de Tomas Bertel, en una visita que según él pretendía durar 3 meses, sin embargo se estableció y decidió vivir allá (Sixto Silgado y Los Gaiteros de Punta Brava, 2004).

Sixto Silgado, conformó su primer grupo con el percusionista Encarnación Tovar "El diablo" uno de los referentes más importantes en el tambor alegre en Colombia, y ha participado en diferentes grabaciones de agrupaciones colombianas de la envergadura de Curupira y Aterciopelados lo cual demuestra que Paíto es un músico versátil y polifacético por lo cual dentro de sus repertorios es posible encontrar

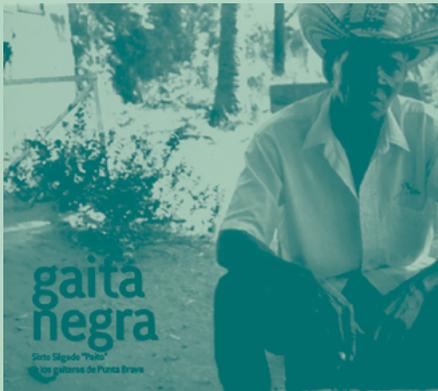


Imagen 28 Sixto Silgado "Paíto" y los Gaiteros de Punta Brava "Gaita negra" Fuente: SonidosEnraizados.com (2019)

Nombre

1. El gusto de las mujeres
2. Recordando al grande
3. La Avianca
4. La llorona
5. Señora María macho
6. La promesa
7. Cuando yo aprendí a tocar gaita
8. Lo mejor de Colombia
9. Merengue Faroto
10. La domilona
11. El llanto de Susana
12. El pobre Paíto
13. El sapo
14. Ya se fue el maestro
15. La Bozá de la máquina, la boza del trueno

Tabla 6 Tracklist *Gaita Negra*

Variante rítmica

- merengue de gaita
- porro de gaita
- merengue vallenato
- gaita corrida
- son de gaita
- porro de gaita
- Entrevista
- porro de gaita
- merengue de gaita
- porro de gaita
- gaita corrida
- porro de gaita
- merengue de gaita
- son de gaita



Imagen 29 Sixto Silgado "Paíto" y los Gaiteros de Punta Brava "La flor de melón" Fuente: SonidosEnraizados.com (2019)

Nombre

1. La flor de melón
2. Lo mató el guayabo
3. Los pollo de mi cazuela
4. La maya
5. Un marinerito
6. Gajito de uva
7. Homenaje a los juglares
8. La gallineta
9. Cartagena tiene
10. Me vinieron a buscar
11. Juancito Peña
12. La calluda
13. La serenata
14. Boza de gaita, Encarnación Tovar "El Diablo"

Tabla 7 Tracklist *La Flor del Melón*

Variante rítmica

- merengue de gaita
- porro de gaita
- ronda infantil
- gaita corrida
- ronda infantil
- merengue de gaita
- porro de gaita
- gaita corrida
- Fandango
- bullerengue sentao
- porro de gaita

Porro pelayero

variedad de ritmos, desde fandangos de banda, músicas de acordeón, merengues vallenatos, porros pelayeros, música de flauta de millo, vals, charangas y rock (Sixto Silgado y Los Gaiteros de Punta Brava, 2009).

En el trabajo discográfico titulado "[Gaita negra](#)" se encuentran 15 pistas en los ritmos de gaita corrida, son de gaita, merengue de gaita, así como un merengue vallenato "La Avianca" y una entrevista a Paíto. De este trabajo discográfico se seleccionó el merengue de gaita "El gusto de las mujeres".

En el trabajo discográfico "[La Flor de Melón](#)" de la agrupación Sixto Silgado y Los gaiteros de Punta Brava se presentan 14 pistas de diferentes ritmos de las músicas de gaitas (gaitas corridas, merengues, porros (Sonidos Enraizados, 2009) de los cuales se seleccionó "La flor de melón" (merengue)..

El más reciente trabajo discográfico de Sixto Silgado y Los gaiteros de Punta Brava se titula "Mejor que me mate dios", el cual consta de dos temas, que surgen fruto del acercamiento entre el formato tradicional gaitero (gaitas y tambores), y un trío de bajo, guitarra y batería. Sobre este disco no se centró este trabajo (Sonidos Enraizados).



Video imagen 28



Video imagen 29

1.3. Músicas de Tambora

De igual manera, existen diferentes estudios académicos que analizan los contextos geográficos, socioculturales, además de las estructuras rítmicas de las músicas de tambora (Carbó, 1993; Gutiérrez, 2011; Gómez, 2015); otros estudian los aspectos históricos y sociales desde la puesta en escena de los festivales (Carbó, 1999; Escobar; 2015). También se encuentran trabajos que tienen como propósito exaltar los repertorios que estén dirigidos a la población infantil y a los roles pedagógicos de estas músicas en el aula de clase (Henríquez, 2008; Gómez, 2016). Así pues, las músicas de tambora pertenecen a la tradición de los bailes *cantaos* y se pueden ubicar geográficamente en una zona conocida como la Depresión Momposina que hace parte de los departamentos del Magdalena, Sucre y Bolívar, pero que tienen su eje de desarrollo junto a las riberas del Río Magdalena en municipios como: San Martín de Loba, Barranco de Loba, Hatillo de Loba (conocido como la región de Loba), Río Viejo, Tamalameque, Altos del Rosario, entre otros.

Según Freddy Henríquez en su libro “*Canto y juego a ritmo de tambora*” para las músicas de tambora y para esta parte del país, el río es un pilar para la cultura, puesto que es el medio que permite diferentes intercambios de tipo cultural, comercial y natural, comunicando a los departamentos de Santander, Cesar, Magdalena y Bolívar. Esta es una zona compuesta por distintos cuerpos de agua como canales, ciénagas, pantanos o ríos y que también es una zona con actividad minera (Henríquez, 2008).



Imagen 30 Mapa de algunos municipios de la tradición de la tambora
Fuente: Google Maps (2019), modificado por el autor

La tambora hace parte de los llamados bailes *cantaos*, por su composición entre tambores tradicionales de amarre, una voz líder hombre o mujer conocido como cantador o cantadora y coros de pregunta - respuesta con palmas o las tablitas conocidas en algunas partes como gallitos. La tambora es una palabra polisémica que puede referirse al complejo de músicas que se desarrollan en las riberas del Río Magdalena, a un ritmo de los muchos que componen este complejo musical, también al conjunto instrumental que interpreta estas músicas, así como a uno de los instrumentos principales y a la danza que los acompaña (Carbó, 1993).

Existen diferentes variantes rítmicas en los ritmos de las músicas de tambora, entre los más reconocidos son: la tambora tambora, guacherna, berroche y chandé, los cuales son los 4 ritmos que evalúan los Festivales Nacionales de tambora. Sin embargo, pueden encontrarse variantes rítmicas, como la tambora golpiá, tambora redoblá, tambora alegre, que se desarrollan entre una y otra

población, que pueden ser aprovechadas para diferenciación y construcción de identidad (Carbó, 1993; 1999; Gómez, 2015).

A continuación en las siguientes imágenes encontraremos algunas transcripciones tomadas del libro “*Canto y juego a ritmo de tambora*” (Henríquez, 2008) de algunas de las variantes rítmicas más conocidas en las músicas de tambora y las transcripciones hechas por el autor a las bases rítmicas en las canciones, “Volá la pluma” pista 5 y “La pava echá” pista 17 del álbum “Aires de San Martín” Como en anteriores oportunidades, es preciso señalar que estas son algunas pocas maneras de interpretación, y que no son patrones estáticos.

Musical notation for 'Base de tambora golpiá'. It consists of two staves: 'Currulao' (top) and 'Tambora' (bottom). Both are in common time (C). The Currulao staff shows a melody with eighth and quarter notes, and rests. The Tambora staff shows a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes, and rests.

Imagen 31 Base de tambora golpiá para tambora y currulao Tomado de: (Henríquez; 2008)

Musical notation for 'Base de guacherna'. It consists of two staves: 'Currulao' (top) and 'Tambora' (bottom). Both are in 6/8 time. The Currulao staff shows a melody with eighth and quarter notes, and rests. The Tambora staff shows a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes, and rests.

Imagen 32 Base de guacherna para tambora y currulao Tomado de: (Henríquez; 2008)

Musical notation for 'Base de chandé'. It consists of two staves: 'Currulao' (top) and 'Tambora' (bottom). Both are in common time (C). The Currulao staff shows a melody with eighth and quarter notes, and rests. The Tambora staff shows a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes, and rests.

Imagen 33 Base de chandé para tambora y currulao Tomado de: (Henríquez; 2008)

Musical notation for 'Base de tambora redoblá'. It consists of two staves: 'Currulao' (top) and 'Tambora' (bottom). Both are in common time (C). The Currulao staff shows a melody with eighth and quarter notes, and rests. The Tambora staff shows a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes, and rests.

Imagen 34 Base de tambora redoblá para tambora y currulao Tomado de: (Henríquez; 2008)

Musical notation for 'Ritmo berroche'. It consists of two staves: 'Currulao' (top) and 'Tambora' (bottom). Both are in common time (C). The Currulao staff shows a melody with eighth and quarter notes, and rests. The Tambora staff shows a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes, and rests.

Imagen 35. Ritmo berroche Fuente: Clase de práctica instrumental con María José Salgado.

A continuación se puede observar como en los primeros compases de la canción “La pava echá” el ritmo berroche empieza en el segundo compás, esto puede ser debido a que son músicas anacrúcicas y que generalmente no suelen escribirse, sin embargo, es preciso hacer la aclaración con relación a la direccionalidad del ritmo berroche como se muestra en la imagen anterior.



Musical notation for the introduction of the song "La pava echá". It consists of two staves: "Currulao" (top) and "Tambora" (bottom). Both are in common time (C). The Currulao staff shows a melodic line starting with a half note, followed by eighth notes. The Tambora staff shows a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes.

Imagen 36 Introducción de la canción “La pava echá” Tomado de: Álbum Aires de San Martín “músicas de las riberas del Río Magdalena” Pista 17 canción “[La pava echá](#)”, transcripción por el autor



Musical notation for an extract of the song "La pluma". It consists of two staves: "Currulao" (top) and "Tambora" (bottom). Both are in common time (C). The Currulao staff shows a melodic line with quarter and eighth notes. The Tambora staff shows a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes.

Imagen 37 Extracto de la canción “La pluma” Tomado de: Álbum Aires de San Martín “músicas de las riberas del Río Magdalena” Pista 5 canción “[La pluma](#)”

1.3.1. Martina Camargo

Martina Camargo (San Martín de Loba 11 de mayo de 1960) es la actual voz líder del grupo Aires de San Martín, y heredera de la tradición musical de la tambora por su padre Cayetano Camargo, fundador del grupo. Este grupo cuenta con tres producciones discográficas tituladas: Aires de San Martín “Músicas de las riberas del Río Magdalena”, Canto Palo y Cuero, y Canto y juego a ritmo de tambora.

Martina cuenta que empezó a cantar como a los 3 años, pero que fue en el año 88 en el que participaron en el festival de tambora con el tema inédito “Las olas de la mar”, arrasando en varias categorías. A raíz de eso, y de la organización del grupo, empezaron a ser invitados a diferentes festivales regionales y nacionales llegando en el año 96 a Cartagena a participar en el Festival Nacional folclórico Cartagena de indias, en la plaza de toros.

Su grupo ha sido influencia para la conformación de otras agrupaciones de músicas de tambora en la región, instituyendo una alborada el primero de noviembre anunciando que se aproximaba el festival y la navidad, pues en San Martín de Loba la navidad se celebra con tambora.

Llegó en el año 98 a Cartagena, a una casa en el barrio Blass de Lesso en donde ha vivido desde entonces, cuenta que no fue nada fácil, sobre todo porque en ese entonces se dio cuenta que en la capital de su departamento no conocían mucho de tambora ([Entrevista Martina Camargo](#)).



Video imagen 36



Video imagen 37



Video Entrevista
Martina



Imagen 38. Martina Camargo y "Aires de San Martín" Música de la ribera del río Magdalena Fuente: Portafolio Martina Camargo

Nombre

1. Pan de Caracas
2. Corré morenita
3. Digan, digan
4. El playón de Santa Rosa
5. La pluma
6. Mi mama me va a comprar
7. Tambora de palo y cuero
8. Samba llorona
9. La cuba e'
10. La muletilla
11. La salamanca
12. La pascua
13. Señora Colombia
14. La mina de los lobanos
15. Sombrero blanco
16. Corocito
17. La pava echá

Variante rítmica

- Berroche
- Tambora tambora
- Chandé
- Tambora
- Tambora tambora
- Chandé
- Tambora tambora
- Guacherna
- Tambora tambora
- Chandé
- Tambora tambora
- Tambora tambora
- Guacherna
- Tambora redoblá
- Tambora tambora
- Tambora tambora
- Berroche

Tabla 8 Tracklist *Música de la Ribera del Río*

Además de sus labores como voz principal de la agrupación Aires de San Martín, con quienes ha participado en diferentes festivales a nivel nacional e internacional, Martina Camargo se desempeña como tallerista y conferencista en diferentes espacios académicos de instituciones públicas y privadas, en donde hace gala de su conocimiento de las músicas tradicionales.

Martina Camargo y el grupo Aires de San Martín presentan en el álbum “Músicas de las riberas del Río Magdalena”, 18 pistas en los diferentes ritmos de las músicas de tambora, contando con la participación en el tema “Corré morenita” con la participación en la voz de Andrea Echeverry vocalista y líder del grupo de rock colombiano Aterciopelados. De los temas de este álbum se seleccionaron las canciones “Volá la pluma” y “La pava echá”.

Martina Camargo y la agrupación “Aires de San Martín” ha grabado otras dos producciones discográficas llamadas Canto Palo y Cuero y Paisaje en Tambora sobre los cuales no se centró esta investigación, sin embargo es pertinente mencionarlas.



Imagen 39. Justo Valdés Vocalista y líder Son Palenque Fuente: tomada el 29 de diciembre de 2019 en la entrevista con Justo Valdés en el marco del trabajo de campo para la presente investigación, foto por el autor

1.4. Son Palenque



El grupo Son Palenque agrupación oriunda de San Basilio de Palenque fundada a finales de los años 70 por Cecilio “Ataole” Valdés y su hijo Justo Valdés, quien es considerado uno de los precursores de un género conocido como la terapia criolla. Son Palenque es una agrupación que cuenta con 16 trabajos discográficos y que ha participado en diversos festivales musicales alrededor del mundo (El espectador, 2017).

Son Palenque nace el 30 de agosto del año de 1979, en el barrio San Francisco de Cartagena, cuando en una amanecida, des-



Imagen 40. "Yo me voy" single Son Palenque Foto: portada del single "Yo me voy" del grupo Son palenque (Palenque Records, 2012)

Nombre	Variante rítmica
1. Yo me voy	Cumbia Palenquera

Tabla 9 Tracklist single *Yo me voy*

pués de una fiesta, Justo Valdés llegó con la idea de una canción llamada "Jele jele" (para gozá); al son de palmas y coros se fundó la agrupación. Lo primero que crearon fue un grupo de danzas, en el cual Justo Valdés se encargaba de las coreografías y la música, aprovechando la experiencia de haber hecho parte como *tambolero* del ballet de Delia Zapata Olivella. Ahí era en donde, según él mismo cuenta intercambiaba con Catalino Parra conocimientos musicales acerca de ritmos e instrumentos musicales.

Justo Valdés Cáceres nació el 20 de Julio de 1951 y cuenta con una trayectoria artística de casi 40 años. Carrera que se ha presentado con algunos altibajos pero que siempre ha encontrado la manera

de sobreponerse a la adversidad, trabajando con distintos managers y colaboradores, que mantendrían a Son Palenque vigente, realizando 16 producciones musicales entre discos Lp, singles y Eps, entre los cuales Son Palenque (Fonobosa, 1981) Ane jue (Felito Records, 1985) Yo me voy (Palenque Records, 2012) ([Entrevista Justo Valdés](#)).

Para el presente trabajo, se escogió el [single Yo me voy](#) (2012) grabado por Palenque Records, además de aprovechar como apoyo el video de la misma canción grabado para el canal de YouTube llamado [Amplificado Tv](#).



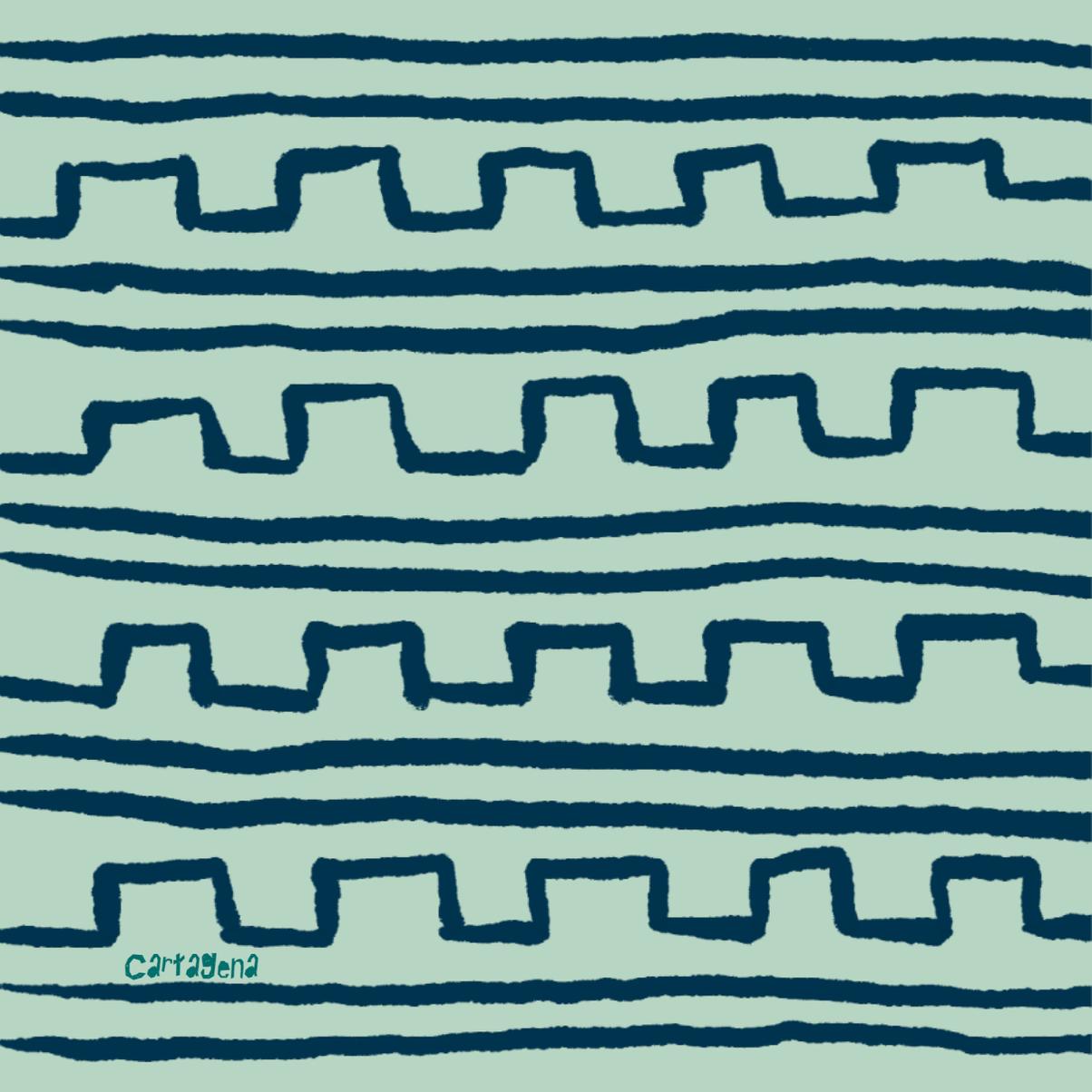
Video Entrevista
Justo



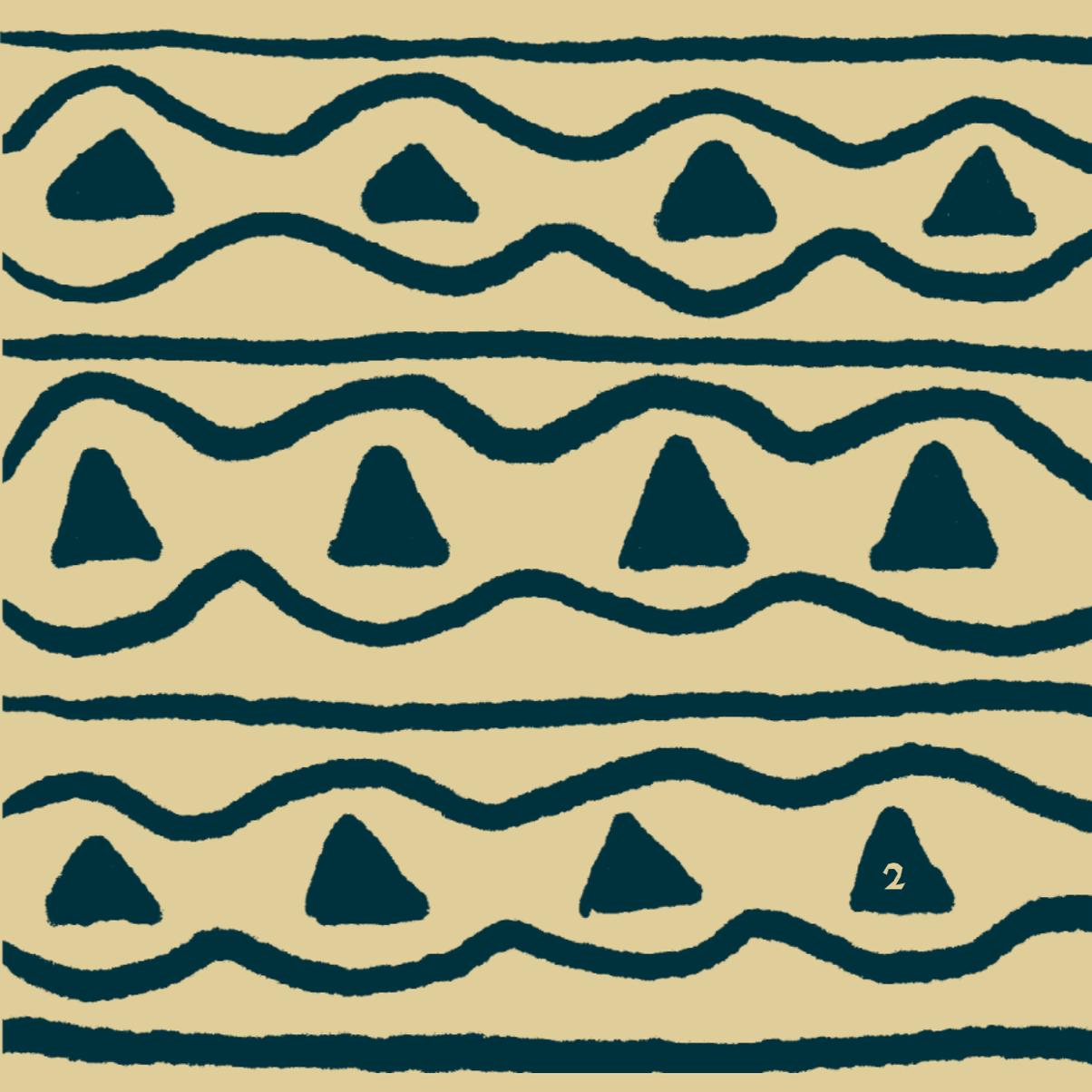
Video Yo me voy



Video Amplificado



Cartagena





2 marco ConCeptual

2.1. Hibridación

En su libro “Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad” Nelson García Canclini llama hibridación a “los procesos socio culturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (Canclini, 1989). También explica, que las prácticas discretas, son resultado de anteriores hibridaciones, ósea que no es posible considerarlas como fuentes

puras. Un ejemplo que el propone es el uso del “spanglish”, que proviene de la combinación de inglés y el español, y que ha sido popularizado dentro de las comunidades Latinas en Estados Unidos. Pensar en esta forma de lenguaje híbrida como impura, sería desconocer el propio proceso de hibridación que formaron al español y al inglés históricamente, emparentados con el latín, el árabe, y las lenguas precolombinas presentes antes de la conquista. García Canclini habla de los “ciclos de hibridación” de Brian Stross y explica cómo, los estudios sobre hi-

bridación lograron modificar el modo de hablar acerca de temas sobre identidad, cultura, diferencia, multiculturalidad, tradición, modernidad, local y global (Canclini, 1989; 2012).

Si bien, se puede decir que hay antecedentes desde que nació el intercambio entre sociedades y la palabra hibridación se escuchó por primera vez en estudios del mestizaje en el Mediterráneo en tiempos de la Grecia clásica (Laplantine-Nouss) o en estudios realizados para identificar lo acontecido después de que Europa se expandiera hacia América (Bernard Gruzinski). Sería Mijail Bajtin quién la usaría para explicar cómo en la modernidad coexisten los “lenguajes cultos y populares” (Canclini, 1989; 2012).

Ya en la década final del siglo XX encuentra su mayor uso, con el surgimiento de análisis de hibridaciones

a diversos procesos culturales, generando un debate con relación al valor de dicho concepto. Así pues, se le usa para describir procesos entre etnias, globalizadores, de descolonización, fusiones artísticas, literarias y comunicacionales, se le usa en gastronomía y museografía, se le usa en la biología, ciencia de donde lo toma García Canclini intentando explicar los procesos de transformación cultural que se han desarrollado y se están desarrollando en Latinoamérica, respondiendo a la pregunta que cuestiona si el mayor acceso a cada vez mayor cantidad de información y mayor cantidad de bienes, mediado por los movimientos globalizadores, permite combinarlos y mezclarlos desde una multiculturalidad creativa (Canclini, 1989; 2012).

García Canclini presenta la palabra hibridación como una forma de agrupar los conceptos sincretismo y mes-

tizaje. partiendo del escenario en el que no existen fuentes puras, sino fuentes discretas, que transitan a lo híbrido y dan forma a nuevas estructuras discretas, generando “ciclos de hibridación” basado en Brian Stross, quien decía que en la historia pasaremos de formas más heterogéneas a otras más homogéneas y viceversa, sin que ninguna sea pura o plenamente homogénea. Para García Canclini, el concepto sincretismo, tiene que ver directamente con el ámbito religioso, mientras que hablar de mestizaje se refiere a temas de raza (Canclini, 1989; 2012).

Así mismo, considera que el concepto hibridación puede recoger la combinación entre músicas locales y transnacionales, combinaciones entre culturas, de elementos religiosos, étnicos, productos de la tecnología o procesos sociales modernos y posmodernos (Canclini, 1989; 2012).

La construcción social y lingüística del

concepto de hibridación, ha sido útil para poder dejar a un lado los discursos esencialistas de identidad, autenticidad y pureza cultural, contribuyendo a identificar y entender diversas e innovadoras prácticas y mezclas interculturales (Canclini, 1989).

García Canclini sostiene que generalmente la hibridación surge de forma no planeada o es resultado de procesos migratorios, turísticos, de intercambio económico y de comunicaciones, que puede surgir de la creatividad individual o colectiva y que es algo que sucede en la vida cotidiana, pues a diario buscamos reconvertir un patrimonio, (un conjunto de saberes y técnicas, una capacitación profesional) para insertarlo en nuevas condiciones de producción y mercado (Canclini, 1989). La hibridación se da en contextos históricos y sociales específicos, y directamente ligado a las lógicas de producción y consumo del sistema (Canclini, 2012).

De esta manera, los procesos de hibridación, que son variados, pueden relativizar la noción de identidad, cuestionando incluso a la antropología y a los estudios culturales que consideran a las identidades como objeto de investigación. Estableciendo como punto el cuestionamiento a las ideas que hablan de identidades “puras o auténticas”, y poniendo en evidencia el riesgo de delimitar identidades locales opuestas a la sociedad nacional o a la globalización, avanzando en contra corriente a ideas absolutistas, homogéneas y hegemónicas, que tienden a categorizar y etiquetar. Puesto que al hablar de identidades, no se trata solamente de un conjunto de rasgos fijos o la esencia de alguna etnia o nación, sino a un proceso de selección de elementos de diferentes épocas, que le permiten construir un relato que contenga coherencia, drama y elocuencia (Canclini, 1989).

Es así como en un mundo globalizado, los rasgos de identidad históricos más o menos estables (etnias, naciones, clases) se reestructuran en variados grupos interétnicos, transclasistas y transnacionales, acelerados por la interculturalidad moderna, las migraciones y las industrias culturales. Así mismo, estudiar estos procesos culturales puede ayudar a desidealizar las identidades como autosuficientes y conocer la forma de situarse en medio de lo heterogéneo para entender cómo se producen las hibridaciones (Canclini, 1989: 2012).

 **García Canclini presenta la palabra hibridación como una forma de agrupar los conceptos sincretismo y mestizaje. Partiendo del escenario en el que no existen fuentes puras, sino fuentes discretas, que transitan a lo híbrido y dan forma a nuevas estructuras discretas, generando “ciclos de hibridación” basado en Brian Stross** 

2.2 Apropiación, Transculturación

Apropiar como su nombre lo indica, es adoptar aspectos de otras culturas, que funcionan bajo un código propio. No es un proceso de dependencia y dominación, de las culturas hegemónicas, sino que es un proceso creativo mediante el cual se hacen propios o apropiados elementos ajenos. El proceso de apropiación se da en un contexto en donde la cultura Latinoamericana se

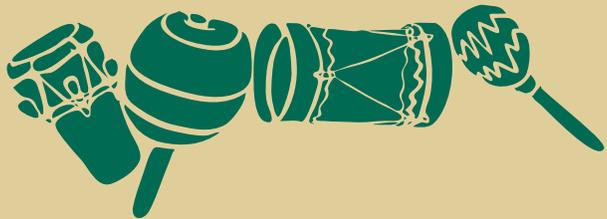
auto percibe como una sociedad cosmopolita, que separa las fronteras culturales de cualquier relación de rigidez con las fronteras físicas y que se aleja de los discursos relacionados a lo autóctono, lo original y al nacionalismo cultural sin fundamento (Subercaseaux, 1998). Por otro lado, transculturación son “los procesos de transformación cultural debido al contacto entre dos culturas diferentes” (Ortiz; 1969 en Martí; 2004). Así mismo, se puede entender por transculturación “todo proceso de difusión entre entramados culturales, que implica cambios formales de diferente índole en aquello que se difunde, producto de la dinámica y constitución interna de dichos entramados” (Martí, 2004).

Martí sostiene que la transculturación es un concepto que se usa ampliamente en investigaciones de tipo etnomusicológicas. En donde se estudian músicas locales que surgen bajo contextos específicos y tanto de su difusión como de su arraigo en espacios y contextos diferentes, lo cual en estas músicas significa en algún modo transformaciones (Martí, 2004).

2.3 Multipercusión

Según Benjamín (2014) el papel del percusionista ha cambiado durante el desarrollo del siglo XX, pues cuenta que compositores como Alexander Teherepin, Dmitry Shostakovich, Igor Stravinsky, Paul Hindemith, Aaron Copland, y Bela Bartock, Arnold Shomberg, Amadeo Roldan llegaron a desarrollar piezas que presentaban múltiples demandas instrumentales a los percusionistas, y que llevaron a otro nivel su papel dentro de diferentes agrupaciones, lo cual ha exigido todavía mayor compromiso y estudio en el rol del percusionista (Benjamín, 2014).

Según Benjamín, así como ha cambiado el rol del percusionista también han cambiado las formas de estudiar y de enseñar la percusión, visto desde el punto de vista del currículo dentro del ámbito académico en diferentes universidades del mundo, llegando a convertirse en requisito de grado o en estudios de pos grado (Benjamín, 2014).



El percusionista español J.B Llorens (2014) define la multipercusión como “la reunión de diferentes instrumentos de percusión para ser ejecutados por un solo intérprete, que puede ser desde la unicidad instrumental hasta la poli instrumentalidad”. A dicha reunión de instrumentos se le conoce desde el anglicismo “set” considerado como una de las principales revoluciones de la percusión durante la segunda mitad del siglo XX (Llorens, 2014).

Según Llorens en las primeras obras compuestas para instrumentos de esta índole, el compositor solo conseguía mayores posibilidades tímbricas en la adición de diferentes instrumentos de percusión para ser interpretadas por un solo intérprete. De esta manera, compositores como Nicolaus

Hasse (primer compositor en incluir los timbales sinfónicos) o Johann Carl Fisher (primer compositor en escribir una pieza con 8 timbales para un solo intérprete) empezaron a darle un papel relevante a la percusión desde sus composiciones. Además, se desarrollarían métodos como el de Julia Fraser *The multiple percussionist* (1985) que consiste en 15 solos de percusión para un intérprete. Sin embargo, sería desde el contexto de la “música ligera” como la denomina Llorens, la principal fuente de avances conceptuales referentes al término set de percusión en donde la batería se perfilaría como el mayor exponente (Llorens, 2014).

A inicios del siglo XX en Norte América, la batería de percusión era interpretada por tres músicos diferentes, uno

en el bombo, otro en la caja y otro en los platillos. Pero el invento del soporte para la caja (Ulyses Leedy, 1899) y el desarrollo del pedal del bombo (William Ludwing, 1909), serían el punto de partida que llevaría a los percusionistas a mejorar la coordinación, independencia, y evolución en la técnica para ejecutar los tres instrumentos por un solo intérprete. Más adelante la batería entraría a hacer parte de la orquesta, como influencia del rápido desarrollo de este instrumento en Estados Unidos y de la crisis económica producida por la I guerra mundial destacando a compositores como Igor Stravinsky (Llorens, 2014).

Lo mencionado anteriormente se basa en la ejecución de sets de multipercusión dentro de la orquesta sinfónica. Sin embargo para el caso de las músicas populares, a parte de los casos relacionados a la batería (drum set), aparecen varios ejemplos de percusionistas que desarrollan la implementación de ritmos de las tradiciones afrocubanas a la batería. Por ejemplo el baterista de Estados Unidos Frank Malabe en 1998 publica bajo el sello de Alfred music

un libro de adaptaciones de los ritmos afro cubanos a la batería. Así mismo, en el año 2002 bajo el sello DCI el percusionista cubano José Luis Quintana “changuito” en el DVD *Giovanny and changuito duets* enseña a interpretar ritmos afro cubanos desde las tumbadoras, pasando por el timbal y su adaptación al drum set. Otro ejemplo es el del cubano Horacio “el negro” Hernández, quien en el año 2005 bajo el sello Warner music, publica un libro y DVD con múltiples adaptaciones de la música afrocubana al set de batería.

Del mismo modo, se encuentran ejemplos como, el percusionista cubano Roberto Smith Izquierdo más conocido como “capitán percusión” quien integra un set de multipercusión que se compone de tumbadoras, bongoes, cencerros, platillos, entre otros instrumentos que se emplean para tocar ritmos afrocubanos. Otro buen ejemplo, es el del cubano Yoel Páez, artista patrocinado por Yamaha, Meinl, Remo entre otras marcas de productos para percusionistas, y quién en el año 2008 lanzó el libro y DVD “El arte de la independencia 360°”

de la editorial Ab música. En dicho documento, expone la adaptación de los ritmos afrocubanos al set de percusión y a la batería; otro ejemplo es el set de percusión con el que el percusionista cubano Pedrito Martínez toca en algunas de sus presentaciones en vivo, con tumbadoras, cajón, platillos y hi-hat.

De igual manera hablando de músicas tradicionales en Colombia, se pueden encontrar ejemplos importantes de exponentes de la multipercusión como Carlos Fernando Balanta Mezú más conocido por su nombre artístico “Baterimba” quien integra en su set diferentes instrumentos tales como marimba, bajo eléctrico, batería electrónica, congas, cencerros e interpretación vocal, todo ejecutado por un solo músico, y quien ha sido galardonado en diferentes oportunidades en el festival Petronio Álvarez (Radio Nacional, 2016).

Así mismo, en Bogotá se encuentra la escuela de percusión “Alex Martínez”, un espacio de educación no formal referente para percusionistas de diferentes estilos interpretativos en la ciudad de Bogotá. En este lugar muchas

personas acuden a tomar clases de percusión de ritmos afrocolombianos y afrocubanos en diversos instrumentos. El maestro Alex Martínez lleva varios años de investigación teórica y práctica mediante el desarrollo de la multipercusión, enseñando diferentes maneras de abordar ritmos afrocubanos, ritmos del Caribe colombiano y en general ritmos latinos desde ese enfoque. Esta escuela y el enfoque del maestro Alex Martínez han sido de mucha influencia para el autor y es junto a los otros músicos de tradición oral mencionados anteriormente un referente importante para el desarrollo de esta investigación.



...Latinoamérica se auto percibe como una sociedad cosmopolita, que separa las fronteras culturales de cualquier relación de rigidez con las fronteras físicas y que se aleja de los discursos relacionado a lo autóctono, lo original y al nacionalismo cultural sin fundamento



(Subercaseaux, 1998)



Imagen 41. Alex Martínez
Foto: Alex Martínez en su escuela en la ciudad de Bogotá, foto tomada del archivo digital de la "Escuela de percusión Alex Martínez.

2.3.1. Alex Martínez

Alexander Martínez Mestre (Valledupar 25 de febrero 1969) Es un músico, percusionista, artesano, docente, economista, fundador de la escuela de percusión Alex Martínez que opera en la ciudad de Bogotá. Lleva una carrera alrededor de 34 años de exploración en la percusión, descifrando e interiorizando todo lo referente a la percusión de músicas de tradición oral del Caribe Colombiano. Como intérprete ha participado con agrupaciones como: El bloque de búsqueda, Aterciopelados, Maia, Chatoband, La planta, Colectro, Big band Bogotá, Son batá, El ballet de Delia Zapata Olivella, entre muchos otros.

Su padre Jorge Martínez fue un músico valduparense que formó parte de diferentes agrupaciones de boleros y vallenato en Valledupar. Debido a esta situación, se originó un contexto que permitía, que la interacción con la música se diera en su infancia y de forma habitual. Sus primeros instrumentos fueron la caja vallenata y guachara-

ca, en un conjunto improvisado con un vecino que se ingeniaba arreglos prácticos para acordeones. Su madre Rubia Mestre se oponía a que Alex se dedicara a la música, pues no quería que "siguiera la línea en la que tuvo que batallar con don Jorge.

Sin embargo a sus 16 años, la vida tendría otra opinión. Sucedió en su colegio el Instituto Pedagógico Moderno, cuando lo invitaron a tocar en un grupo de tambores de la jornada mañana. El grupo necesitaba urgentemente alguien que tocara la tambora pues, en los próximos minutos debían tocar en un evento llamado "Centro literario" porque uno de sus músicos no estaba disponible. Este fue un momento clave en su vida, como el mismo dice, su inicio en la música y la que sería la experiencia que lo motivaría a profundizar y a seguir interactuando con los instrumentos de percusión tradicional colombiana. Así pues, durante los siguientes años se desarrollaría como músico participando en las fiestas de carnavales de ciudades como Valledupar y Santa Marta, tocando con reinas,

carrozas o entidades privadas, hasta llegar a formar parte del grupo de danzas de la Universidad Popular del Cesar. Después de terminar sus estudios de bachillerato, entró a trabajar como albañil o almacenista y pese a que hubiera preferido estudiar música, se inscribió en la universidad para estudiar contaduría, lo cual abandono para viajar a Bogotá.

Al llegar a Bogotá, se contactó con Gilberto Martínez, a quien había conocido en Valledupar, en medio de un taller de percusión. El objetivo de Alex en Bogotá era estudiar, apoyarse en su conocimiento en albañilería y música, para terminar los estudios y entrar a trabajar. Con el mismo objetivo de apoyarse económicamente, trajo unas artesanías que fabricaban en Valledupar con uno de sus hermanos. Con esa intención llamó a Gilberto Martínez, quien le sirvió de contacto con los grupos de bienestar estudiantil de las universidades INCCA y Central. Después de pasar la audición con los grupos de música, se decidió por estudiar en la Universidad INCCA



Imagen 42. Alex Martínez dictando una clínica de Multipercusión en "Son Salomé"

Foto: Alex Martínez dictando una clínica de percusión en "Son Salomé", foto tomada del archivo digital de la "Escuela de percusión Alex Martínez."

en donde estudió economía y participó como músico en el grupo de Danzas representativo de la institución.

Desde su llegada a Bogotá Alex Martínez ha participado en diferentes agrupaciones y proyectos musicales que lo han posicionado como uno de los percusionistas más importantes en la ciudad, lo cual le abrió las puertas de la docencia universitaria en diferentes instituciones como la Universidad INNCA, Jorge Tadeo Lozano, y diferentes entidades públicas y privadas como la academia Fernando Sor o la Sinfónica de Bogotá.

Actualmente Alex Martínez se encuentra desarrollando su proyecto personal, llamado "Escuela de Percusión Alex Martínez" que es un espacio de educación no formal, al que acuden músicos de ámbitos académicos y empíricos para estudiar percusión afro colombiana y percusión afro cubana con enfoque en el estudio de la multipercusión pues esto, lleva a comprender la base de cada instrumento, y ayuda a mejorar la interpretación individual de los mismos. En los siguientes links se puede apreciar como el maestro Alex Martínez desarrolla diferentes ejercicios de multipercusión para el ritmo de [cumbia](#), ritmo de [puya](#) y en músicas [afro cubanas](#) ([Entrevista con Alex Martínez](#)).

2.4 Tecnologías de producción musical

Por otro lado, después de la selección y estudio de las obras provenientes del repertorio de los referentes ya mencionados, se realizará un proceso de reinterpretación y adaptación a un formato de gaitas, multipercusión y computador, buscando aprovechar las tecnologías de producción musical. Para dicha adaptación se contará con instrumentos musicales contemporáneos, como el *Launchpad*, un controlador MIDI, mixer, y dos *software* de producción musical (*ableton live* y *garage band*) que permitirán la construcción de la puesta en escena que se busca en este trabajo. A continuación, se hará un breve comentario acerca de la historia de las tecnologías en la música.

Así pues, la historia de la música ha sido marcada por procesos y cambios tecnológicos importantes tales como: la invención de la notación musical occidental en el siglo IX, la imprenta musical en el siglo XVI, el fonógrafo a finales del siglo XIX, la tecnología digital a finales de la década del setenta e internet en los 90 en el siglo XX. Esto ha implicado cambios en la relación entre producción, almacenamiento, distribución y consumo de la música, así como en la transformación de las estéticas mu-



Video Ritmo de Cumbia



Video Ritmo de Puya



Video músicas afro-cubanas



Video Entrevista Alex

sicales (Ochoa, 2003). De esta manera, la tecnología se ha erigido como pieza fundamental para expandir el negocio del entretenimiento, pero también ha democratizado la cultura y ha abierto diferentes mecanismos de expresión cultural individual y colectiva (Frith, 1988).

Así mismo, las posibilidades de acceso que un músico tiene hoy en día a nuevas tecnologías e instrumentos de producción musical, le permiten desarrollar nuevos proyectos y experimentar en busca de nuevas sonoridades, dándole la posibilidad a la música de mutar con el paso del tiempo (Piñeres & Casanova, 2017). Es así, como nace la posibilidad de tener un equipamiento que permita grabar y producir música propia de forma independiente y sin depender de empresas (Dyjament, 2006).

Desde una perspectiva histórica, el desarrollo de implementos electrónicos útiles para la generación de sonido se puede dividir en 4 etapas: la etapa inicial con la aparición del primer instrumento electrónico en 1874 inventado por el Norte Americano Elisha Brey (Naranjo, 1993) hasta la aparición de

la cinta de grabación de 1948. Durante este tiempo se inventaron diferentes instrumentos electrónicos de generación de sonido como el telégrafo musical, el theremin, o el teleharmonio que es considerado como el primer sintetizador de sonido (Naranjo, 1993).

Desde 1948 con la llegada de la cinta de grabación, empieza la segunda etapa conocida como la era del estudio de sonido de la cual se puede destacar la creación de un medio para registrar el sonido lo cual permitió expandir las posibilidades y las técnicas para procesarlo (Naranjo, 1993).

La tercera etapa es llamada la era del sintetizador analógico, empezó en 1964 con la invención del sintetizador controlado por voltaje por Robert Moog. Finalmente la cuarta etapa es llamada la etapa tecnológica, pues se incluyen los medios de síntesis digital, y la aplicación de diferentes medios de procesamiento de información musical digitalizada permitiendo crear lo que conoce como “música asistida por computador” (Naranjo, 1993).

Todo lo anterior se convirtió en lo que hoy son los actuales sistemas de grabación y secuenciación digital, conocido como el protocolo MIDI que sería desarrollado en la década del 80 y que se trata de un lenguaje mediante el cual se pueden controlar distintos instrumentos musicales electrónicos (Méndez, 2017).

Otro aspecto a tener en cuenta es la tecnología de audio digital que permite convertir el sonido analógico en una señal eléctrica (datos) y el tratamiento informático que se le da a los datos mediante los programas de ordenador. De este modo, hacia la década del 90 se desarrollan las “estaciones de trabajo de audio digital” DAW digital audio Workstation que son el primer paso hasta llegar al lugar que ocupan hoy los ordenadores como herramienta fundamental en las grabaciones de audio, en donde cada vez más proliferan programas de edición de audio, instrumentos virtuales o aplicaciones para smartphones y tablets que permiten crear música (Méndez, 2017).

En este orden de ideas, se puede decir que la evolución de la tecnología musical en las últimas décadas ha llevado a reconsiderar los procesos creativos, compositivos, y de producción musical (Méndez, 2017). De esta manera y como resultado del desarrollo de estos dispositivos, empiezan a surgir diferentes técnicas de producción musical, que se basan en el aprovechamiento de dichas herramientas. Fue así como aparecen técnicas, como el collage sonoro y el sampling.

2.5 Sampling

El Sampling, (muestrear) es el acto de extraer o emular electrónicamente un fragmento sonoro de cualquier tipo, que pertenecía a una obra mayor para llevarla a otro contexto y reutilizarla en una obra remezclada (Cabezudo, 2013) y que se hace con la ayuda de un sampler dispositivo que sirve para la captura y modificación de las muestras de sonido (Kindsvater, 2013). Para entender un poco más el concepto sampling se puede clasificar en 3 categorías de acuerdo al origen del material sonoro: muestreo de material sonoro propio del artista, muestreo de material sonoro ajeno y muestreo de sonidos naturales. Así mismo, esas categorías se

clasifican según la duración en: muestreo de un solo tono (un solo sonido) y muestreo de secuencia de tonos y melodías (secuencia, Groove). Estas a su vez se dividen en Muestreo directo (sonidos individuales o aislados) y muestreo indirecto (sonidos mezclados) (Braun, 2014).

Por otro lado Martín Russ (2009) En el libro Soundsynthesis and sampling, define al sampling como el proceso de conversión de un sonido análogo a digital o viceversa. Afirma que una señal es una continua serie de valores que pueden verse en forma de onda y a su vez estos valores representan la magnitud de la señal de audio en un momento específico, a eso se le llama sample.



2.6 Collage sonoro

El collage sonoro es una técnica de composición utilizada ampliamente en la década de los 80 's en diferentes agrupaciones de Hip- Hop, pero que tiene que ver directamente con el término "Música Concreta" que es atribuido a Pierre Schaefer a finales de la década de los

40 's. Ya en la década de los 60 's el reconocido grupo The Beatles empezó a grabar con diferentes tecnologías de grabación, experimentando con música concreta publicando la canción Revolution number 9 dentro de los temas del White album (Demers, 2006 en Cifuentes, 2016).

2.7 World Music, Nuevas Músicas Colombianas

Desde hace años se viene desarrollando un proceso de transformación de las músicas colombianas mediante la exploración y adaptación de instrumentos y músicas del contexto tradicional por parte de estilos musicales asociados a lo urbano, haciendo tránsito a lo conocido como popular (Bermúdez, 2004). Es así como desde los años 60 y 70 se registra en la prensa colombiana la etiqueta o categoría “Nuevas Músicas Colombianas” (NMC) para simbolizar un espacio de experimentación con músicas locales (Ochoa y Botero, 2008: 29 en Gómez, 2015) y que se puede definir como “toda aquella música que en su contenido propone, o busca redefinir los lenguajes de las músicas locales en Colombia” (Santamaría, 2007).

En los centros urbanos más importantes del país, surge una escena musical compuesta en su mayoría por jóvenes músicos que se preocupan por investigar, indagar, recuperar, valorar, reinter-

pretar y resignificar las músicas locales (Santamaría, 2007; Sánchez, 2012; Gómez, 2015). Sin embargo, esta categoría puede generar controversia y sigue en construcción, en tanto puede entenderse como una legitimación de identidad nacional o mal interpretarse como nacionalismo en un contexto de globalización y multiculturalidad (Santamaría, 2007).

A finales de los 80, la industria discográfica creó oficialmente una nueva categoría de mercado llamada “world music”, la cual nace como una estrategia comercial debido al auge de grabaciones de músicas locales que no cabían dentro de las categorías comerciales del mercado de ese momento. De esta manera se buscaba aumentar las ventas y crear espacios de difusión para dichas músicas y los artistas que las interpretaban. Esta estrategia tuvo mayor visibilidad cuando estrellas del pop comenzaron a incluir estas músicas locales en su música comercial (Ochoa, 2003; Gómez, 2015).

Así pues, se puede encontrar relación entre las categorías world music y

NMC ya que las dos son categorías de mercado, que implementan elementos de músicas locales, que en ocasiones pueden interpretarse como la instrumentación de lo “exótico” con fines comerciales. Sin embargo el surgimiento de las NMC también ha suscitado el estudio y difusión de diferentes tradiciones musicales, como es el caso de esta investigación que pretende acercarse de forma académica y experiencial a los complejos musicales provenientes del Sistema Sonoro Caribe colombiano para profundizar en sus lenguajes y estilos interpretativos, y realizar una reinterpretación desde el punto de vista de un estudiante de música, de contexto urbano, que se acerca de forma respetuosa hacia estas músicas y sus maestros, para aprender de ellos y aplicarlo en un proyecto de investigación creación, en donde lo más importante es la vivencia y la percepción de los maestros y sus comunidades, que el ámbito comercial, aún si el resultado sonoro se pudiera ubicar dentro de esas categorías.



2.8. Cumbia género latinoamericano/ Cumbia digital.



En el artículo *Cumbia invención y tradición* (2016) y en “*El libro de las cumbias colombianas*” (2017) Juan Sebastián Ochoa dice que el concepto cumbia, así como cualquier otro concepto es “una construcción social, una creación humana que lejos de haber sido descubierta de una vez y para siempre, se encuentra en constante transformación y mutación permanentemente a través de los discursos”.

Así pues el investigador Juan Sebastián Ochoa, menciona que no es preciso hablar de “la cumbia” en singular, puesto que si bien es cierto que es un tipo de música que se originó y se consolidó en Colombia durante la primera mitad del siglo XX, se ha expandido por todo el continente convirtiéndose en uno de los géneros más populares y difundidos de toda América Latina (Ochoa, 2017). Por su parte Urián Sarmiento (2019) basado en Peter Wade (2002) dice que la

cumbia es el resultado de un proceso de construcción de un producto musical, incentivado por la industria fonográfica desde los años sesentas.

La “cumbia” es una palabra polisémica que puede significar una práctica cultural, era una celebración entre indígenas y afrocolombianos, un baile, un evento social con danza y música un género musical, un formato instrumental, una categoría de mercado, o su uso más común que es el de una palabra abarcadora de la matriz de un complejo de géneros con aire Caribe colombiano de subdivisión binaria y ternaria compuesto por cumbias de millo, gaita, acordeón, orquesta y géneros como el bullerengue, la gaita, el porro, la tambora, el chandé, merecumbé, entre otras hibridaciones con esa misma estructura rítmica, además de una categoría de mercado para músicas colombianas (Ochoa 2011; 2016; 2017; De la hoz, 2013; Bermúdez, 2000).

De esta manera, este proyecto se desarrolla teniendo en cuenta que la cumbia tuvo su origen en el Caribe colombiano pero se ha difundido tan-

to que se ha convertido en un género muy popular en Latinoamérica, este trabajo busca aplicar el concepto cumbia, como esa palabra abarcadora, polisémica, incluyente, la cumbia como género musical latinoamericano y no busca realizar una definición para indicar qué tipo de música puede o no ser considerada cumbia (Ochoa, 2017). De esta manera se puede decir que la cumbia es un fenómeno intercultural a nivel intercontinental, que se debe a fenómenos sociales, comerciales y migraciones (Blanco, 2005). La cual se combinó con diferentes lenguajes musicales de todo el continente, permitiéndole a músicos de diferentes nacionalidades adaptarla, transformarla e hibridarla. Siendo la cumbia/electrónica una consecuencia más de esas transformaciones, mediante la experimentación sonora que se facilita por el acceso a tecnologías informáticas, programas de edición de audio, instrumentos virtuales, pads electrónicos, etc. (Márquez, 2004).

Teniendo en cuenta lo anterior y entre otras razones, gracias a las tecnologías

digitales es posible la separación de los sonidos de sus lugares de origen, para mezclarlos y transformarlos con otros, y que mediante “los procesos de aceleración de la circulación musical” (Gómez, 2015), como la difusión de los medios de comunicación, dan nacimiento a una nueva subcategoría llamada música popular urbana, es decir que las músicas se trasladan, por los cinco continentes y debido a eso en algún modo cambia la relación entre música y territorio (Ochoa, 2003).

Como parte de esas músicas populares urbanas, surge en países latinoamericanos como México, Perú y Argentina, un fenómeno que consiste en la apropiación del género musical conocido como cumbia. Dicho género nace en el Caribe colombiano como resultado de sincretismos culturales, pero se ha desplazado por Latinoamérica fruto de migraciones masivas entre países, generando en cada país variantes con características propias. Transformándose de forma tal que llega a incursionar con sonidos provenientes de las estéticas de la música electrónica y de la mediación de tec-

nologías de producción musical, pero con la característica de mantener una similitud con su forma original (Márquez, 2016), fruto de esta experimentación surge la cumbia digital.

Se le ha llamado de diferentes formas como cumbia digital, cumbia electrónica, cumbiatrónica, nueva cumbia o nu-cumbia, electrocumbé y ha llegado a ser considerada una de las transformaciones de la cumbia en el siglo XXI, que ha surgido gracias a la experimentación sonora facilitada por las nuevas tecnologías de programas de grabación y edición de audio sencillos de usar. Unido a la adaptación de la música electrónica de baile con los ritmos, sonidos y texturas propias de la “cumbia”. Esto motivado por procesos comerciales, pero también por los fenómenos de transculturación, apropiación y resistencia de las clases populares que se han desarrollado principalmente en países como Argentina, México y Perú (Márquez, 2016).

De esta manera, en México, a raíz de la llegada del porro y sobre todo la

cumbia en los años 50, así como del éxito comercial de músicos colombianos como Luis Carlos Meyer o Los Corraleros de Majagual, de la popularidad de piezas musicales como “La pollera colorá” o “La múcura” y del fenómeno comercial de las orquestas tropicales mexicanas, las cuales en su mayoría interpretaban repertorio de origen colombiano; se generó un proceso de apropiación de la cumbia, la salsa y el merengue, por parte de los sectores populares mexicanos (Blanco, 2005), que se ve reflejado por ejemplo en los “Sonideros”, quienes son contratados para alquilar su música y convierten en pistas de baile las calles de los barrios de las clases populares en las grandes ciudades mexicanas, denominadas “colonias”.

Así mismo, en México, en Monterrey, poblaciones de las clases populares, encuentran arraigo e identificación en la música de acordeón de músicos como Los Corraleros de Majagual, Alfredo Gutiérrez o Celso Piña en un interesante proceso de arraigo y apropiación musical conocido como *Los Colombias*, esto puede verse relacionado con los sonideros (Pantoja en Blanco, 2012).

Otro ejemplo de apropiación de la cumbia en Latinoamérica es el caso de Perú, en donde desde los años 60 la cumbia se ha interpretado con sonidos y texturas provenientes del rock y la psicodelia. Más recientemente en la década del 2000 la más importante experimentación de la cumbia y sonidos del mundo, se da en Argentina y Perú, principalmente en Buenos Aires y Lima, ciudades en las que se genera un movimiento que gira en torno a la “cum-

bia digital”. Con el pretexto de “retomar las raíces” y como estrategia comercial, surgen las fiestas TOMA y las fiestas ZIZEK, que se convirtieron rápidamente en laboratorios en donde diferentes artistas colaboraron unos con otros y sonidos como la cumbia villera (llamada así por las villas de miseria en Buenos Aires) y la chicha (variante peruana de la cumbia) se tocaron juntamente con sonidos electrónicos y otros ritmos como el hip, hop o el funk convirtiéndose en escenario ideal para consolidar la escena de la “cumbia digital” en dichas ciudades (Márquez, 2006).

En Colombia, también hay ejemplos de procesos de apropiación y transculturación, por ejemplo, se conoce el caso de los *bailes de verbena*, que son espacios festivos de baile popular, de los sectores populares de las áreas metropolitanas de Barranquilla, Cartagena y en menor medida Santa Marta y otros municipios de la región. Este baile es amenizado con músicas como la champeta y la terapia. Estas músicas, han estado dialogando continuamente con sonidos provenientes del Caribe y África como el calipso o el souk, evidenciando en la música de verbena un intercambio musical y la apropiación cultural de dichas músicas por parte de las poblaciones populares de las ciudades mencionadas. Un factor importante del *baile de verbena* es la mediación tecnológica a través de los *pick-up* (“*picó*”). Aparatos de amplificación musical de gran potencia, similares al *sound system* en Jamaica (Hernández, 2012; Mosquera, Provansal, 2000).

Así mismo, desde mediados del siglo XX, La orquesta de Lucho Bermúdez llegaría a Bogotá con músicas de la costa ca-



...el concepto cumbia, como esa palabra abarcadora, polisémica, incluyente, la cumbia como género musical latinoamericano y no busca realizar una definición para indicar qué tipo de música puede o no ser considerada cumbia.



(Ochoa, 2017)

ribe colombiana, para conquistar a los bogotanos y comenzar la transformación del ideal de música nacionalista, que antes ostentaban los bambucos y pasillos. (Rojas, 2009). Esto serviría de puente para que músicas tradicionales de gaitas y tambores del Sistema Sonoro Caribe llegaran a Bogotá, de la mano de músicos como Los Gaiteros de San Jacinto, sumado al impacto mediático de artistas como Carlos Vives o Totó la Momposina, durante los años 90, produciría mayor visibilidad para estas músicas, lo cual se pudo ver reflejado en el aumento del interés por los músicos Bogotanos en aprenderlas. Así pues, se iniciaron fuertes procesos de apropiación por parte de músicos de la ciudad, que dieron paso a nuevas propuestas estéticas, así como una serie de transformaciones identitarias, que permitieron e incentivaron la convivencia entre músicos bogotanos y costeños en Bogotá (Rojas, 2009).

Los procesos de apropiación y transculturación de la cumbia en México, Perú y Argentina, o las adaptaciones de la “cumbia colombiana” a otras lógicas

estéticas, hacen parte de la transformación y la capacidad de mutar y de rehacerse de la cumbia (Ochoa, 2008). Dicho proceso de transformación de la cumbia por supuesto también se ha evidenciado en Colombia, con grupos como Sidestepper, Pernett, Bomba Estéreo, Systema Solar, Mitú, La payara entre muchos otros. Esa variedad de propuestas surge como resultado de la experimentación de las NMC y la exploración de la cumbia digital en Colombia. En donde a pesar de recibir cierta atención mediática, aparentemente no ha recibido la misma atención académica, sin embargo se pueden encontrar estudios de caso de grupos como Sidestepper o Systema Solar (Briceño, 2006; Piñeres & Casanova, 2017) de los cuales hablaré a continuación.

El trabajo “Entre *loops* y tambores la fusión de Sidestepper”, habla del proyecto musical entre el productor inglés Richard Blair y el músico colombiano Iván Benavidez. Cuando Blair visitaba por segunda vez Colombia, llegaba con la idea de desarrollar Sidestepper

como banda (antes lo desarrollaba en otros países como dj que mezclaba *drum and bass* y ritmos latinos) encontrando en Benavidez respuesta para que juntos desarrollaran un proyecto que buscaría afinidades de distintos géneros de músicas afrocaribeñas, con elementos de la música electrónica bailable (Briceño, 2006).

Por otro lado, el artículo “Permutación de la música de verbena el caso de Systema Solar” habla de la música de verbena en la ciudad de Barranquilla y de su hibridación que se ha fundamentado en nuevos procesos de mediación tecnológica y apropiación cultural, y cómo esto ha incidido de forma amplia en distintas etapas de construcción de las músicas populares en el Caribe colombiano. Basado en el estudio de caso del Colectivo Systema Solar cuya música es catalogada por sus propios integrantes como nueva música de verbena o verbenautika. Para ellos, etiquetar la música es algo del pasado, y consideran que la etiqueta Cumbia Digital no hace justicia, a la diversidad de sonidos y ritmos que se pueden encontrar en su música, debido a la idea de asumir la desterritorialización de la música y apegándose a la postura de que la música se hibrida y muta en otros contextos geográficos y culturales, pero sin perder su naturaleza (Piñeres & Casanova, 2017) ([Comunicación Oral Juan Carlos Pelegrino](#))



Video Comunicación
oral

2.9. Cumbiacachaca

Es el experimento musical que surgió como consecuencia de las adaptaciones realizadas por esta investigación y la cual llevó, en el trabajo de campo los resultados musicales que fueron socializados con los maestros tradicionales y con sus comunidades. CumbiaCachaca es un dueto compuesto por Pamela Mesa Cabrera y Johan Ricardo Galindo con formato instrumental compuesto por un set de multipercusión, gaitas macho/ hembra, maracas y loops pre grabados y ejecutados con un controlador MIDI llamado Launchpad.

El nombre Cumbiacachaca se debe a la percepción del concepto cumbia, como una palabra polisémica, abarcadora integradora e incluyente de diversidad de músicas que se asocian al Caribe colombiano y que se ha convertido en un fenómeno intercontinental. Por su parte la palabra cachaca, se debe a la identidad arraigada que como bogotanos tienen sus integrantes, y al seudónimo que recibe cualquier persona del interior al llegar a la costa.





isla grande





3 toUr pal norte, trabajo de campo.

Esta investigación planteó realizar un proceso de apropiación de los repertorios y ritmos seleccionados para el análisis, mediante trabajos de campo con los maestros tradicionales, como método de investigación a partir de clases y talleres en donde se realizaron observaciones participantes como proceso continuo de aprendizaje permitiendo desarrollar la adaptación de ocho obras para un formato de gaitas multipercusión y computador.

Se tomó como base el modelo de proyecto para trabajo de campo que se realiza en las pasantías de la MMC escrito por María José Salgado, en donde se resalta la importancia de propiciar espacios de encuentro y aprendizaje con los maestros de tradición oral, conviviendo con ellos en sus espacios y en sus lógicas de enseñanza y aprendizaje. Es por eso que se toman como punto de partida dos de las pasantías de inmersión realizadas por la Universidad El Bosque, que se realizaron en San Juan de Urabá con el maestro Emilsen Pacheco y en Isla Grande con el maestro Sixto Silgado y “Los gaiteros de Punta Brava”. Pasantías en donde se plantea un trabajo de campo, que consiste en acercarse a los maestros para desarrollar talleres instrumentales con ellos, y de esta manera alimentar y crecer en los lenguajes interpretativos



Imagen 43. Mapa del recorrido realizado

de estas músicas tradicionales, de fuente directa de sus sabedores, que es una de las razones principales del trabajo de campo.

En ese orden de ideas, el trabajo de campo propuesto en esta investigación consiste en viajar a la región en donde se encuentran los maestros referentes mencionados antes, y convivir con ellos, poder compartir tiempo de conversación, acompañarlos en algunas de sus rutinas, vivenciar sus contextos y aprender de ellos mediante talleres instrumentales y entrevistas, que pueden llegar a ser grabadas en audio o en video. Además, entendiendo que las músicas de tradición oral tienen relación directa con los territorios y con sus comunidades, se plantea en dicho trabajo de campo, poner en escena con las comunidades, la música que surgió de esta investigación, lo que daría pie para el tercer momento que se plantea en el propósito de la investigación, que es la retroalimentación por parte de los maestros sabedores y también de sus comunidades.

Es así como en la tercera etapa, se buscó retroalimentación a través de la implementación de entrevistas semi estructuradas que permitan registrar las percepciones que los maestros y sus comunidades tendrían de los resultados de la adaptación de sus obras, generando vías de diálogo y retroalimentación por parte de los sabedores de la tradición a generaciones de músicos que quieren seguir explorando con dichos saberes. Pelinski dice que la etnomusicología en la edad posmoderna se mantiene en continuo diálogo con el otro, en el marco de una sociedad que cada vez más, sigue disolviendo cualquier tipo de fronteras étnicas y musicales en tiempos en los que las culturas autónomas, homogéneas y auto contenidas en territorios demarcados con fronteras, están en proceso de disolución (Pelinski, 2010).

En el siguiente link se puede consultar el [proyecto del trabajo de campo](#):

Para el desarrollo de los siguientes capítulos, es importante mencionar que la redacción pasará a realizarse en primera persona teniendo en cuenta que se desa-



Imagen 44. Imagen #Tourpalnorte
Foto: imagen #Tourpalnorte, diseñada por Leovisualmente



Link Trabajo de
Campo

rollarán a manera de narración, la serie de hechos que desembocarían en este proyecto y en su desarrollo.

Mi nombre es Johan Galindo, tengo 32 años, licenciado en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, me he desarrollado como docente y como intérprete en diferentes proyectos musicales y académicos, sin embargo me atrevo a afirmar que uno de los escenarios que más me formó y me aportó como persona y como músico han sido los viajes, con un tambor al hombro y tocando en parques, calles, plazas, restaurantes, filas, peluquerías y cualquier lugar que se le ocurra donde puedan estar reunidas algunas personas, así logré recorrer parte de Latinoamérica y de Europa.

Con ese mismo espíritu, y con esa misma intención me planteé este viaje de inmersión. Teniendo en cuenta esto, pensé en tocar todas las veces que fuera posible y en los lugares que me lo permitieran, intenté contactar establecimientos, casas de la cultura, fundaciones, o algún tipo de organización que me dejara presentar a Cumbiacachaca, pero no fue tan simple, sin embargo eso no fue impedimento, así que, bautizamos el viaje como #Tourpalnorte y arrancamos con ninguna pre-

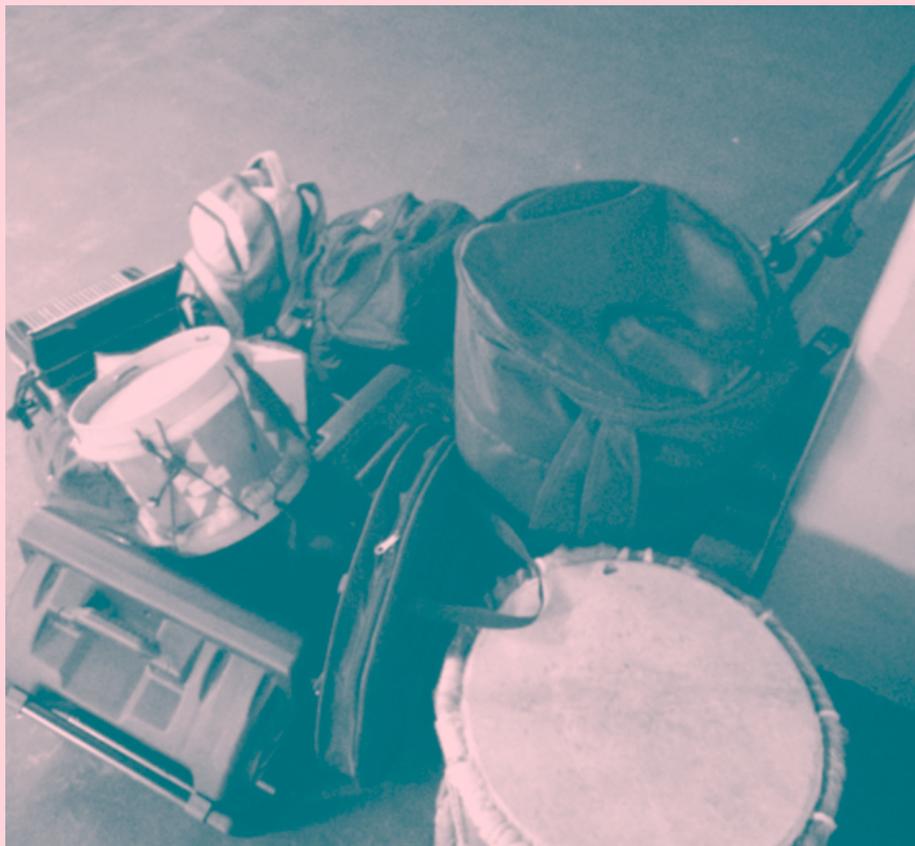


Imagen 45. Equipaje
Foto: parte del equipaje empleado para la realización de los eventos de socialización del producto musical de la presente investigación

sentación confirmada, pero con una ruta trazada y con la certeza que la vida misma nos llevaría por el camino correcto.

Partimos el día 13 de diciembre de 2019 con un itinerario y una meta, estar de regreso el 12 de enero, y poder decir: “logramos visitar a: Emilsen Pacheco en San Juan de Urabá, a Justo Valdés y a Martina Camargo en Cartagena, a Sixto Silgado, Yovanis Silgado y Daniel Silgado en Isla Grande y a Fredys Arrieta en San Juan Nepomuceno”. De equipaje llevábamos un par de gaitas, un alegre, una tambora, un gajate, dos campanas, una base de hi hat, una base de platillo, una base para la tambora, silla, platillos, cortina, baquetas, dos cabinas, un mixer, tres micrófonos, dos bases de micrófono, el *launchpad*, la ropa, una neverita, carpa y nuestras ganas por ir a aprender con los maestros.

Viajamos en un Renault twingo access modelo 2012, como es lógico, decidimos no hacer un viaje largo sino dividirlo en tramos cortos, por lo cual manejamos trayectos de máximo 6 horas por ejemplo: Bogotá - Puerto Libre, Puerto Libre - Medellín, Medellín - Dabeiba, Dabeiba - Chigorodó, Chigorodó - San Juan de Urabá.

3.1. San Juan de Urabá

Llegamos hacia las 10 de la noche, yo ya había hablado con Emilsen desde hacía rato, avisándole que llegábamos el 17 de diciembre; cuando llegamos a la entrada del pueblo, lo llamé y él salió a recogerme. En el momento en que llegó, de inmediato se acercó un muchacho de nombre Luis Fernando, a decirme “Él es mi maestro”. Saludé al maestro, hablamos un momento mientras ultimamos unos detalles y salimos caminando hacia su casa. En la terraza estaba sentada doña Blasina, integrante del grupo “Bullerengue tradicional de Urabá” y esposa del maestro.

Al maestro Emilsen lo conocí en Bogotá, durante un taller que desarrolló en la Universidad El Bosque y volvería a hablar con él durante el desarrollo del [festival Contrapunto](#) en el año 2019, ese día quedamos en que en diciembre yo viajaría a su casa. Esa noche del 17 de diciembre hablamos un rato y después fuimos a descansar, porque lo que venía era trabajo.

Al día siguiente a las 8.00 am estuvimos listos para empezar, solo faltaba oprimir el botón de grabar, el maestro Emilsen

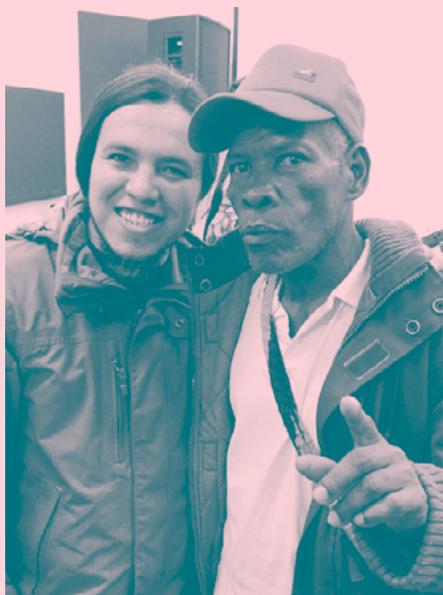


Imagen 46. Foto con Emilsen Pacheco en Bogotá
Foto: tomada el 16 de marzo durante un taller de bullerengue con Emilsen Pacheco en la Universidad el Bosque



VideoFestival
Contrapunto



Imagen 47. Foto con Emilsen Pacheco en San Juan de Urabá
Fuente: tomada el 16 de diciembre de 2019 caminando por las calles de San Juan de Urabá hacia la casa de Emilsen Pacheco, después de nuestra llegada, foto Pamela Mesa

me hablaba mientras recogía unas cosas allí y las llevaba allá; después entendí que quería demostrarme y hacerme entender que el bullerengue es improvisación, es creatividad, por lo tanto inventaba un verso o un pregón, de absolutamente cualquier cosa que estuviéramos haciendo o diciendo.

El maestro Emilsen es noble, pausado, pensante, observador, sincero, y al principio un poco tímido. A veces en contravía de su potente voz de bullerenguero, habla muy suave, dice que estudió hasta segundo de primaria, pero hablar con él demuestra que ha desarrollado una visión crítica de su realidad, construida por su propio criterio y experiencia. Ese primer día de taller, en el que teníamos pensado abordar el bullerengue *sentao*, hablamos de varias cosas, por ejemplo del país, nos dice que él se ríe de la “mala connotación” que a veces quieren darle a la palabra negro, del olvido del estado y del país, por los maestros y por las músicas tradicionales.

El solía sacar el macho (llamador) y tocábamos con mi hembra (tambor alegre), lo digo así porque él me hizo la corrección, me dijo “acá en la costa se le dice macho”. Las clases se daban de una forma muy tranquila, con mucha con-



Imagen 48. Foto en clase de tambor alegre con Emilsen Pacheco
Foto: tomada el 19 de Diciembre de 2019 en San Juan de Urabá Antioquia en la clase de alegre con Emilsen Pacheco, en el marco del presente trabajo de investigación

versión de por medio, tocábamos y cantábamos, pero yo entendía que cuando él hablaba simplemente tenía que escucharlo. Pues él, en su experiencia, ha observado mucho y llegado a conclusiones que a personas de mi edad nos serviría mucho aprender.

Practicamos tres días diferentes temas de bullerengue *sentao*, chalupa y fandangos que improvisó ahí mismo, y también algunos de su propio repertorio o del repertorio tradicional como “Carambantua”, “Peleo yo peleo”, “El ibuprofeno”, “Mi pescaito”, “A pilá el arroz”, “Llora llorona”. Pude notar que no le gustaba mucho el tema de ser grabado, pero que lo toleraba por el acuerdo al que habíamos llegado, sin embargo lo mencionó en varias oportunidades, tratándose de hacer entender, que todo el tema de la grabación de los videos, me estaba distrayendo de lo realmente importante de estar allá que era el tambor. Yo por mi parte trataba de darle

la importancia que se merecía todo, prestaba mucha atención y hacía todo lo que el indicaba, para mí la clase de bullerengue había empezado quedándome en su casa, viviendo como él, al caminar por las calles de San Juan Urabá (Lista de reproducción YouTube [entrevista con Emilsen Pacheco](#)).

De esta manera fue como encontramos la casa de la cultura de San Juan de Urabá, que estaba abierta, entré y me presenté, me atendió su director Marino Sánchez, a quien le conté acerca del proyecto, y la idea de socializar la música con las comunidades de los maestros tradicionales. De inmediato programó un horario y nos dijo que esa misma noche podíamos tocar en la plaza central.

Con ese objetivo, tuvimos una sesión de ensayo en la tarde, armamos todo el “set” en el cuarto que el maestro nos había dado para hospedarnos. Ensayamos durante dos horas, en las cuales, Yefris una nieta del maestro y unos amiguitos, doña Blasina, el mismo Emilsen se asomaban y veían que era lo que hacíamos, y nos acompañaban un rato.

Llegada la hora del toque, ya en la plaza, empezamos a armar, bases, instrumentos, cabinas de sonido, se veían tantas cosas que por eso llegó Luis Fernando a ayudarnos, el mismo muchacho que nos saludó la noche que llegamos a San Juan. Su ayuda nos vino muy bien, pues terminamos de armar todo mucho más rápido y pudimos agilizar la presentación, a la que asistieron directivas, profesores y estudiantes de diferentes edades, varios niños de la casa de la cultura de San Juan de Urabá, así como espontáneos que llegaron al escuchar todo.



Video Entrevista
Emilsen



Imagen 49. Foto socialización del resultado musical en San Juan de Urabá
Foto: plaza principal de San Juan de Urabá en la socialización del resultado musical del presente proyecto. Foto tomada por Marino Sánchez el 19 de diciembre de 2019.



Imagen 50. Foto socialización del resultado musical en Necoclí
Foto: playas de Necoclí Antioquia en la socialización del resultado musical del presente proyecto. Foto tomada por Leonardo Mesa el 18 de diciembre de 2019.

En San Juan de Urabá la gente recibió con agrado el resultado musical que pudieron escuchar esa noche, nos hicieron sentir en confianza y después de terminar algunos se acercaron a saludarnos y hacernos saber que les había gustado la música. Como quedó grabado en audio de una pequeña [entrevista con Marino Sánchez](#) director de la casa de la cultura de San Juan de Urabá.

Como la idea era socializar el resultado musical de este proyecto, el mayor número de veces que fuera posible nos dirigimos a Necoclí que queda muy cerca de San Juan de Urabá, buscando la oportunidad de tocar en algún establecimiento pero finalmente logramos realizar una presentación en la playa.

Del maestro Emilsen aprendí mucho acerca del tambor alegre en el bullerengue, pero además, en él vi que la música como profesión es mucho más que un título académico, es algo que se construye día a día con la experiencia y con la vida, ser músico es más que un rol social, no es algo que se puede quitar y poner. Emilsen Pacheco no solo es bullerenguero en la rueda de bullerengue, o en una tarima cuando toca su tambor alegre, él es bullerenguero cuando canta en la mañana mientras recoge madera, mientras hablamos fuera de clases y tamborilea con sus manos sobre sus piernas o cuando con motivo de broma inventa rápidamente un verso y lo canta.

Emilsen Pacheco está tocando todo el tiempo, en sus piernas, en la mesa, o en el tambor. Él dice que hay que ser cansón, según él quien no es cansón no aprende. Con el maestro viví una escena más confrontante, pues cuando empeza-

mos las clases no dudó en decirme que le parecía que tocaba bien, los golpes y los ritmos, pero con el transcurrir de las clases, tampoco dudó en decirme que “me faltaba maña” queriendo decir que debo aprender más para tocar mejor, con más sabor.

Cuando le pregunté acerca de algún tamborero que el admirara, me dijo que cada músico tiene algo diferente al otro, y por eso los admira a todos. Lo cual me permite reflexionar acerca de lo acelerada que puede estar la competencia en la música por ser, por relucir, demostrar y hasta por vender. Siempre será bueno recordar y valorar todo lo positivo en el otro.

Emilsen Pacheco estudió solamente los primeros años de su primaria, asegura que a los maestros de músicas tradicionales colombianas se les ha dejado solos y que la mayoría de ellos muere en condiciones de pobreza. Él dice que debería haber más ayudas del estado, para contactarlos con instituciones públicas, privadas y conseguir clases y talleres para que puedan trabajar.



VideoEntrevista
Martina



Imagen 51. Foto en entrevista con Justo Valdés, vocalista y líder del grupo Son Palenque
Foto: tomada el 21 de diciembre de 2019 en la entrevista con Justo Valdés en Cartagena Bolívar Colombia.



Video Taller de canto

3.2. Cartagena

El 21 de diciembre de 2019 en Cartagena, logramos encontrarnos con el maestro Justo Valdés, con quien teníamos cita casi desde hacía dos meses, sin embargo le llamaba y no me contestaba, así que me quedé ahí sentado en la recepción del hostel en el que me estaba hospedando, imaginando que no me podría encontrar con él. No mucho después, me devolvió la llamada explicándome que había estado en una reunión en donde le solicitaron bajar el volumen del celular y olvidó subirlo otra vez. Le dije si prefería que fuera a su casa, pero prefirió llegar a donde yo estaba.

Como no teníamos un lugar en donde hacer la entrevista, entramos a un restaurante y pedimos permiso para poder aprovechar el patio de atrás, en donde pudimos hacer toda nuestra charla, y hasta tocamos y cantamos sin ningún inconveniente. Justo Valdés nos dejó su enorme sencillez, tan tranquilo, sereno y sabio como Emilsen, nos contaba sin aspavientos la historia de su grupo y sus logros, sobre sus giras a Europa, Asia y múltiples grabaciones en reconocidas disqueras. El fundador de la terapia criolla, nos contaba con mucha felicidad, que aprendió a leer, a escribir y logró terminar sus estudios de bachillerato gracias a las oportunidades que brinda la Fundación Transformemos, entidad en donde pudo validar todos los grados académicos hasta el bachillerato. Desde antes de aprender a

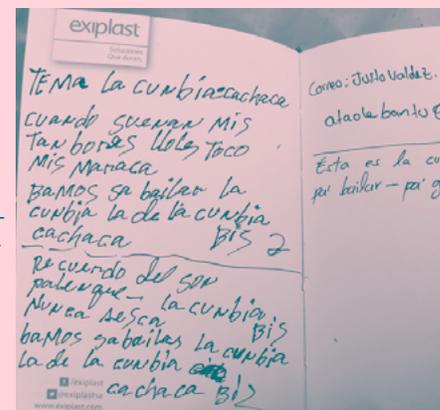


Imagen 52. Foto letra de la canción "CumbiaCachaca"
Foto: tomada el 21 de diciembre de 2019 letra canción "Cumbia cachaca" escrita por Justo Valdés en el [taller de canto y composición](#) realizado para esta investigación Cartagena Bolívar Colombia.



Imagen 53. Foto con Martina Camargo
Foto: tomada en la Entrevista con Martina Camargo el 29 de
Diciembre de 2019

leer y escribir Justo Valdés ya se había propuesto investigar e indagar acerca de los orígenes de los palenques, de su lengua y sus tradiciones. También nos contó que con esa misma fundación fueron a China, y que tocando con Son Palenque ha visitado muchos países, pero que entre gira y gira, a veces debía vender gafas en Bocagrande, lo cual no es un problema, como él dice, “el trabajo no es deshonra”, pero también dice que le gustaría que tuviera más presentaciones en Colombia, porque en su trayectoria se ha dado cuenta que la música de su agrupación es muy solicitada en Europa y Asia, pero no tanto en su propio país.

Pudimos compartir con él algunas horas en ese restaurante de Cartagena, las cuales sirvieron para ver que también es una persona sencilla, talentosa, que compone e improvisa cantando, creativo, que además toca tambor alegre. Justo Valdés quiso terminar con el taller de composición enfocado en la creación de una canción llamada “Cumbiacachaca” para nosotros. El taller se basó en cantar un pregón que nos propuso sobre el cual tocamos y cantamos por un rato mientras el improvisaba con versos que rimaran con la palabra cachaca, hacer el canto responsorial e ir buscando la forma a la letra, hasta dejar una definitiva y la dejó por escrito de su puño y letra como un regalo.



...me he desarrollado como docente y como intérprete en diferentes proyectos musicales y académicos, sin embargo me atrevo a afirmar que uno de los escenarios que más me formó y me aportó como persona y como músico han sido los viajes...



Ese regalo me impulsó a desarrollar un nuevo objetivo dentro de este trabajo de investigación, logrando la creación de una obra inédita de Cumbiacachaca, que no se encontraba dentro del propósito principal pero que sin duda era una ganancia enorme para el proyecto; esto da pie a continuar con el proceso creativo. Es importante resaltar que al momento de crear la letra de la canción Justo Valdés no tenía intereses económicos y fue muy insistente en que la hiciéramos y la grabáramos, nos llenó de motivación y valoró la intención con la que estamos realizando estas adaptaciones musicales.

Con la maestra Martina Camargo nos encontramos el día 29 de diciembre, ella vive en Cartagena en el barrio Blas de lezo y nos recibió en su casa con muchísima amabilidad, en donde pudimos hablar de sus inicios como cantadora, de la fundación del grupo Aires de San Martín, donde nos dejó ver todo su sentido crítico, su visión de sociedad, la importancia que para ella tiene el agua y los recursos naturales.

Nos cuenta como su padre Cayetano Camargo, se empeñó en lograr que sus hijos terminaran el bachillerato, e incluso que algunos pudieran acceder a la educación superior, resaltando el papel de la educación como una forma de surgimiento social y de acceder a nuevas oportunidades

Lleva 22 años viviendo en Cartagena, pero la relación con su territorio la demuestra cuando habla de su natal San Martín de Loba, de las rondas y juegos tradicionales que aprendió cuando niña, los cuales empezaron su camino en la música. Nos cuenta como hace 22 años cuando llegó a Cartagena,

no sabían mucho de las músicas de tambora, aun cuando estaban dentro del mismo departamento y como poco a poco, con los años los cartageneros han ido aprendiendo más.

Martina hizo mucho énfasis en cómo se han visto algunas buenas intenciones en darle valor a la cultura y a las músicas tradicionales colombianas, pero que en general son pequeñas cosas que no se ven reflejadas en la calidad de vida de los maestros, para que puedan vivir de su arte. Martina piensa que es interesante que los músicos de ciudad nos interese en las músicas tradicionales, porque cree que eso ayuda a visibilizar todas esas expresiones musicales, que en muchas ocasiones son olvidadas, junto a sus maestros y representantes. Nos recuerda el compromiso ético que debemos tener con los autores de las obras, contándonos un problema legal que tuvo con una reconocida cantautora colombiana por la autoría del tema “las olas de la mar” el cual es de la autoría de su padre. Fue una oportunidad para compartir con ella y con su familia, y de renovar un mensaje en pro del cuidado de los recursos naturales como el agua, la flora y la fauna, recordando el caso de San Martín de Loba, lugar que sufrió afectación ambiental fruto de la explotación minera en la zona, temas que Martina menciona en sus canciones “La mina de los lobanos” y “El playón de Santa Rosa.”



Imagen 54. Fotos muelle de Bazurto
Foto: izquierda hombres trabajando en el muelle, lancha llegando de Isla grande en el muelle del mercado de Bazurto en Cartagena.



3.3. Isla Grande

MI historia en Isla Grande se divide en dos, pues realicé dos viajes uno en noviembre de 2018 y otro en diciembre 2019. Dicho esto, en el siguiente capítulo estaré saltando en la narración de hechos en alguno de los dos viajes.

El primero fue en la segunda pasantía de inmersión de la Maestría en Músicas Colombianas Universidad el Bosque liderada por la maestra María José Salgado, en donde tuvimos la oportunidad de realizar clases particulares y colectivas de gaitas e instrumentos de percusión con Sixto Silgado, Daniel Silgado y Yovanis Silgado, la cual fue una experiencia importante en mi proceso de formación y motivó al desarrollo del presente trabajo.

El día 30 de diciembre estuvimos buscando una lancha para que nos llevara a Isla Grande con todo nuestro trasteo, era mi segunda vez para ver a Paíto, pues yo había estado en la pasantía de inmersión de la MMC. Después de solucionar dónde dejaríamos el carro, solo nos quedaba saber si podíamos o no llevar todo, después de hablar con varias personas, sobre el mar, las lanchas y nuestra ubicación en la isla, respecto de la ubicación de Paíto, supimos que no podíamos llevar todo, así que llevamos solo unas bases, sin tambores y sin sonido, a la espera de contactar al “Negro Cecilio” de la casa de la cultura para saber si allá tenían sonido y de pronto podíamos hacer la presentación, pidiendo los tambores prestados. Sin embargo el sonido de la casa de la cultura no serviría y no pudimos hacer nada.

Llegamos primero a donde Paíto, quien nos recibió muy bien, alegre y con una sonrisa. Ya estaba entrada la tarde, pues entre lo que esperamos en el muelle, viajando, e instalándonos en la isla, más el camino hacia la casa



Imagen 55. Foto con “Paíto” en 2018
Foto: tomada el 16 de noviembre de 2018 en el marco de la segunda pasantía de inmersión de la Maestría en Músicas Colombianas de la Universidad El Bosque, foto tomada por Guillermo Castro.



Imagen 56. Foto con “Paíto” en 2020
Foto: tomada el 1 de enero de 2020 en el marco del trabajo de campo para la presente investigación, foto tomada por Pamela Mesa.

del maestro, pasaban las dos de la tarde. Como dije antes, Paíto nos recibió bien, pero apenas se enteró del motivo de nuestra visita, preguntó si habíamos hablado con Urián Sarmiento el cual es su amigo, y además es manager de la agrupación. Seguimos hablando y nos dijo que no se sentía bien, que le dolía un ojo, que tenía dolor en las articulaciones, que sufría de presión alta y que le daban calambres en las manos, hablamos con él un rato largo, también estaba su esposa la señora Danilsa, hicimos visita, por momentos quedamos ahí como asistentes de su día. Cuando estaba cerca la noche, nos despedimos diciendo que los volveríamos a visitar al otro día, y llamamos a Yovanis Silgado intérprete de la tambora y gaita macho en la agrupación Los gaiteros de Punta Brava con quien cuadramos al otro día un encuentro.

Algo que sucedió las dos veces que estuve en la isla era que la casa de Paíto quedaba un poco retirada de los lugares de alojamiento, por lo tanto había que caminar para llegar allá, pero lo importante no es eso, sino que esa ca-



Imagen 57. Foto clase de gaita macho, maraca, tambora y llamador con Yovanis Silgado "Corso"
Foto: tomada el 31 de Diciembre de 2019 en Isla Grande Islas del Rosario Bolívar en clase de tambora, gaita macho y maraca con Yovanis Silgado "Corso"



Imagen 58. Foto en clase de maraca con Yovanis Silgado "Corso"
Foto: tomada el 1 de Enero de 2020 en Isla Grande Islas del Rosario Bolívar en clase de maraca con Yovanis Silgado "Corso" en frente de la casa de Paíto



Imagen 59. Foto en clase de gaita hembra con Sixto Silgado "Paíto"
Foto: clase particular de gaita hembra con Sixto Silgado "Paíto" foto tomada el 16 de noviembre de 2018 en el marco de la segunda pasantía de inmersión de la Maestría en Músicas Colombianas de la Universidad El Bosque la cual fue coordinada por la maestra María José Salgado.

minata servía para ir tocando las melodías, estudiando, practicando maraca, en oportunidades encontramos niños y niñas que se quedaban mirándonos que se acercaban a hablar, y algunos habitantes de la isla que reconocieron las melodías de Paíto que estábamos tocando, sabían que las tocaba, pero no como se llamaban. Les decíamos que éramos estudiantes y que íbamos para su casa.

Cuando llegamos a casa de Yovanis Silgado "Corso", salió a recibirnos y nos invitó a pasar, charlamos un rato de su familia, de su trabajo como carpintero, pues así se define él, pero en realidad con la madera diseña estructuras, hace cabañas e instrumentos musicales. Después de eso realizamos un ejercicio similar como el que había hecho con los anteriores maestros, empezamos a grabar, hablar y tocar música, como se fuera desarrollando; realizamos ejercicios de maraca, tambora y tocamos gaitas, nos contó que además interpreta el redoblante de banda y la caja vallenata, de sus inicios tocando con Paíto, de festivales ganados, de giras, de viajes.

Luego de unas horas de estudio, salimos caminando hacia la casa de Daniel Silgado "El Nane" quien es dueño de un picó.



Imagen 60. Clase de tambor alegre con Daniel Silgado "el Nane"
Foto: clase particular de tambor alegre con Daniel Silgado "El Nane" foto tomada el 16 de noviembre de 2018 en el marco de la segunda pasantía de inmersión de la Maestría en Músicas Colombianas de la Universidad El Bosque la cual fue coordinada por la maestra María José Salgado.

Aquí nos sentamos y al son de unas costeñitas “Corso” nos habló de vallenatos, sukus, salsa, champeta. De vez en cuando sacábamos una maraca y sobre la base estable de una champeta tratábamos de hacer las variaciones, entraba y salía gente de la terraza y las costeñitas se vendían bien. Daniel Silgado se mantenía ocupado atendiendo a su clientela, y de cuando en cuando se acercaba a nosotros para charlar un poco. Tratamos de cuadrar lo del taller pero no se pudo, y decidimos que quedaría para el día siguiente.

Al día siguiente una vez más estuvimos tocando por los caminos de la isla hasta llegar a la casa de Daniel Silgado “El Nane”, pero se había ido, así que nos encontramos de nuevo con Yovani Silgado “Corso” y nos fuimos a la casa de Paíto. Nuevamen-

te trabajamos con Corso en variaciones de maraca. Paíto a veces se acercaba y ponía la maraca en el piso, si veía que la había dejado sobre una mesa o sobre el tambor, y me decía “déjala en el piso, para que no se caiga”, y se volvía a ir, luego venía y decía “afloja la mano y cógela maraca más corta” y se iba. Paíto es un trabajador incansable, siempre está llevando un animal, sacando basura, dándole de comer a los cerdos, cortando coco, recogiendo botellas, llevando una carretilla, en todo el rato que estuvimos ahí que fueron como 3 horas, iba y venía, pues estaba recogiendo botellas y latas de cerveza con las que después consigue dinero.

El maestro Paíto valora mucho cada una de sus obras, por eso es que dice que si alguien las va a tocar, que las toque como él, mientras hablamos nos contó que sus composiciones se basan en hechos de su vida, en algo que le pasó a una vecina, en un viaje. Nos dijo que no terminó la primaria, y que ha trabajado con sus hijos en construcción de cabañas y estructuras en madera. Al final nunca nos dejó grabarlo.

Sin embargo, afortunadamente para mí ya había tenido la oportunidad de trabajar en talleres con Daniel Silgado y con Paíto, dentro de las clases de la pasantía en investigación. Así pues en mi primer viaje tuve las clases de gaita y tambor alegre y en el segundo viaje pude compartir e interactuar más con ellos en sus entornos y prácticas cotidianas. La clase con Paíto fue difícil para mí, pues, a pesar de haber estudiado mucho en Bogotá y por los caminos de la isla, cuando fui a tocar frente a él, no pude. Aun así él fue muy paciente y me realizó diferentes correcciones de tono y ritmo; para

ese entonces llevaba tocando gaita poco más de 6 meses. Por otro lado con Daniel Silgado “El Nane” me sentí más en mi área pues era clase de tambor alegre en donde aprendí nuevas bases del merengue de gaita y algunas variaciones que después transcribí.

Durante las clases de tambor alegre con Daniel Silgado, pude contextualizar y comprender ejercicios técnicos que había desarrollado durante varios semestres en la escuela de percusión de Alex Martínez. Me di cuenta que para mejorar la interpretación del tambor alegre, es bueno aplicar los ejercicios de rutina de golpes simples y dobles que involucren el golpe fondeo (golpe que se hace con la mano extendida en el centro del tambor). Involucrar dicho sonido en las variaciones, puede ayudar a encontrar mayor dinámica y diversidad de sonidos en las variaciones y por supuesto en la interpretación de un ritmo. Tiempo después en las clases Emilsen Pacheco nos mencionó la importancia del bajo en la interpretación del tambor. Así pues, tener 3 referentes de la percusión y del tambor alegre con distintos puntos de vista interpretativos, logró llevarme un paso más adelante en mis competencias como instrumentista, lo cual también me ha permitido expandir mis horizontes y expectativas como intérprete de percusión.

3.4. San Juan Nepomuceno

Llegamos a San Juan Nepomuceno a las 4 de la tarde, almorzamos y llamé a Fredys, pero no tenía señal, así que dimos una vuelta por el pueblo, llegamos a la plaza principal y le llamé otra vez, de nuevo sin señal. Subimos a conocer la iglesia, disfrutamos del atardecer en Los Montes de María, le llamé otra vez y no tenía señal, lo cual ya empezaba a preocuparme. Al final pudimos comunicarnos, pero él estaba en la finca y nosotros en el pueblo, así que nos dijo que fuéramos a la casa de sus padres, el señor José María Arrieta y la señora Dora Rodríguez quienes nos recibieron y hospedaron de forma muy amable, en la casa estaban también la hermana de Fredys y sus hijas, nos sentamos un rato en la terraza a hablar, cuando de pronto se fue la luz, parecía que era en todo el pueblo.

La gente no tuvo problemas en sacar sillas en las terrazas de sus casa, en los frentes y empezaron a esperar, los niños jugaban en la calle y nosotros hablábamos con don José, que nos contaba cómo había aprendido algunas medicinas tradicionales y como sabía que algunas plantas servían para una y otra cosa, nos contaba acerca de varios accidentes laborales había tenido, caminando al monte, cuando le calló un burro encima y cuando se golpeó en una pierna, por lo cual prefirió no volver al monte. Sin que llegara la luz nos fuimos a dormir.

Al día siguiente, me levanté con ánimos de practicar, así que me hice en la terraza de la casa y empecé a tocar la gaita, nue-

vamente los niños son los que más se interesan y se acercan a hablar y a preguntar, practiqué por unas horas entre entrar y salir de la casa, cuando llegó el maestro Fredys. Venía de la finca para trabajar un rato con nosotros. Después de los preparativos necesarios, hicimos una charla con el maestro Fredys Arrieta, en donde nos cuenta sus inicios en la gaita, pasando por las historias con LGSJ, los viajes con Totó la Momposina, le mostramos videos de las adaptaciones, y nos dio sus impresiones de ese trabajo, tocó un par de temas en donde le acompañé con el alegre, y le mostré algunos avances en la gaita (Videos [clase de gaita](#) con [Fredys Arrieta](#)).

Después de eso, salimos hacia San Jacinto, llegamos a la casa de su maestro, Manuel Antonio García Caro más conocido como “Toño” García, quien había salido del hospital hacía poco tiempo y se encontraba próximo a cumplir 90 años pues nació el 16 de enero de 1930, hablamos un rato con sus hijos y nos dijeron que ya estaba bien pero que estaba durmiendo, así que decidimos no despertarlo. Así que nos fuimos de ahí y fuimos a la casa del maestro Carmelo Torres, quien nos presentó a sus nietas, y compartimos un rato, todo gracias a que íbamos en compañía del maestro Fredys. Luego de ese recorrido en San Jacinto, ultimamos detalles para el día siguiente y es lo que más disfruté de todo el viaje.

Al día siguiente el despertador sonó a las 3 de la mañana, nos despertamos sin pensarlo dos veces nos alistamos y a las 3.40 am estábamos listos para salir, el maestro ya nos estaba esperando, como él nos había advertido, llevábamos



Video Clase de gaita 1



Video Clase de gaita 2



Imagen 61. Foto con los padres de Fredys Arrieta en San Juan Nepomuceno
Foto: Dora Rodríguez y José María Arrieta padres de Fredys Arrieta en San Juan Nepomuceno el 3 de Enero de 2020



Imagen 62. Foto con Fredys Arrieta y Carmelo Torres
Foto: Fredys Arrieta y Carmelo Torres en la casa de Carmelo Torres en San Jacinto Bolívar Colombia.

solo las gaitas y la maraca. Así que salimos caminando, obviamente por la hora las calles del pueblo estaban solas, hasta que llegamos a un sector en donde estaban parqueados varios jeep, y había mucha gente, mucho trabajador, vendían tinto, pescado, agua, el maestro se saludaba con casi todo el mundo. Luego de hacer algunas compras, nos montamos en un jeep y arrancamos, ya serían más o menos las 4:30 am.

Después de alrededor de 20 minutos en Jeep, después de ir por carretera pavimentada, llegamos a una entrada a la trocha, por donde siguió el Jeep, en el camino se iban bajando trabajadores despidiéndose de todos los pasajeros, alrededor de 20 minutos por trocha, nos bajamos nosotros, la noche era oscura, el cielo se veía majestuoso, eran cerca de las 5 am. y empezamos a caminar, llevábamos linterna y caminábamos detrás de Fredys. Él nos decía que camináramos con cuidado, mirando bien donde pisamos,

nos advertía que debíamos tener cuidado con las culebras. Y ahí estábamos en medio de la montaña, caminando en silencio, pasando por puertas de madera y alambre, cansados, esperando llegar a alguna parte. Vislumbraban el amanecer, llegamos a “La flojera” para observar el amanecer mientras tomábamos agua de Jamaica de la que el siembra en su finca.

Es un lugar hermoso, con trabajadores, que realizan diferentes actividades del campo, sembrar, recoger, cortar madera, alimentar a los animales. Ese día Fredys se fue a cortar una madera con ellos, mientras nosotros nos quedamos a disfrutar del lugar, estudiamos gaitas, que según nos dijeron se escuchaban hasta bien lejos. Ahí en los Montes de María

practicamos casi todo el repertorio, después llegaron todos a almorzar, un sancocho delicioso, un rato de descanso y a seguir laborando, otra vez ellos se fueron y nosotros nos quedamos tocando, a veces Fredys llegaba y nos veía de lejos no nos decía nada y se iba, después cuando tocábamos “El gusto de las mujeres”, preguntó ¿esa es de las de Paíto?, también o por ejemplo llegaba y nos regalaba una fruta para comer.



Imagen 63. mercado en San Juan Nepomuceno de madrugada
Fredys Arrieta comprando pescado para el desayuno a las 4.00 am en San Juan Nepomuceno

Fredys Arrieta como persona es noble, servicial, algo callado, pero cuando habla lo hace con puntos de vista muy certeros, muy trabajador, amigo del pueblo, caminamos con él por el pueblo un par de veces; en todas saludó al menos 30 personas en el camino. Más o menos a las 4 de la tarde empezamos a bajar de “La flojera” en el camino Fredys nos habló de las maderas de los árboles con los que se solía hacer alegres, como el caracolí, la ceiba, de las chuiras para las maracas, conocimos varias plantas que pueden ser usadas en medicina, y Fredys nos dejó ver un lado en el cual le preocupa mucho el equilibrio entre la mano del hombre y la naturaleza, el considera que debe existir un equilibrio que regule hasta donde podemos ir para no dañar. Por ejemplo nos contó que la tala excesiva de caracolís no es buena, pues sus raíces llaman aguas subterráneas lo que favorece el caudal de los cuerpos de agua.

Como gaitero, destaco en Fredys Arrieta como según él mismo nos cuenta, que realizó con varios de sus primos y conocidos un proceso de aprendizaje y enseñanza de las gaitas. Es decir que mientras él aún seguía en su rol de aprendiz con su tío Ricardo Barrios, se



Imagen 64. Los jeeps que transportan a los trabajadores
Foto: los jeeps que acercaban a los campesinos al camino hacia las fincas.



Imagen 65. Observando Los Montes de María



Imagen 66. Visitando "La flojera"
Foto: Arriba Los Montes de María vistos desde "la flojera", abajo el interior de uno de los ranchos en "La flojera"

encargaba de enseñarle a familiares y vecinos. Algo parecido al proceso que realizamos en CumbiaCachaca en donde yo estaba en mi proceso de aprendizaje dentro de las clases de la maestría y me encargaba de enseñarle a Pamela Mesa. Por otro lado, es importante mencionar que el maestro Fredys, después de reconocer las ventajas que tienen nuestras gaitas para transportarlas en un viaje como el nuestro, nos aconsejó tocar con gaitas más duras, y no dejar de lado las gaitas que son construidas al estilo tradicional, pues las gaitas con las que tocamos, son gaitas desarmables en tubo.

En general siempre me ha gustado viajar, recorrer, conocer nuevas miradas y este viaje ha sido una de las experiencias más enriquecedoras de mi vida, puesto que aparte del aprendizaje musical que es basto, los aprendizajes para la vida también rebasan cualquier expectativa. La sabiduría y lógica de cada uno de los maestros entrevistados nos permite ver cómo los ciudadanos de las urbes, nos llenamos de pre conceptos académicos y o técnicos que pueden confundir en el acercamiento a los instrumentos musicales empleados en las músicas tradicionales.

Los diversos espacios de interlocución logrados con los maestros nos muestran además como la técnica se puede poner al servicio de la interpretación de los instrumentos musicales empleados en las músicas tradicionales, pero la "maña" como dijo Emilsen Pacheco, o el tan anhelado sabor es algo que se consigue solo en la práctica constante. Entendiendo que es un camino largo, que quizá estoy comenzando en el aprendizaje de la interpretación de instrumentos como las gaitas y los tambores, teniendo en cuenta que es un camino que dura toda la vida. Sin embargo también puedo reconocer múltiples avances de tipo rítmico, con relación a los lenguajes interpretativos de las músicas estudiadas, fruto del trabajo individual, de la experiencia previa en la Escuela de percusión de Alex Martínez, de las prácticas de ensamble y clases de instrumento en la MMC, pero sobre todo gracias al trabajo de campo que fue el cumplimiento de un sueño y semejante a poder sumergirme en el aprendizaje de los lenguajes rítmicos de

dichos instrumentos y sus músicas lo cual puede hacerme avanzar un paso más como intérprete.

Otros lugares que pudimos visitar en este trabajo de campo y en donde hicimos presentaciones fueron Campeche Atlántico el pueblo natal de mi papá, debo decir que esa fue una presentación bastante especial pues varios miembros de mi familia estuvieron presentes, y algunas personas se acercaron por curiosidad pues se regó el rumor que uno de los hijos de Dagoberto Galindo estaba en el pueblo. Aprovecho para decir que la voz de locutor que usamos en las diferentes adaptaciones es la voz de mi padre.

Igualmente tuvimos la oportunidad de estar en Palomino la Guajira, en un restaurante bar llamado María Mulata en donde habitualmente se presentan agrupaciones en vivo. Allí tuvimos la oportunidad de tocar el 24 de diciembre de 2019 y finalizamos el #Tourpalnorte con una presentación en Medellín el 9 de enero de 2020 en un lugar llamado Happy budha hostel.



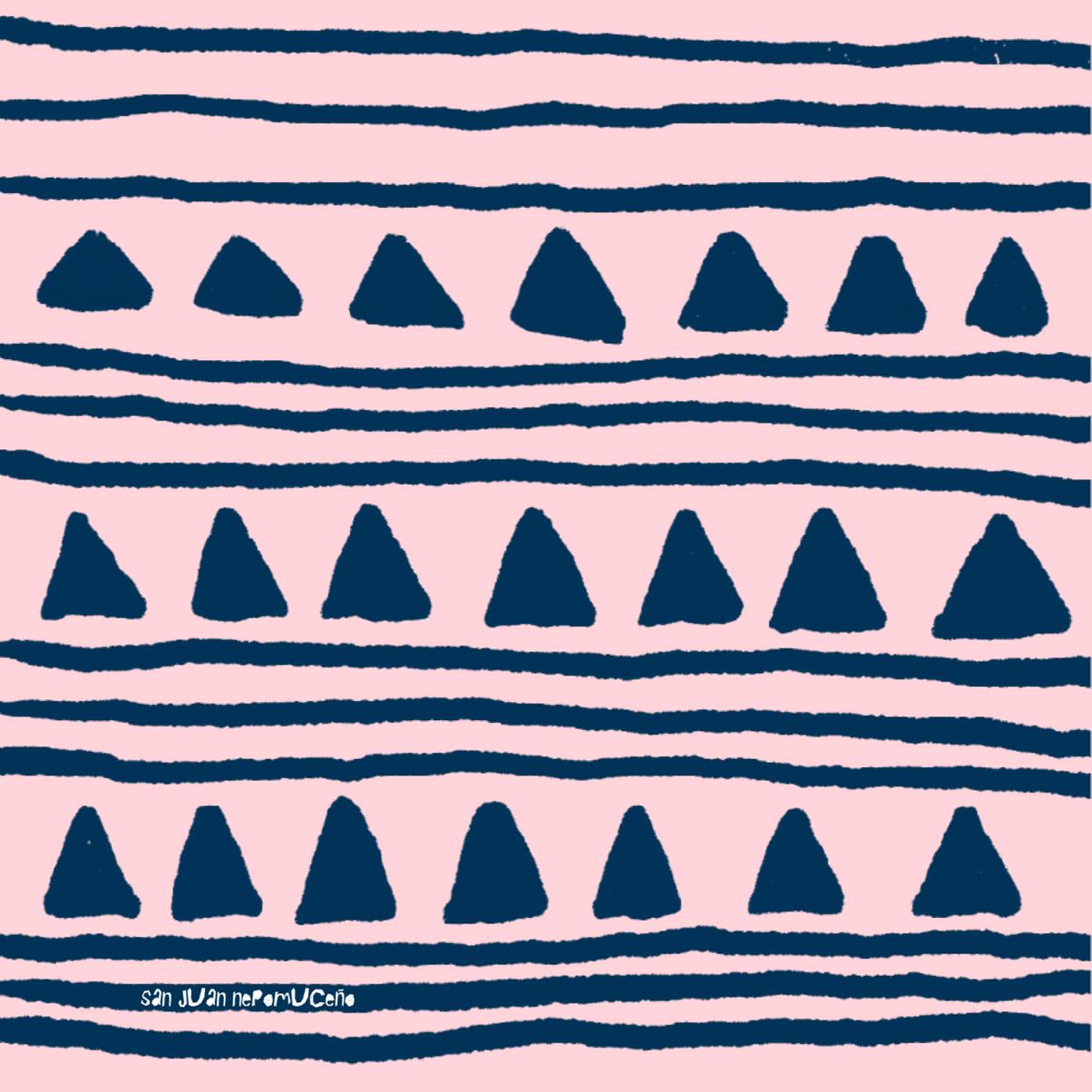
Imagen 67. Presentación CumbiaCachaca en Campeche (Atlántico)
Foto: Concierto en Campeche Atlantico



Imagen 68. Presentación CumbiaCachaca en Palomino (La Guajira)
Foto: Concierto en Palomino La Guajira, foto tomada por Leovisualmente



Imagen 69. Última presentación del #Tourpalnorte en Medellín
Foto: Tomada en Happy Budha hostel en Medellín.



sán juán nePomUCeño

□□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□



4. Proceso de Creación

(adaptación de las obras)

4.1. Primeras exploraciones

durante el desarrollo de este capítulo se pueden encontrar links de un archivo drive, que lo llevarán a carpetas en las cuales se encuentran organizados los diferentes samples que se utilizaron para armar cada adaptación y a una pista de audio que le permitirá escuchar el resultado final, sin los instrumentos que se interpretan en vivo. En el presente capítulo se dará cuenta del proceso creativo y la experiencia práctica de cada adaptación.

A lo largo del capítulo encontrará tablas que recopilan diferentes actividades que se realizaron en el proceso de estudio y montaje de cada adaptación, que lo que buscan es reflejar un punto de partida en la selección del repertorio y los diferentes caminos por los cuales llegué a la meta del resultado final, los cuales fueron organizados de forma progresiva, pero que no representan una medida de tiempo específica.

De igual forma encontrará imágenes de la pantalla de Garage Band para iPad, con el objetivo de mostrarle al lector, como la organización de los loops en esta aplicación facilitó la exploración y experimentación que darían paso a esta investigación y en cómo se fue modificando todo hasta llegar al cambio de software de edición, lo que implicaba nuevas posibilidades, nuevas herramientas y por lo tanto nuevos retos para la creación y adaptación, por lo cual también se presentan diferentes imágenes en las vistas sesión y arrangement de Ableton Live.

Los hechos que serán narrados a continuación se desarrollaron durante el curso de la maestría en músicas colombianas desde el segundo semestre del año 2018 hasta el primer semestre del año 2020. Luego de reflexionar en cuanto al desarrollo del proceso creativo de cada adaptación, pude entender que existieron 3 etapas: selección, apropiación, y adaptación. Dichas etapas se vieron evidenciadas desde las clases de práctica instrumental y ensamble durante los primeros tres semestres de la Maestría en Músicas Colombianas de la Universidad El Bosque, así como en la práctica personal de los repertorios tanto en gaitas como en percusión, desembocando en las adaptaciones definitivas que se presentan en este proyecto.

Así pues, durante las primeras clases de la Maestría, en el segundo semestre del año 2018, en las clases de práctica instrumental del énfasis en interpretación del Sistema Sonoro Caribe, empecé la exploración con las gaitas macho y hembra, interpretando obras como “[La bogotana](#)”, “Ay currurá”, “[La muerte](#)” y “Margarita”. De esta manera el proceso de selección de las obras que fueron aprovechadas en las primeras exploraciones, se iba dando con el paso de las clases y a medida que iba adquiriendo un poco de fluidez en las gaitas. Es decir que mi proceso creativo empezó con las primeras obras de repertorio que conocí en mi proceso de aprendizaje.

De esta forma, en medio de las sesiones de práctica personal, estudiar las melodías de gaitas macho y hembra con metrónomo me resultaba provechoso, pues podía tocar frase por frase desde un tempo lento hasta un tempo rápido, e iba



Video La bogotana



Video La muerte



Video Ensamble



Video Melodías



Imagen 70. Garage band para iPad
Fuente: foto por el autor.

ensamblando parte por parte hasta tener toda la forma de la obra. Sin embargo a medida en que iba logrando tocar de forma más fluida, quería tocar con todo el ensamble ([Video](#)).

Para esto decidí, aprovechar el material en audio del libro *Gaiteros y tamboleros material de estudio para abordar la música de Gaitas de San Jacinto, Bolívar* (Colombia) y

empecé a estudiar las gaitas con los acompañamientos rítmicos que ofrece dicho material. Esta forma de estudiar me motivó a grabar las melodías de la gaita macho, y luego sobre esas grabaciones practicar las melodías de la gaita hembra, para así estudiar con el acompañamiento. Este ejercicio me ayudó mucho en la apropiación de dichas melodías ([Video](#)).

Para esas primeras grabaciones, utilicé la aplicación de edición musical para dispositivo electrónico portátil (*ipad*), llamada “Garage Band”, pues me permitía grabar de forma fácil y rápida, teniendo acceso a metrónomo o a celdas independientes para grabación y filas de reproducción individual o grupal y combinando celdas. Durante las grabaciones de la gaita macho, decidí grabarla por partes, y de esta forma, si me era necesario estudiar una sola frase con acompañamiento, podía hacerlo las veces que fueran necesarias poniendo la opción reproducción en modo *loop*.

Después de esto, la grabación de las maracas, el tambor alegre y la tambora se fue dando con el paso de los días, motivado por la idea de tocar con el acompañamiento instrumental completo. Lo cual me llevó a explorar de forma intuitiva y auto didacta las diferentes posibilidades que me brindaba esta aplicación. Fue así como mediante el desarrollo instrumental en las gaitas y tambores, y la exploración de esa herramienta tecnológica, se empezó a gestar este proyecto.

SELECCIÓN

Reconocimiento del repertorio durante las clases de práctica instrumental y ensamble

Estudio personal de gaitas macho y gaita hembra.

Estudio de las melodías con metrónomo

APROPIACIÓN

Estudio personal de gaita macho y gaita hembra dividiendo la obra en secciones, según fuera la melodía de la gaita macho.

Estudio de la melodía con los audios de acompañamiento del libro *Gaiteros y tamboleros* material de estudio para abordar la música de Gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)

Estudio de la melodía de la gaita hembra por secciones.

Estudio de la melodía en gaita hembra, con el acompañamiento pre grabado de la gaita macho y la maraca (muchas repeticiones).

Estudio con metrónomo de los ritmos porro, gaita corrida y cumbia; primero en cada instrumento individualmente, (alegre, tambora y maraca) y después en el *set* de multipercusión, superando obstáculos como la coordinación o la velocidad, y adaptándome hasta sentirme cómodo.

Estudio personal, con el alegre tapado con cobijas para que no sonara tan duro.

Participación en el ensamble Caribe de los semestres 1 y 2 en la Universidad El Bosque.

Visita al maestro gaitero Fredys Arrieta, el 3 de enero de 2020 en San Juan Nepomuceno Bolívar

ADAPTACIÓN

Grabar gaita macho por secciones en diferentes celdas de *garage band*.

Grabación de la maraca.

Primeros experimentos, primeras formas de adaptación

Establecer forma, montaje, ensayos, presentaciones.

Decidí unir en una sola adaptación estas dos canciones.



Carpeta con todas las adaptaciones

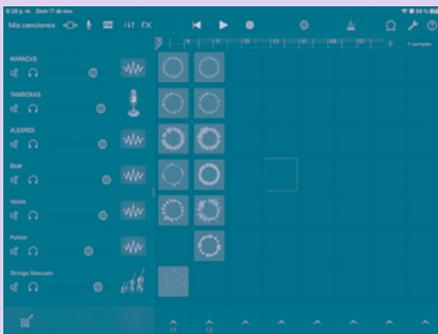


Imagen 73. "Ay currurá" pista de estudio en Garage band, partes A y B organizadas de forma vertical, de forma horizontal de arriba hacia abajo gaita macho, maracas tambora alegre y coros

Fuente: foto por el autor



VideClase de Gaita

Las primeras melodías de gaita con las que empecé el proceso de apropiación y adaptación fueron "La bogotana" y "Ay currurá", de los maestros Miguel Antonio Hernández Pacheco "Toño Fernández" y Manuel Antonio García Caro "Toño García". Estas fueron las primeras melodías que exploré en la gaita hembra, comenzando con este proceso en primer semestre con la maestra María José Salgado.

En realidad son dos adaptaciones diferentes, pero decidí agruparlas en una sola, para darle espacio a otras canciones buscando incluir más repertorio.

En las imágenes 71 y 72 encontramos las partes A y B vistas en clase de gaitas con María José Salgado y en la imagen 73 vemos la sesión de Garage band y la forma en que fueron grabadas y organizadas cada parte es decir de forma vertical las partes de la canción y de forma vertical, los instrumentos empleados para el acompañamiento, en todos los instrumentos de percusión se grabó base y una o dos variaciones según sea el caso.



Imagen 71. Fragmento partitura parte A "Ay currurá". Parte A Señalada en la imagen 73
Fuente: transcripción por el autor, [clase de gaita](#) con María José Salgado.



Imagen 72. Fragmento partitura parte B "Ay currurá". Parte B Señalada en la imagen 73
Fuente: transcripción por el autor, clase de gaita con María José Salgado.

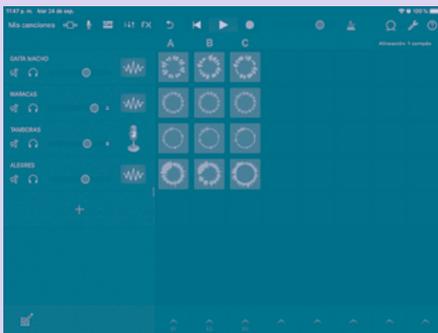


Imagen 77. Pista de estudio "La bogotana" *Garage band*, de forma horizontal se encuentra las partes A,B Y C de forma horizontal de arriba hacia abajo gaita macho, maraca, tambora y alegre
Fuente: foto por el autor.

Es necesario subrayar que esas experiencias de grabación que estaba llevando a cabo eran también movimientos intuitivos de exploración con relación a las herramientas de grabación y edición musical que me brindaba en ese momento la aplicación *Garage Band*. Así pues, tuve en cuenta a la hora de grabar, dividir en las mismas secciones como lo había aprendido, por ejemplo, la melodía de la gaita macho en "La bogotana" que tiene tres partes, (A, B y C) las cuales fueron grabadas en celdas independientes. Así, mismo como en "Ay currurá" en donde en clase dividimos la gaita macho en parte A y parte B. Por otro lado, decidí ponerle acompañamiento de alegre y

tambora en ritmo de cumbia, (aunque en sus versiones originales son porro de gaita) así como de algunas variaciones rítmicas dejando armadas de esta forma dos pistas para estudio personal. Sin embargo, el hecho de estar interpretando la melodía de la gaita hembra mantenía mis manos ocupadas, lo cual no me permitía interactuar con el *ipad* como lo hubiera imaginado cuando grabé variaciones de tambora o alegre.

Después de terminar la grabación de gaitas y tambores, empecé a experimentar con *loops* pre grabados y samples de uso libre que ofrecía *Garage Band*. De esta forma después de realizarles ajustes o cambios de tonalidad, tempo, o lon-



Imagen 74. Fragmento "La bogotana" parte A señalado en la imagen 77
Fuente: Transcripción por el autor, clase de gaita con María José Salgado clase de tambor alegre con Emilsen Pacheco en el marco del trabajo de campo desarrollado para esta investigación, transcripción por el autor.



Imagen 75. Fragmento "La bogotana" parte B señalado en la imagen 77
Fuente: transcripción por el autor, clase de gaita con María José Salgado.



Imagen 76. Fragmento "La bogotana" parte C señalado en la imagen 77
Fuente: Transcripción por el autor, clase de gaita con María José Salgado.

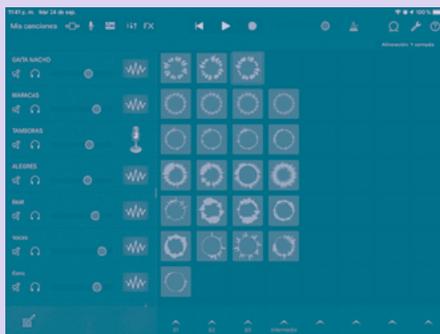


Imagen 78. "La bogotana" adaptación en *Garage band*. de forma horizontal se encuentra las partes A, B y C de forma horizontal de arriba hacia abajo las primeras cuatro filas son gaita macho, maraca, tambora y alegre, son guitarras teclados y baterías con los que se realizó la adaptación.

Fuente: canción "La bogotana" adaptación en *Garage band*

gitud, pude empezar a incluir sonidos de baterías, bajos, guitarras y pianos en dichas pistas, lo cual permitió darle un carácter diferente a las mencionadas grabaciones, así como permitió también, explorar y despuntar las primeras ideas que llevarían a cabo todo este trabajo, pero todavía sin definir alguna forma específica en ninguna adaptación, todo se hacía a manera de exploración. Sin embargo la dificultad de interacción entre el dispositivo que lanzaba los clips grabados y la interpretación de la gaita hembra me llevaron a tomar decisiones.

De este modo decidí invitar a mi compañera a participar activamente aprendiendo las melodías de la gaita macho (que generalmente se toca con la mano izquierda) y con la mano derecha podría lanzar las variaciones rítmicas desde la aplicación del *iPad*.

Desde ese momento empezó un proceso de enseñanza y aprendizaje, puesto que para poder enseñarle la gaita macho de alguna de esas dos obras, primero era necesario que yo la hubiese aprendido bien. Así fue como esta situación me motivó a estudiar gaita macho y maraca, para después enseñarle a mi compañera, quien siempre fue muy buena estudiante y aprendió bastante rápido. Su nombre es Pamela Mesa Cabrera, tiene 27 años es licenciada en biología con especialización en Bio ingeniería, es apasionada por la

música y aceptó la invitación tomándola como un reto personal. De esta manera, pienso que mi experiencia profesional como docente también interviene mucho en mi proceso de apropiación de los ritmos y de los repertorios seleccionados, pues para enseñar, primero hay que aprender. Así mismo, mi labor como artista formador de la Orquesta Filarmónica de Bogotá en el colegio OEA, lugar en donde me desempeñé como docente de percusión conformando agrupaciones y ensambles de percusión colombiana.

Así mismo, dentro de mis intereses de formación como percusionista, empecé a poner en práctica diferentes sets de percusión, esto por la influencia del estilo interpretativo del Maestro Alex Martínez y de su escuela de percusión. De esta manera puse en práctica los ejercicios de multipercusión con hi-hat (emulando la maraca) y campana de pie en gajate (emulando el llamador), después le agregaría la tambora, y empezaría un proceso de exploración de los elementos del set que me llevarían a reflexionar acerca de las ventajas y desventajas que me ofrece una u otra configuración.

Como se puede apreciar en las imágenes, uno de los cambios más evidentes en la configuración del set de percusión, es la ubicación de la tambora. Antes se ubicaba al frente del

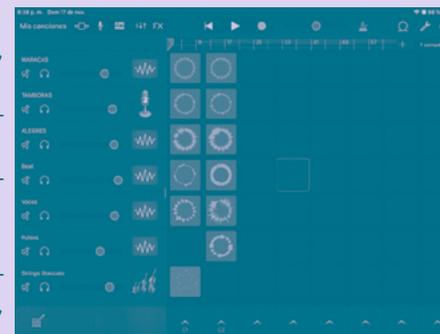


Imagen 79. "Ay currurá" adaptación en *Garage band*. de forma horizontal las partes A y B y de forma vertical de arriba hacia abajo en las primeras 5 filas se ubican, gaita macho, maraca, alegre tambora y coros, y en las siguientes algunos loops de voces chelo y teclados que se emplearon en la adaptación.

Fuente: canción "Ay currurá" adaptación *Garage band*

alegre, en medio entre el pedal de campana y el pedal del hi-hat, generalmente sobre una silla o base, con la tambora ubicada en el sentido que estamos acostumbrados a verla, esto quiere decir parches a los lados y recostada sobre la madera. Para el set de percusión que decidí dejar como definitivo, cambié la posición de la tambora pensando en la comodidad y en la apariencia del set de percusión. Por lo tanto la tambora pasó a ubicarse en el lado derecho del set a manera de tom de piso. Esta decisión causó problemas, para conseguir que la tambora esté quieta al momento de tocar o que tenga la altura ideal. Para tal fin, he utilizado una base para bongos, que puedo aprovechar para abrazar la tambora en el aro, y quede como tom flotante, sin embargo es inestable, y estoy utilizando una tambora más pequeña como soporte por debajo.

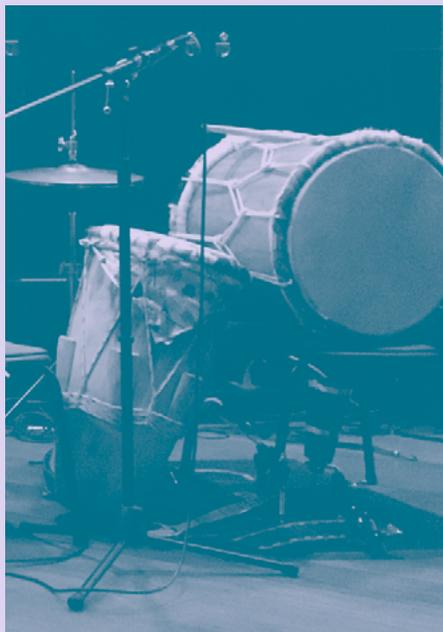


Imagen 80. Primera configuración del set de percusión.
Fuente: foto por el autor.



Imagen 81. Configuración actual del set de percusión.
Fuente: foto por el autor.

Tiempo después apareció en el horizonte la pasantía de inmersión con el maestro Sixto Silgado “Paíto” en Isla Grande, Islas del Rosario Bolívar. Pues como parte del currículo del énfasis en interpretación del Sistema Sonoro Caribe, la maestra María José Salgado propone trabajos de campo, como componente obligatorio en la formación de intérpretes. De esta

forma y como parte de la preparación, la maestra nos sugirió escuchar la discografía de Paíto y su grupo “Los gaiteros de Punta Brava” y escoger una melodía para la clase individual con él y tratar de empaparnos lo que más pudiéramos, investigando por nuestra cuenta, pues en mi caso personal, escuché de Paíto hasta llegar a la Universidad. Así pues, luego de escuchar la discografía, decidí tocar la pista número 1 del disco Gaita negra, un merengue de gaita llamado “El gusto de las mujeres”, melodía que entre el trabajo autónomo y las clases de gaita en la maestría pude desarrollar antes del viaje. Sin embargo ya en la pasantía, al tocar frente al maestro Paíto, recibí muchas correcciones que permitieron mejorar mi apropiación e interpretación de la obra.



Video Clase de Gaita



urante el proceso de apropiación de la obra “El gusto de las mujeres” después del trabajo de inmersión realizado en la pasantía, y estando ya en Bogotá, realicé la transcripción de las gaitas, basado en el video de mi clase con Paíto donde se ve claramente la digitación de la gaita hembra. Así mismo, revisando el material audiovisual de la clase colectiva de tambor alegre con Daniel Silgado “el Nane”, realicé la transcripción de algunas bases y repiques del merengue de gaita y empecé a adaptarlos al estilo de multipercusión que había aprendido con Alex Martínez, primero alegre y pies y después con los cuatro instrumentos al tiempo.

Fragment A of the musical score for Gaita Hembra and Gaita Macho. The Gaita Hembra part is in 3/2 time and consists of a single melodic line. The Gaita Macho part is in 3/2 time and consists of a single melodic line. The notation is in treble clef and includes a repeat sign.

Imagen 82. Fragmento “El gusto de las mujeres” parte A señalado en la imagen 85
Fuente: [clase de gaita hembra](#) con Sixto Silgado “Paíto”, en el marco de la segunda pasantía de inmersión de la MMC dirigida y coordinada por María José Salgado

Fragment B of the musical score for Gaita Hembra and Gaita Macho. The Gaita Hembra part is in 3/2 time and consists of a single melodic line. The Gaita Macho part is in 3/2 time and consists of a single melodic line. The notation is in treble clef and includes a repeat sign.

Imagen 83. Fragmento “El gusto de las mujeres” parte B señalado en la imagen 85
Fuente: clase de gaita hembra con Sixto Silgado “Paíto”, en el marco de la segunda pasantía de inmersión de la MMC dirigida y coordinada por María José Salgado

Base of merengue for Gaita Hembra and Gaita Macho. The Gaita Hembra part is in 2/4 time and consists of a single melodic line. The Gaita Macho part is in 2/4 time and consists of a single melodic line. The notation is in treble clef and includes a repeat sign.

Imagen 84. Base de merengue de gaita para tambor alegre y llamador señalado en la imagen 85
Fuente: clase de tambor alegre con Daniel Silgado “el Nane” en el marco de la segunda pasantía de inmersión de la MMC de la Universidad El Bosque la cual fue coordinada por la maestra María José Salgado.



Carpeta con todas las adaptaciones

SELECCIÓN

Reconocimiento del repertorio durante las clases de práctica instrumental y ensamble

Estudio personal de gaitas macho y gaita hembra.
Estudio de las melodías con metrónomo

APROPIACIÓN

Enseñanza.

Estudio personal de gaita macho y gaita hembra dividiendo la obra en secciones, según fuera la melodía de la gaita macho.

Pasantía de inmersión a Isla grande, talleres de gaita con los maestros Sixto Silgado, Yiovanis Silgado “Corso” Daniel Silgado “el nane”

Estudio, en Bogotá de la melodía con los audios de acompañamiento del libro *Gaiteros y tamboreros* material de estudio para abordar la música de Gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)

Estudio de los ritmos porro, gaita corrida y cumbia, primero en cada instrumento individualmente, (alegre, tambora y maraca) y después en el set de multipercusión, superando obstáculos como la coordinación o la velocidad, y adaptándome hasta sentirme cómodo.

Estudio de la melodía en gaita hembra, con el acompañamiento pre grabado de la gaita macho y percusión (muchas repeticiones).

En el set de multipercusión con loops de baterías a manera de metrónomo, tratando de improvisar en ritmo de merengue de gaita y en ritmo de puya tocando alegre, campana y hi hat.

ADAPTACIÓN

Grabar gaita macho y maraca percusión por secciones en diferentes celdas de *garage band*.

Ir al banco de sonidos, explorar, elegir algunos samples o loops.

Establecer una forma
Ensayo y montaje.

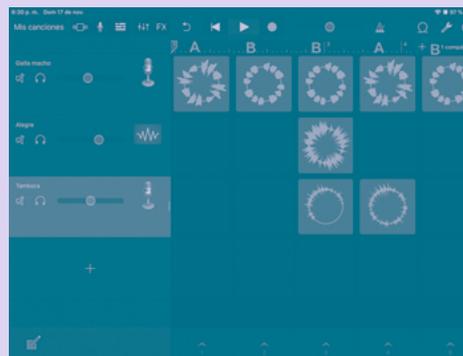


Imagen 85. “El gusto de las mujeres” pista de estudio *Garage band*, de forma vertical partes A y B de forma horizontal de arriba hacia abajo gaita macho, alegre y tambora.

Fuente: canción “El gusto de las mujeres” en *Garage band*, sesiones de estudio.

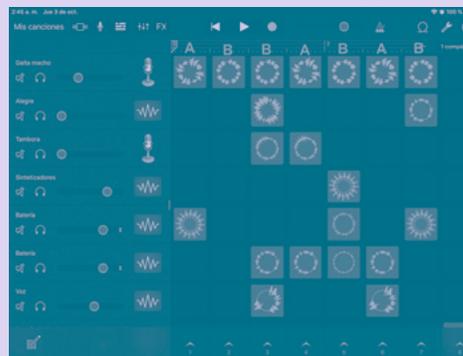


Imagen 86. “El gusto de las mujeres” adaptación *Garage band*, de forma vertical partes A y B de forma horizontal de arriba hacia abajo las primeras tres filas gaita macho, alegre y tambora, el resto son loops de voces y baterías que se emplearon en la adaptación.

Fuente: Sesión final de la canción “El gusto de las mujeres” en *garaje band*.

Con tres ideas en desarrollo se nos presenta la variable de las presentaciones en vivo. Los siguientes sucesos se desarrollaron durante los primeros días de diciembre del año 2018. En esos días, debido a motivos familiares me encontraba planeando un viaje a México, a raíz de eso, tenía contacto por internet con el director de una compañía de danzas en la ciudad de Orizaba (Veracruz- México) el cual había conocido en un festival internacional de danza y folclor celebrado en esa ciudad en marzo del año 2018 y quien al enterarse que iríamos a México, aprovechó para invitarnos a tocar en una presentación con ellos y pidió especialmente que interpretáramos el tema “Yo me voy” del grupo “Son Palenque”. De manera que comenzamos la adaptación de este tema, en el cual se marcan varias diferencias con respecto a los temas anteriores. Por ejemplo era el primer tema que no tenía gaitas, era el primer tema en el que pude ocuparme exclusivamente de la multipercusión y además estaba la variable del tiempo, teníamos 20 días para hacer la adaptación, ensayarla y montarla, pues el evento estaba estimado para los días antes de navidad.

Adicional a eso, el abordaje del tema fue distinto, con relación al desarrollo de las adaptaciones comentadas anteriormente. Pues, en ésta ocasión aunque empecé grabando primero la percusión como en los temas anteriores, ya se tenía la idea de utilizar *loops* pre grabados y efectos que ofrecieran las librerías de *Garage band*.

Después por problemas de aeropuertos y pasaportes, no alcanzaríamos a llegar a tocar con la compañía de Danzas que nos invitó, sin embargo tendríamos la oportunidad de “foguear” el formato de gaitas con el acompañamiento del *iPad* tocando en Ciudad de México (CDMX) y en Guanajuato.

Llegando de ese viaje nos arriesgaríamos rápidamente a tocar en Bogotá. Fue en un evento privado el 12 de enero de 2019, en donde tocamos 4 temas. Con versiones que no fueron las finales o definitivas de “La Bogotana”, “Ay Currurá”, “El gusto de las mujeres” y “Yo me voy”, pues durante ensayos posteriores se hicieron distintas pruebas hasta llegar al resultado que se buscaba.

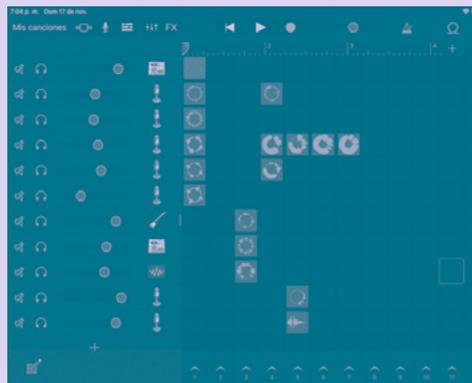


Imagen 87. “Yo me voy” adaptación *Garage Band*
Fuente: foto por el autor

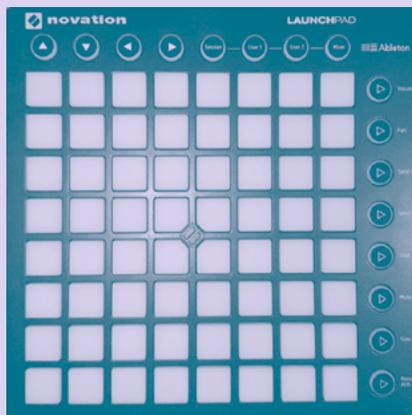


Imagen 88. Controlador MIDI *Launchpad Novation*
Fuente: foto por el autor.

SELECCIÓN

Reconocimiento del repertorio mediante video de Youtube.

5

APROPIACIÓN

Estudio del ritmo cumbia, primero en cada instrumento individualmente, (alegre, tambora y maraca) y después en el *set* de multipercusión, superando obstáculos como la coordinación o la velocidad, y adaptándome hasta sentirme cómodo

Estudio “tocar y cantar” en cada instrumento individualmente y en el *set* completo (muchas repeticiones)

En el *set* de multipercusión con *loops* de baterías a manera de metrónomo, tratando de improvisar en ritmo cumbia tocando alegre, campana y hi hat.

ADAPTACIÓN

Grabación de Alegre, de voces, tambora y maracas

Ir al banco de sonidos, explorar, elegir algunos samples o *loops*. Prueba y error.

Grabación de voces coros

Exploración de herramientas digitales, como los filtros.

Establecer una forma

Ensayo y montaje.



Carpeta con todas las adaptaciones

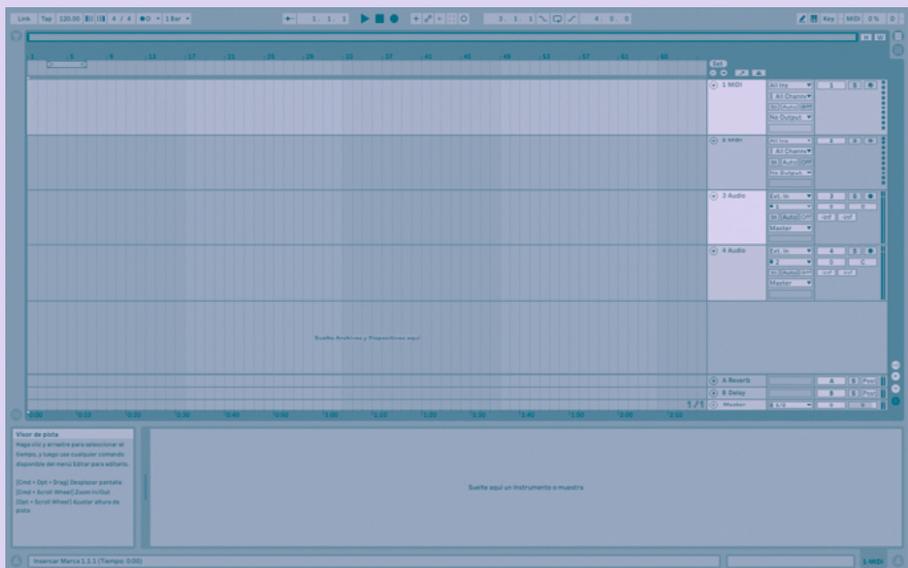


Imagen 89. Ableton Live vista *Arrangement*
Fuente: foto por el autor.

Tiempo después en otro evento privado (17 de mayo de 2019) tuvimos problemas técnicos, y fallas en el sonido. Fue así como después de esa experiencia adversa en vivo con el iPad, decidí que era importante mejorar en cuanto a la tecnología del dispositivo que lanzaría los loops. De esta forma y teniendo en cuenta las ventajas que me ofrecía el lanzador de loops desde *Garage band* en el iPad, empecé a buscar un dispositivo que pudiera cumplir mínimo con las mismas funciones, y que además se ajustara de forma cómoda a mi presupuesto.

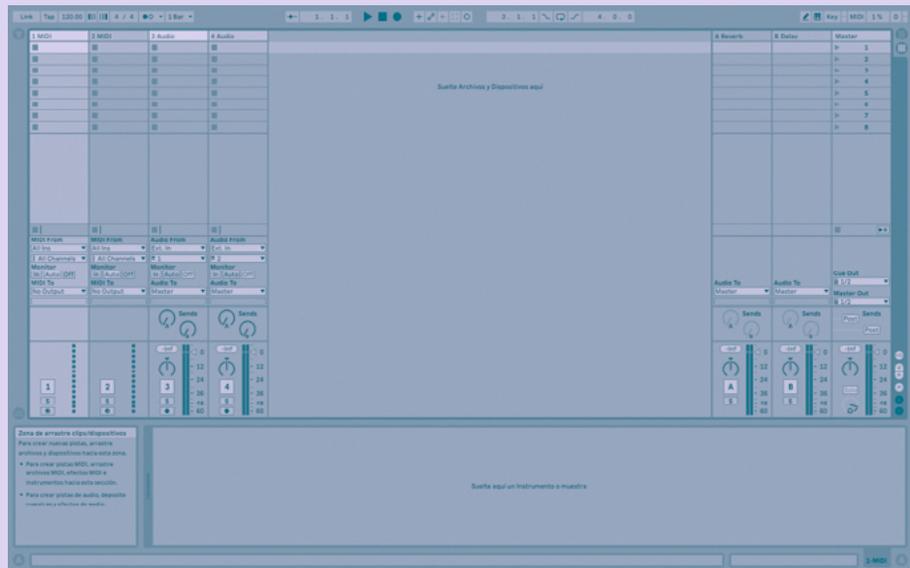


Imagen 90. Ableton Live vista *Session*
Fuente: foto por el autor.

Fue así que después de buscar, qué dispositivo se adaptaba mejor a mis necesidades, decidí adquirir un controlador MIDI conocido como “*Launchpad*” el cual venía con el software de edición musical *Ableton Live*. Este programa presenta dos vistas para trabajar sobre un Proyecto de audio las cuales son conocidas como *arrangement* imagen 89 y *session* imagen 90, en la vista *arrangement* se pueden hacer toda la edición pues presenta cada canal independiente de forma

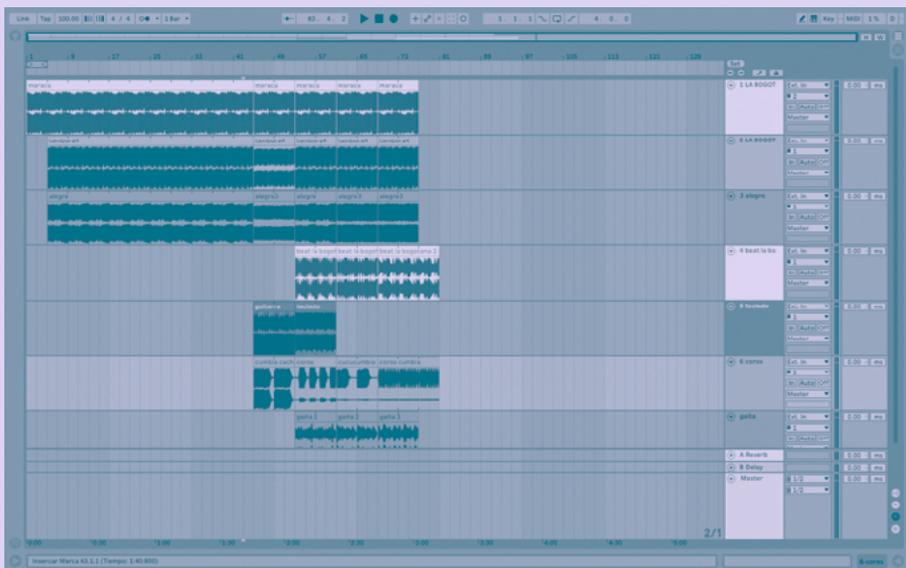


Imagen 91. "La bogotana" versión Ableton Live vista Arrangement
Fuente: foto por el autor.

horizontal mientras que la vista session está diseñada para la ejecución en vivo y la reproducción de *loops* o *samples*.

Esto me llevó a explorar nuevamente de forma autodidacta; buscando tutoriales en canales de Youtube que me enseñaran a aprovechar al máximo esta nueva herramienta, y me motivó a inscribir una materia electiva del programa de música de la Universidad el Bosque llamada LIVE. Así pues, se dio un periodo de transición entre los dispositivos lanza-



Imagen 92. "La bogotana" versión Ableton Live vista Session
Fuente: foto por el autor.

dores de los *loops* en vivo, en el cual fue necesario exportar como archivo de audio pista por pista de cada canción, para enviarla al pc y poderla importar en Ableton, y así re armar todas las pistas en la vista Session. Ese proceso no fue tan simple, pues me centré primero en re armar las 4 re interpretaciones que se habían realizado con el iPad, ahora en la vista Session de Ableton Live para controlarlo desde el Launchpad. Rearmé todas las pistas sin preocuparme por ordenar ningún

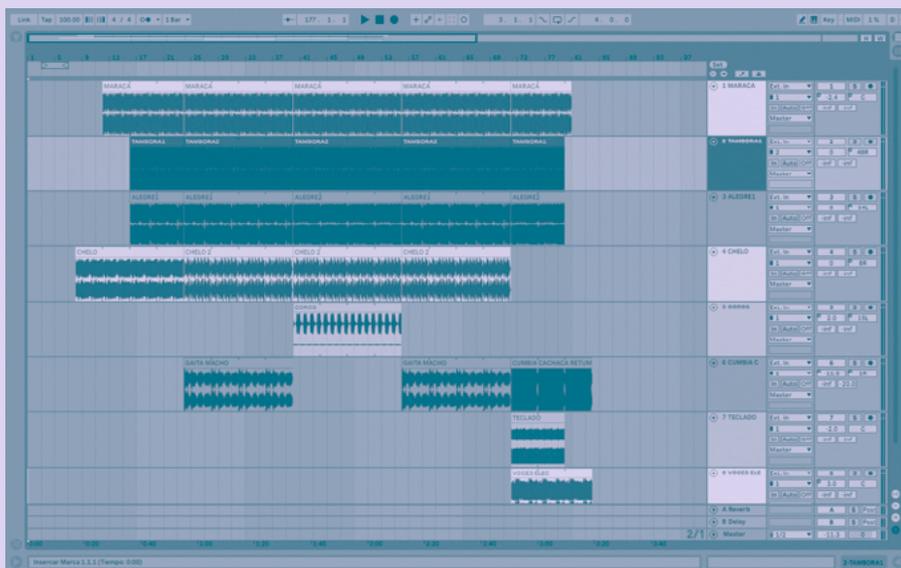


Imagen 93. "Ay currurá" versión Ableton Live vista Arrangement
Fuente: foto por el autor.

audio en la vista *Arrangement*, lo cual fue un error, porque significó que después tuve que borrar todo y re organizar cada pista en dicha vista del programa. Además que, mi compañera y yo ya habíamos memorizado unas "digitaciones" de cada sección en los 4 temas, entonces intentaba replicar ese orden cuando rearmaba en el *Launchpad*. En algunos casos lo logré y en otras tuve que cambiar. Así fue como después



Imagen 94. "Ay currurá" versión Ableton Live vista Session
Fuente: foto por el autor, señalando las partes de la canción.

de llegar al mínimo punto de partida con el *Launchpad*, que era igualar la funcionalidad que me estaba brindando el *iPad*, ahora si era momento de seguir avanzando. La principal diferencia entre el *iPad* y el *Launchpad* radicaba en que en el primero las pistas se organizaban y lanzaban de forma vertical, mientras que en el segundo ocurría de forma horizontal.



El proceso en “La flor de melón”, “Margari-
ta”, y “La pava echá” fue diferente, ya que
partió de la exploración en el programa
Ableton live. En términos generales, mi experiencia
con ese *software* de edición de audio era nula, y mi
mayor experiencia partía de los temas vistos du-
rante la clase LIVE en el Segundo semestre del año
2019 con el profesor Felipe Ortega Blanco, electiva
del programa de música de La Universidad el Bos-
que, la cual tomé para adquirir experiencia y cono-
cimientos acerca de este *software* musical.

Sin embargo, la experiencia con *Ableton Live* fue di-
fícil. Si bien empezar casi desde cero en la explo-
ración del programa, permitía que cualquier tema
tratado en clase, o en mi exploración personal, se
convirtiera en nuevo conocimiento. También signi-
ficaba retos que me tomaban mucho tiempo lograr.
Fue así como en ese período de tiempo, llegué
a experimentar frustración, pues pasaba horas
viendo tutoriales o repasando apuntes de la clase
de LIVE, y aun así no lograba avanzar en ninguna
adaptación o cuando conseguía escribir algo en el
programa, no me gustaba. Todo esto sin mencionar
que, el computador en el que estaba instalado el
programa, era un computador compartido, por lo
cual se hacía necesario aprovechar al máximo, el
tiempo que estuviera disponible el computador.

SELECCIÓN

Reconocimiento del repertorio durante las clases de
práctica instrumental y ensamble

Estudio personal de gaitas macho y gaita hembra.
Estudio de las melodías con metrónomo

APROPIACIÓN

Pasantía de inmersión y trabajo de campo con Sixto Silgado y Los gaiteros de
Punta Brava, en Isla Grande, Islas del Rosario Bolívar.

Estudio personal de la gaita hembra melodía con el video que está en
el QR de la página 179 dividiendo la obra en secciones, según fuera la
melodía de la gaita macho.

Estudio de la gaita macho vista en clase con Yovanis Silgado

Transcripciones de las melodías y las bases rítmicas.

Estudio de los ritmos merengue de gaita, puya de gaita, bullerengue, cha-
lupa y fandango. Primero en cada instrumento individualmente, (alegre,
tambora y maraca) y después en el de multipercusión, superando
obstáculos como la coordinación o la velocidad, y adaptándome hasta
sentirme cómodo.

ADAPTACIÓN

Exploraciones en el programa *Ableton live*. Programación de percusiones, ar-
pegios, teclados, buscaba efectos. Realizaba samples de los instrumentos,
de sonidos de animales del bosque, buscando sonidos ambiente.

Grabación de alegre y tambora

Grabación de algunas secciones de la gaita hembra y disección de la me-
lodía, edición de *loops* melódicos de gaitas apartir de la melodía principal.

Programación de automatizaciones

Ir al banco de sonidos, explorar, elegir algunos samples o *loops*.

Con el material programado y algunas pistas importadas, establecer una
forma en la vista sesión y controlar mediante el *launchpad*.

Ensayo y montaje.

Escribir cortes, editarlos para lanzarlos desde el controlador. Prueba y
error.

Incluir una introducción de gaita macho, maraca y multipercusión que
haga en acelerando el ritmo merengue de gaita, antes de las partes
programadas y de gaitas.

Incluir dos secciones de multipercusión: una en ritmo fandango y
otra en ritmo merengue de gaita.

Establecer una forma definitiva de la adaptación

Observación de los videos y material recopilado por la primera
pasantía de inmersión de la MMC de la Universidad El Bosque con
Emilsen Pacheco.

Trabajo de campo con el Maestro Emilsen Pacheco, en San Juan
de Urabá

Trabajo de campo 2020 con Yovanis Silgado, taller/entrevista de
maraca, tambora y gaita macho. Nueva visita a Sixto Silgado, Visita
Daniel Silgado.

Ensayo montaje.



Carpeta con todas
las adaptaciones

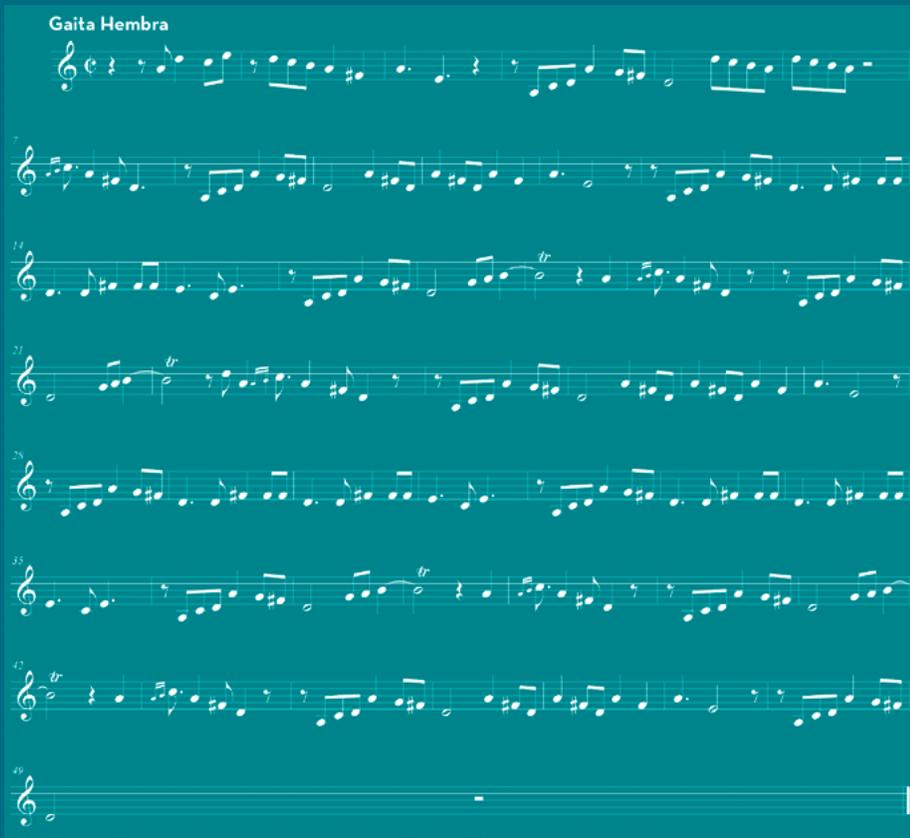


Imagen 95. Transcripción melodía la flor de melón
Fuente: Transcripción basada en el [video publicado](#) por Sonidos Enraizados en su canal de YouTube

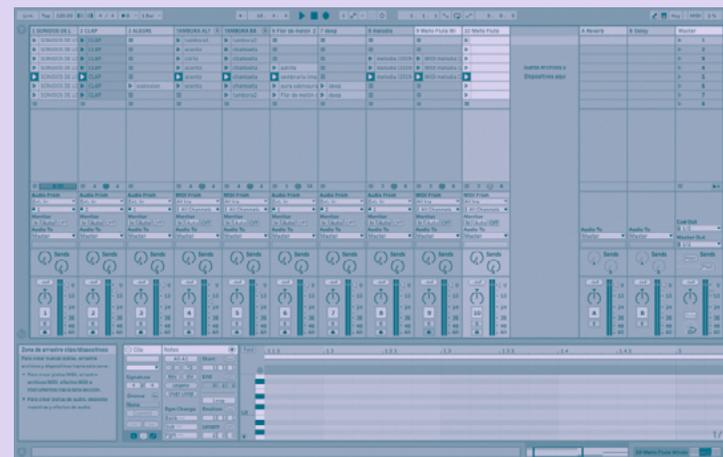


Imagen 96. "La flor de melón" Ableton Live vista Session
Fuente: foto por el autor.



Video La flor de Melón

Al mismo tiempo que estaba trabajando en esta adaptación, también había comenzado las transcripciones de ritmos en tambor alegre vistos en algunos videos de la pasantía con Emilsen Pacheco, por lo cual quise agregarle una sección donde pudiera tocar el tambor alegre en ritmo de fandango. Pensando en ello, construí un *loop* MIDI en ritmo de 6/8 que sirviera como base. Empezamos a experimentar con cortes apoyados en la percusión programada.

En esta sección el *Launchpad* tiene un papel protagonista pues es quien lanza los *loops* que conforman dicha parte de la canción. Algunas frases de la melodía de la gaita hembra fueron grabadas, así como frases del texto de la canción que fueron pasados por filtros para cambiar su sonoridad, todo esto sucedió en medio de la experimentación y construcción de la tercera parte de este tema. Finalmente después de un crescendo se decide volver al compás binario en ritmo de merengue de gaita y realizar la salida del tema.



Imagen 99. El set de Juan Carlos Pellegrino en el festival ContraPunto Fuente: foto por el autor.



Imagen 100. Foto con Juan Carlos Pellegrino de Sistema Solar Fuente: foto por el autor

Al final le agradezco mucho al festival Contrapunto porque me ayudó a continuar con esta idea, en tiempos en que las dudas y las inseguridades podían haber causado estragos, tal vez llevándome por otros caminos por el miedo al qué dirán y la inseguridad de no estar haciendo un trabajo de corte académico de forma tradicional.

SELECCIÓN

Conocimiento del repertorio gracias al álbum, "Aires de San Martín" y a algunas actividades de en el aula de clase.

APROPIACIÓN

Estudio con metrónomo de los ritmos en tambor alegre y tambora

ADAPTACIÓN

Exploraciones en el programa *Ableton live*. Programación de percusiones, arpegios, teclados, buscaba efectos. Realizaba samples de los instrumentos, de sonidos de animales del bosque, buscando sonidos ambiente.

Estudio del ritmo tambora tambora en el set de multipercusión.

Exploración de la técnica sampling extrayendo del audio del disco, un fragmento de la voz de Martina Camargo y programando un ritmo específico en el programa de edición

Exploración de diferentes herramientas de efectos, como arpegiadores y sintetizadores en el programa *ableton live*.

Grabación de alegre y tambora

Programación y grabación de cortes.

Programación de automatizaciones

Enseñanza a Pamela en la tambora del ritmo tambora.

Visita y entrevista a Martina Camargo en su casa en Cartagena Bolívar.



Carpeta con todas las adaptaciones



El proceso de la siguiente adaptación, empezó con la idea de hacer el tema “La Pava echá” y se dio a raíz de un trabajo en el que debía poner en práctica 3 temas vistos en la clase de LIVE: el primero automatizaciones, el segundo sampling y el tercero síntesis de sonido. De esta manera empecé a experimentar con el Sampling tomando voces de los temas “El ibuprofeno” y “La pava echá”. Intenté tomar muestras de baterías de Cold play, de trombones de Willie Colón y de tambores de canciones de Petrona Martínez, sin embargo no lograba hacer que coincidieran los tempos.

Esto me llevó a utilizar solamente el Sample de la voz de Martina Camargo, con el que empecé a realizar motivos rítmicos, a los que después fui sumando la experimentación con sintetizadores como el Analog y el operator, además de arpeggiadores, todo esto viene incluido en *Ableton Live*. Los siguientes pasos fueron la construcción de *loops* en baterías MIDI y la programación de automatizaciones, aprovechando automatizaciones de volumen para que la reproducción de la pista tenga una suerte de interpretación y haga crescendos o disminuyendo según la obra lo necesite.

En medio de este trabajo perteneciente a la electiva, la reflexión que me acompañaba era que yo no quería hacer toda la música desde el computador, yo quería que el computador me acompañara mientras yo toco. Fue así como estuve realizando pruebas con samples de la voz de Martina Camargo en la pista de “La pava echá” reproduciéndolos e intentando tocar gaita encima. Si bien Martina Camargo

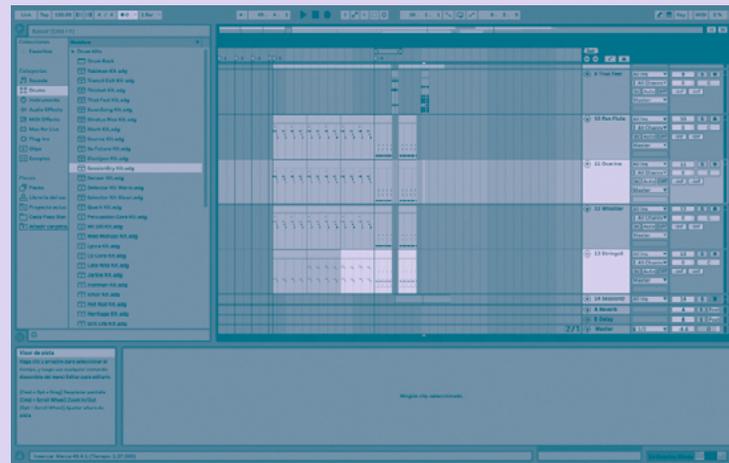


Imagen 101. “La pava echá” Ableton Live vista Arrangement
Fuente: foto por el autor

es *cantaora* de la tradición de la tambora y en las músicas provenientes de esta tradición, no es usual el acompañamiento de las gaitas largas, pensé que sería bueno intentarlo. De esta forma estudié diferentes melodías de gaita, como “Mi suspiro”, “Porro magangualeño”, “No me llores muerto” y “El son del diablo”. Primero lo tomaba solo como forma de ensayo, pero después iría construyendo una forma que se convertiría en la definitiva. En esta oportunidad la construcción fue al revés, siempre había sido primero la gaita y después todo lo del dispositivo, en esta ocasión fue el dispositivo primero y luego el instrumento. Una de las diferencias más notables en esta adaptación es que la pista quedó programada y en esta oportunidad no se necesitaba alguien en el *launchpad* que activara los *loops* o las diferentes partes de la canción.

La melodía del “Son del diablo” la conocí en el segundo semestre de la Maestría en Músicas Colombianas en el marco de la clase de práctica instrumental. Mediante un video de un proceso de pasantía que estudiantes de la Universidad Javeriana habían desarrollado con el maestro Fredys Arrieta y fue tema de clase en el ensamble, y quería unirla pues sentía que la canción estaba incompleta.

La siguiente adaptación fue, la de otra canción de Martina Camargo que se llama “La pluma” esta canción fue escogida como repertorio para el ensamble 3 de la MMC en donde compartía clase con el productor y guitarrista Guillermo Castro. Durante distintas sesiones estuvimos ensamblando guitarra, multipercusión y voz, tocando el tema con la forma original.

Para esta adaptación Guillermo Castro grabó la guitarra que utilizaría después como un *loop* que sería lanzado por el *launchpad* lo cual me permitió programar algunas pistas de percusión y bajo para que acompañaran el tema y se incluyó un pasaje para unos repiques de maraca.

SELECCIÓN

Reconocimiento del repertorio por medio del álbum “Aires de San Martín”

Estudio personal con metrónomo

APROPIACIÓN

Estudio personal del ritmo tambora tambora en los diferentes instrumentos, tambor alegre, tambora y maracas.

Estudio del ritmo tambora tambora en el *set* de multipercusión, superando obstáculos como la coordinación o la velocidad, y adaptándome hasta sentirme cómodo.

Ensamble Caribe 3, ensayos con multipercusión y guitarra

ADAPTACIÓN

Exploraciones en el programa *Ableton live*. Programación de percusiones, arpeggios, teclados, buscaba efectos. Realizaba samples de los instrumentos, de sonidos de animales, del bosque, buscando sonidos ambiente.

Grabación de alegre y tambora

Grabación de guitarras por Guillermo Castro.

Programación de automatizaciones



Carpeta con todas las adaptaciones



El proceso de adaptación de “Margarita” implicó la enseñanza a Pamela Mesa de la melodía en la gaita hembra, lo cual fue todo un reto para ella y para mí, puesto que hasta el momento, ella se había enfocado en el aprendizaje de la gaita macho y de la maraca.

Para enseñarle la melodía se aprovecharon estrategias como la grabación en video, la escucha de la canción original y la enseñanza por partes. Es decir frase por frase, lo cual desembocó en que al momento de interpretarla tomara esa forma en donde al principio de la adaptación se repite un motivo inicial, antes de empezar con la melodía completa.

SELECCIÓN

Reconocimiento del repertorio durante las clases de práctica instrumental y ensamble (video clases de ensamble)

Estudio personal de gaitas macho y gaita hembra. Estudio de las melodías con metrónomo

APROPIACIÓN

Estudio personal de gaita macho y gaita hembra dividiendo la obra en secciones, según fuera la melodía de la gaita macho.

Estudio de la melodía con los audios de acompañamiento del libro *Gaiteros y tamboleros* material de estudio para abordar la música de Gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)

Estudio de los ritmos porro, gaita corrida y cumbia, primero en cada instrumento individualmente, (alegre, tambora y maraca) y después en el set de multipercusión, superando obstáculos como la coordinación o la velocidad, y adaptándome hasta sentirme cómodo.

Enseñanza de la gaita hembra a Pamela. Ella realizó su proceso de estudio personal, en donde aplicó la manera de aprender por secciones, para después unirlo todo, en medio de eso, decidió interpretar la melodía de esa forma.

ADAPTACIÓN

Exploraciones en el programa *Ableton live*. Programación de percusiones sonidos.

Grabación de gaita hembra y disección de la melodía, edición de *loops* melódicos de gaitas a partir de la melodía principal.

Estudio de la melodía en gaita hembra, con el acompañamiento pre grabado de la gaita macho y percusión (muchas repeticiones). En el set de multipercusión con *loops* de baterías a manera de metrónomo, tratando de improvisar en ritmo de merengue de gaita y en ritmo de puya tocando alegre, campana y hi hat.

Ir al banco de sonidos, explorar, elegir algunos samples o *loops*.

Establecer una forma

Ensayo y montaje.

Nepomuceno, entrevista y taller, caminata ecológica visita a “La flojera” taller de plantas medicinales, árboles y maderas para los instrumentos.



Carpeta con todas las adaptaciones



En medio de la experimentación decidí incluir el ritmo conocido como “Joe son” que originalmente es para congas. Este ritmo en multipercusión lo desarrollé en la Escuela de percusión de Alex Martínez, y aproveché la disposición de la tambora y el tambor alegre para incluirlo dentro de esta adaptación. Al final, decidí sacar un sample de la voz de Totó la momposina, que dice entra la tambora, dicha muestra fue tomada del video “La candela viva” al principio de la canción cuando ella, está dando unas instrucciones.



Video Yo de ti me enamoré



Video la candela viva

SELECCIÓN

Reconocimiento del repertorio durante las clases de práctica instrumental y ensamble

APROPIACIÓN

Estudio personal con metrónomo

Estudio de los ritmos bullerengue *sentao*, bullerengue chalupa y bullerengue fandango. Primero en cada instrumento individualmente, (alegre, tambora y maraca) y después en el set de multipercusión, superando obstáculos como la coordinación o la velocidad, y adaptándome hasta sentirme cómodo.

Trascripciones de clases de la primera pasantía de inmersión de la MMC con Emilsen Pacheco en San Juan de Urabá. El material fue visto por completo, y se seleccionaron algunas bases rítmicas de los diferentes ritmos del bullerengue de las clases de Oscar Yate y William Maestre (Videos y transcripciones).



Carpeta con todas las adaptaciones

ADAPTACIÓN

Exploraciones en el programa *Ableton live*. Programación de percusiones, arpegios, teclados, buscaba efectos. Realizaba samples de los instrumentos, de sonidos de animales del bosque, buscando sonidos ambiente.

Mediante la técnica sampling tomé la voz al principio del tema “yo de ti me enamoré” y el de la candela viva de Totó la momposina “yo de ti me enamore” <https://www.youtube.com/watch?v=91r7n8thAyg> La candela viva” <https://www.youtube.com/watch?v=L-nmtdHiKdTE>

Grabación de algunas secciones de la gaita hembra y disección de la melodía, edición de *loops* melódicos de gaitas a partir de la melodía principal

Programación de automatizaciones

Conclusiones

En San Juan de Urabá, en Cartagena, en San Juan Nepomuceno, lugares en los que periódicamente, se ponen en escena estas músicas, ya sea mediante instituciones locales promotoras de cultura o los festivales nacionales y regionales, se pueden encontrar algunos jóvenes que se interesan tanto por la música como por la danza de las diferentes expresiones musicales aquí mencionadas, sin embargo, la mayoría de los jóvenes que pertenecen a las comunidades o poblaciones en las que viven los maestros, no muestran mayor interés por las diferentes tradiciones musicales que ellos representan, puesto que sus intereses musicales se encuentran dirigidos a la champeta, al reguetón y a fenómenos sociales como el picó, y por ejemplo en Isla Grande, casi no suelen escucharse las gaitas y los tambores, esto sucede generalmente cuando “Los gaiteros de Punta Brava”, tienen contratos (que suelen ser privados, con hoteles de la isla o fuera de la isla) o en visitas de músicos al maestro Paíto. De esta manera las adaptaciones realizadas, pueden llamar la atención de jóvenes y niños ya que integra elementos que provienen de la tradición con elementos urbanos y que se acercan más a sus realidades sonoras, lo cual puede motivar al acercamiento de más personas a las músicas tradicionales.

En general los maestros tradicionales, viven realidades económicas difíciles, en donde en algunos casos viven en la pobreza. Por lo cual deben buscar otro tipo de actividades que les garanticen entradas económicas más constantes, debido a que si bien es cierto, ellos realizan diferentes presentaciones de

SELECCIÓN

En el taller de canto y composición con Justo Valdés, él creó una canción para nosotros.

Justo Valdés escribió la letra de su puño y letra y nos la regaló.

APROPIACIÓN

Durante el taller, estuvimos cantando y tocando sobre un estribillo que él inventó.

Realizamos capturas en video del maestro Justo Valdés cantando e improvisando sobre el estribillo que creó

Aprender la letra y repasar la melodía que nos propuso

ADAPTACIÓN

Creación y programación de una base rítmica de champeta en *Ableton Live*.

Creación de samples con un saludo que Emilsen Pacheco le envió a Sixto Silgado.

Creación de samples con frases dichas por Justo Valdés durante la entrevista que le realizamos.

Edición de un sample de guitarra encontrado en las librerías libres de *Garage band*

Prueba y error con diferentes patrones rítmicos en multipercusión.



Carpeta con todas las adaptaciones

sus agrupaciones a nivel nacional e internacional, manifiestan que las presentaciones no se dan con la regularidad que ellos quisieran, y que a pesar de ser portadores de diferentes legados culturales colombianos, no reciben mayor atención ni apoyo del estado.

Maestros como Martina Camargo y Justo Valdés destacan la importancia de la Radio Nacional de Colombia como espacio para la divulgación de las músicas tradicionales, pues en su programación generalmente destina espacios para reproducir estas músicas o realizar entrevistas a los maestros.

En general, los maestros piden que se respete su nombre como autores de cada obra o canción, y se dignifique a los sabedores tradicionales, pero también les gusta y ven con buenos ojos que la música siga su camino, y se transforme, alcanzando nuevos públicos.

Por ejemplo Martina Camargo menciona que el interés de los músicos de diferentes partes de Colombia y el mundo por las músicas tradicionales del caribe colombiano, puede ayudar a que estas se visibilicen

y que esta atención se traduzca en mayores oportunidades de difusión y mejor calidad de vida para los maestros y cultores de estos saberes.

Alex Martínez, Fredys Arrieta y Martina Camargo, son enfáticos en la importancia de la profundización en los lenguajes de interpretación de las músicas tradicionales como algo importante a tener en cuenta, antes de emprender proyectos artísticos que involucren estas músicas y su hibridación con otras estéticas musicales.

Así mismo Fredys Arrieta considera que muchos músicos del interior se han dedicado a aprender de forma correcta las músicas tradicionales y eso se ha visto reflejado en como muchos músicos de su región también se han dedicado a estudiar y perfeccionar sus interpretaciones, lo cual según él mismo ayuda a que la música se mantenga viva.

Justo Valdés insiste en la importancia de reconocer la diversidad de géneros y estilos musicales que conocemos hoy. Los cuales se han dado como resultado de múltiples procesos de hibridación y transculturación, en nuestro país y en el mundo.

La estrategia más eficiente para estudiar músicas campesinas, es ir a las regiones, convivir con los maestros, compartir con ellos en sus labores cotidianas y compartir con las comunidades dueñas de estas músicas.

El siguiente paso para este trabajo puede ser continuar integrando los conocimientos adquiridos en mi experiencia como músico, con todo lo aprendido en el camino de la Maestría en Músicas Colombianas y durante el trabajo de campo, para seguir realizando creaciones que involucren instrumentos como las gaitas y tambores, con instrumentos y prácticas musicales de otras regiones de Colombia y a su vez con las herramientas tecnológicas que se encuentran disponibles hoy en día para la producción musical. Prolongando el diálogo entre las prácticas musicales campesinas con las prácticas musicales urbanas, respetando y exaltando a los maestros tradicionales y a sus saberes, e incentivando el desarrollo de nuevos trabajos de campo, que nos lleven a reflexionar acerca de las realidades que viven los diferentes maestros en cada una de sus comunidades en nuestro país.

Durante el proceso de sustentación, el maestro Juan Sebastián Rojas resalta la importancia de darle protagonismo a los tambores de amarre y las gaitas, resaltando la sonoridad del formato instrumental tradicional. Esto suscita un balance en las relaciones de poder entre dichos elementos y la sonoridad electrónica que se ha podido ver privilegiada en trabajos de este enfoque y que fueron realizados antes.

En el siguiente [video](#) se pueden escuchar las opiniones de los maestros referentes consultados, acerca del resultado musical de esta investigación.



Video Opiniones de maestros

□□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□

BeJeri

□□□□□□□□□□