

**LA ORILLA ENCENDIDA: SIMETRÍA Y DECOLONIALIDAD EN LA RAÍZ DE LA
HIBRIDACIÓN**

EDGAR A. BOHÓRQUEZ GÓMEZ

UNIVERSIDAD EL BOSQUE
FACULTAD DE CREACIÓN Y COMUNICACIÓN
MAESTRÍA EN MÚSICAS COLOMBIANAS
BOGOTÁ, COLOMBIA
2022

**LA ORILLA ENCENDIDA: SIMETRÍA Y DECOLONIALIDAD EN LA RAÍZ DE LA
HIBRIDACIÓN**

Edgar A. Bohórquez Gómez

Trabajo de grado para optar al título de Magíster en Músicas Colombianas

Asesor: Alejandro Cifuentes

UNIVERSIDAD EL BOSQUE
FACULTAD DE CREACIÓN Y COMUNICACIÓN
MAESTRÍA EN MÚSICAS COLOMBIANAS
BOGOTÁ, COLOMBIA
2022

NOTA DE SALVEDAD DE RESPONSABILIDAD INSTITUCIONAL

La Universidad El Bosque no se hace responsable por los conceptos emitidos por el investigador en su trabajo y solo velará por el rigor científico, metodológico y ético del mismo, en búsqueda de la verdad.

RESUMEN

Este trabajo surge como una reflexión en torno a los diálogos existentes en los proyectos de hibridación en Colombia, entre lo que se conoce como músicas tradicionales y músicas provenientes del contexto urbano y académico. Mediante el uso de la deconstrucción como referencia conceptual, pretende reevaluar las diversas mezclas interculturales, cuestionar las múltiples lecturas del fenómeno de la hibridación y reconsiderar críticamente nociones y prácticas comúnmente aceptadas en este contexto.

PALABRAS CLAVE

Tambora, simetría, decolonialidad, hibridación, deconstrucción, jazz modal.

ABSTRACT

This work reflects on the existing dialogues in hybridization projects in Colombia, between what is known as traditional music and music from an urban and academic context. By using deconstruction as a conceptual reference, it aims to reassess the various intercultural mixtures, to question the multiple readings of the phenomenon of hybridization and critically reconsider notions and practices commonly accepted in this context.

CONTENIDO

Propósito	1
Objetivos específicos	1
Contextualización	2
Marco teórico	4
Metodología	10
Procedimiento	13
Aproximación a las transcripciones	14
Análisis y observaciones derivadas de las transcripciones	15
Componente creativo	18
Gumercindo Palencia: un viaje incandescente al corazón de la tambora	19
Conclusiones	24
Referencias	27

Propósito

Grabar un EP con una serie de piezas musicales en las que se lleve a cabo una yuxtaposición entre variantes rítmicas del complejo de tambora, con herramientas de la armonía funcional, el jazz modal y los ejes de Bartok, buscando una relación de simetría entre las lógicas de creación de las músicas tradicionales y la formación musical basada en el estudio de la música clásica europea y del jazz.

Objetivos específicos

1. Realizar transcripciones de la melodía y la forma, un análisis musical y una deconstrucción de piezas musicales de algunas variantes rítmicas de la tambora, a partir de los referentes seleccionados.
2. Elaborar una intervención armónica sobre cinco piezas, en donde se refleje el diálogo entre los elementos del complejo de tambora, la armonía funcional, el jazz modal y los ejes de Bartok.
3. Efectuar un proceso de experimentación con músicos de jazz y músicos tradicionales por medio de ensayos, propiciando el espacio para la improvisación y la interacción, con el fin de implicar a los músicos en la comprensión de las lógicas de las músicas tradicionales y las músicas académicas.
4. Grabar las piezas con el objetivo de entregar un EP, culminando así el proceso.

Contextualización

Esta propuesta surge como una reflexión en torno a los diálogos existentes en los proyectos de hibridación en Colombia, entre lo que se conoce como músicas tradicionales y músicas provenientes del contexto urbano y académico. En este tipo de trabajos, sin pretender hacer un juicio de valor, existe una relación asimétrica entre las lógicas de creación de la tradición oral y las del entorno académico. Esto se evidencia mediante construcciones recurrentes, como la adaptación de las variantes rítmicas de las músicas tradicionales a instrumentos como el piano, la guitarra, la batería u otros instrumentos acompañantes, o mediante la incorporación de algún instrumento tradicional dentro de formatos con un predominio de instrumentos de origen occidental, en algunos casos asociados con el paradigma de la world music, además de la interpretación de melodías en versión instrumental, o en menor medida vocal, del repertorio tradicional de cada sistema que se aborda, con un énfasis en la afinación temperada, entre otras.

Este proyecto busca profundizar en el diálogo, con un nivel de interrelación entre las lógicas musicales en el cuál lo tradicional está representado en equilibrio con lo académico, una perspectiva posmoderna que encuentra resonancia en ideas que: “desafían la visión eurocéntrica del mundo, el canon artístico y académico unidimensional, y las formas de dominación patriarcal que sustentan relaciones racistas, sexistas, homofóbicas y clasistas” (Pelinski, 2000). Mediante el uso de la deconstrucción como referencia conceptual, pretende reevaluar las diversas mezclas interculturales en el contexto urbano y académico, cuestionar las múltiples lecturas del fenómeno de la hibridación y reconsiderar críticamente nociones y prácticas comúnmente aceptadas en este contexto (Schmidt, 2012; García, 1989).

Además de enriquecer la perspectiva para el abordaje de este tipo de propuestas, este trabajo pretende sumarse a la tendencia por revalorar y resignificar el conocimiento sobre

músicas tradicionales, concretamente la música del complejo de tambora, al igual que adherirse al empeño de músicos y académicos latinoamericanos que ejercen una posición crítica frente a cierto tipo de folclorismo que ha prevalecido desde la primera mitad del siglo XX y que, en el caso de Colombia, ha influido directamente en las políticas culturales nacionales (Ochoa, 2006). Igualmente, es oportuno buscar alternativas para confrontar la problemática de la homogeneización de la oferta creativa en la industria cultural, que puede ser entendida cómo un “sistema” totalizante que obstaculiza la innovación (García, 2008).

La tambora es una palabra polisémica, definida por Camargo y Henríquez (2008) como: “un instrumento, un baile, un conjunto instrumental, una reunión de música y baile, un ritmo y un complejo musical” (p. 8). El corpus de sujetos de investigación para abordar este complejo musical está conformado por Martina Camargo y Delcy Gil de San Martín de Loba, dos reconocidas cantadoras provenientes de familias con una gran tradición en la interpretación y creación de tambora. Angel María Villafañe, un consagrado maestro de la música de tambora y artista plástico de Barranco de Loba, además de Grilbin Sáenz y Golpe Malibú del mismo municipio, quienes se formaron con Angel María y son un referente contemporáneo de hibridación de elementos tradicionales con formatos urbanos. Gumercindo Palencia, destacado maestro compositor, intérprete y formador de la subregión de la Depresión Momposina y su grupo Yacambú del municipio de Hatillo de Loba. Finalmente la formidable maestra Ana Matilde Alvarado Sajonero y la Tambora de la Candelaria de Río Viejo.

La elaboración de este conjunto y su localización geográfica fué posible gracias a la información recabada en los trabajos significativos de Guillermo Carbó, María José Salgado y Bernardo A. Ciro.

Con respecto a las herramientas para la intervención armónica, en el caso del jazz modal se tomará como referencia el libro de Ron Miller titulado *Modal Jazz composition vol.*

I. En cuanto a los ejes de Bartok el texto de referencia sobre este método es *Bela Bartok, un análisis de su música*, de Ernő Lendvai, discípulo de Bartok y un reconocido experto en las técnicas de composición de su maestro.

Marco teórico

En cierta ocasión, un grupo de reporteros que entrevistaba al saxofonista John Coltrane, le preguntó a este su opinión acerca de la música clásica. La respuesta de Coltrane fue brillante, provocadora: “Cada cultura tiene una música clásica, ¿a qué cultura se está refiriendo?” (Cantor, 2022). Esta notable lucidez, puede ser interpretada como una posición crítica frente al etnocentrismo y una confrontación con las ideas aceptadas en la época sobre la música “seria” (Adorno, 2002), ante a las cuales no se había planteado la necesidad de revelar las fuerzas sociales que se ocultan detrás de los discursos sobre los valores “trascendentales” (Frith, 2001).

Algo más de una década después del fallecimiento de Coltrane, Edward Said publicaba “Orientalismo” (1978), título influyente y fundacional de la teoría poscolonial, en el cuál se designa este concepto para identificar un sistema de pensamiento basado en una distinción ontológica y epistemológica entre oriente y occidente, que reafirmaba la superioridad europea frente a la cultura oriental o no europea. Said aborda las maneras en que se han establecido estas dinámicas de poder en occidente, mediante doctrinas de superioridad que incorporan el racismo, el imperialismo y las narrativas dogmáticas sobre lo “otro”, con el fin de dominar, reestructurar y mantener una autoridad del colonizador sobre la cultura colonizada (Said, 1978).

Esta visión etnocentrista que expone Said, ha sido históricamente reproducida en Colombia y aún persiste en diversos ámbitos. En relación con esta investigación, podemos afirmar que su influencia ha sido evidente en las instituciones de enseñanza musical

académica y en algunos festivales de músicas tradicionales, mediante narrativas que privilegian una visión estética eurocéntrica (Hernández, 2010; Cobo, 2011; Rojas, 2017). Esta concepción ha llevado a un cambio en la dirección artística de estos festivales, hacia un modelo academicista exclusivo, alejado del origen popular y campesino de estas prácticas y a que en el plan académico de muchas instituciones de formación musical no se haya incluido el estudio en profundidad de las músicas tradicionales.

Simultáneamente, en nuestro país ha tenido gran relevancia el paradigma folclorista, que contribuyó a sentar las bases de un campo de estudio y a la creación de un imaginario de la cultura y las músicas colombianas, pero que a su vez ha contribuido a cosificar la cultura popular, en su empeño por fijar las características que definen la identidad de un estilo y a través de numerosos trabajos de recopilación con enfoques cuestionables y una metodología poco rigurosa (Miñana, 2000).

Sin embargo, existen también desde hace varias décadas, en Colombia y en otros países del centro y sur del continente americano, investigaciones en las cuales se ha revisado críticamente la narrativa etnocentrista, así como la postura objetiva, autenticista, fetichista y tradicionalista de la cultura popular como un objeto que debe estar congelado en el tiempo. Esta visión, que ha beneficiado a intereses particulares y a determinadas políticas estatales, no se ha consolidado exitosamente en las regiones, debido a que las culturas son entes vivos, en constante movimiento y transformación (Blanco, 2013).

Estas condiciones de base, plantean posibilidades interesantes para los proyectos de investigación-creación en Colombia, en donde, a diferencia de los trabajos de investigación abordados por historiadores, antropólogos y musicólogos, aún es dominante la dialéctica de la formación musical basada en el estudio de la música clásica europea y el jazz.

Entonces, ¿Cómo transformar o “recontextualizar” los sonidos (Ochoa, 2006) de las músicas tradicionales colombianas y al tiempo entablar una relación de simetría con otras

músicas, evitando replicar paradigmas como el de la world music, que fomenta la fusión de músicas e instrumentos tradicionales con los instrumentos de un ensamble de rock, o como los mecanismos de “blanqueamiento” que describe Blanco (2006) en la consolidación de músicos como Rafael Escalona y Carlos Vives? No hay una respuesta sencilla, pero podemos empezar por preguntarnos qué significado tiene esta música para quienes la crearon.

A propósito de la relación entre el patrimonio cultural y la comunidad a la que este pertenece, Blanco (2013) nos dice lo siguiente:

Si buscamos establecer el énfasis en la relación comunicativa, entre el patrimonio y la comunidad, entendemos que éste no existe en un sentido único, material, inmutable y por tanto perfectamente preservable, sino que hablamos de un ejercicio de intercambio, entre una comunidad y el elemento o complejo que ellos definen, o les es definido como su patrimonio. (p. 208)

Plantea entonces que al distanciarnos de la concepción “objetiva” del patrimonio, podemos abordarlo como un “proceso comunicativo, cruzado por intereses y poderes diferenciales, lleno de tensiones, imposiciones, resistencias y negociaciones.” (Blanco, 2013).

Dentro de las negociaciones para llevar a cabo ese proceso, Blanco revisa además las relaciones entre las músicas tradicionales y los procesos de hibridación en un mundo ampliamente globalizado, frente a los cuáles expone su posición crítica en torno a la idea del desarrollo y del progreso.

Por otra parte, Ochoa y Barbero (2001), consideran que la globalización pone en juego una “rearticulación profunda de las relaciones entre culturas, pueblos y países”, que las culturas campesinas, indígenas y negras, representan un reto para la presión homogeneizadora de la modernización, y que de una manera desafiante, la multiculturalidad apuntaría a la convivencia en una misma sociedad de todos estos relatos diversos. Sin embargo, con relación al fenómeno de la multiculturalidad, Bhabha (1996) describe una

problemática en la suposición “liberal” del respeto igualitario por la diversidad cultural, señalando cómo en realidad esta desestima a las culturas minoritarias o marginalizadas al introducir un criterio de valoración cultural, que enfatiza que son aquellas “sociedades enteras”, con grandes números de personas y durante largos períodos de tiempo, quienes tienen algo importante que decir al resto de la humanidad.

En otras palabras, esta noción convierte la presunción de igualdad en un juicio de valor, frente al cuál existe el discurso “parcial” de unas minorías que perturba la narrativa homogénea de la sociedad liberal democrática, visibilizando las diferencias internas y el desarrollo inequitativo presentes al interior de una nación (Bhabha, 1996).

El análisis crítico que hace Bhabha, nos interpela acerca de los procesos de construcción de conocimiento en el ámbito musical. Nos conduce a reconsiderar, revalorar y a establecer una relación de simetría entre este discurso “parcial” de las comunidades que han creado las músicas tradicionales, y la narrativa homogeneizadora de la formación musical académica en los procesos de hibridación musical.

En este punto cabe considerar la lógica de la deconstrucción, que facilita la desarticulación de algunas ideas preconcebidas, o “desedimentar todo tipo de estructuras”, para, en el proceso de reconstruirlas, entender cómo ha sido constituido ese “conjunto” (Derrida, 1989/1997). O como propone Schmidt (2012), la deconstrucción puede ser abordada como un proyecto pedagógico, un ejemplo de cómo utilizar múltiples lecturas de un concepto, con el fin de pedagógica y filosóficamente guiarnos a través de sus posibilidades.

Este proyecto coincide además con Bernal (2007), quien considera que la deconstrucción se puede presentar como una transgresión a los límites impuestos a la música por un sistema hegemónico, un cuestionamiento a la jerarquía implícita en la categorización de los elementos musicales; las alturas, las métricas, las formas, que la música de tambora pone constantemente en entredicho, con melodías que se cantan en una afinación que no es la

estandarizada por los centros de enseñanza académica ni por la industria musical, repeticiones asimétricas de las secciones de una forma, modulaciones que no obedecen a las técnicas de composición de la música occidental europea ni al repertorio Tin Pan Alley, etc. Mediante la deconstrucción de estas categorías cerradas, se hace posible un “más allá de lo categorial” y la implementación de un discurso basado en lo interfronterizo, que conviva con la existencia de otros elementos, que permita la aparición de “lo Otro” (Bernal, 2007).

Al igual que el texto de Bernal, este trabajo no pretende otorgarle una consideración igualitaria a las músicas tradicionales con respecto a las músicas tradicionales europeas, entendiendo que no lo son ni fenomenológicamente, ni en la percepción de quienes las escuchan. Pero sí busca poner en entredicho esa percepción, señalando al mismo tiempo una posible vía para la innovación creativa, al desmarcarse de lo que se ha hecho hasta ahora en el fenómeno conocido como nueva música colombiana (Santamaría, 2007; Gómez, 2015).

En el caso de la hibridación de músicas del Caribe colombiano con otros elementos, es relevante mencionar ciertas consideraciones que pueden informar un primer abordaje. En primer lugar, el uso y el contexto para los cuales estas prácticas musicales han sido desarrolladas, nos sirven para determinar algunas características del formato tradicional en estos complejos musicales.

En tradiciones como la del bullerengue, la música de gaitas y el complejo de tambora hay un predominio de instrumentos de percusión idiófonos y membranófonos de raíces africanas e indígenas. También un protagonismo de la voz, las palmas y los cantos responsoriales que se dan en ámbitos comunitarios, en ambientes festivos o religiosos y en ninguno de estos casos se utilizan los instrumentos electrónicos.

Debido a la relevancia que tiene esta configuración instrumental en las músicas de tradición oral del Caribe colombiano, es consecuente optar por mantener la base rítmica sin sustraer ningún instrumento, junto con la voz y los coros. Esto puede funcionar como una

alternativa con respecto a otros trabajos que se han hecho y como una dinámica determinante para equilibrar la relación con otros géneros musicales transnacionales como el jazz. Es una opción que nos permite intervenir la música sin diluir la cadena significativa, ni tomar como base el formato de grupo de rock, hegemónico en el paradigma de la world music, ni seguir imperativos de la industria musical, renunciando a sus particularidades sonoras (Hernández, 2010).

Para tejer un “proceso comunicativo” en este proyecto, como el que propone Blanco (2013), el contenido de algunas frases para la improvisación será derivado del vocabulario melódico de las transcripciones de los artistas seleccionados en el corpus de investigación. Además, la estructura de los temas estará determinada por la interacción de la base con el cantador, al que deben seguir para los cambios de sección. Las herramientas de armonización, tanto los ejes de Bartok como la armonía funcional y modal, se usarán para hacer una intervención armónica, que en el caso de la tambora, en su formato tradicional no incluye instrumentos armónicos, permitiendo un amplio margen de interpretación de la relación escala-acorde.

Por último, para una nación que transita por un periodo de posconflicto, es preciso identificar prácticas que convoquen a la reflexión, que contribuyan a frenar la violencia cultural y estructural. Según Mouly y Giménez (2017):

Ciertas prácticas culturales, como la música tradicional, tienen una amplia acogida y llegan a un gran número de personas por medio de la radio, la internet o las fiestas, y pueden ser un vehículo clave para la paz «al romper barreras sociales y enseñar habilidades para la participación social». (p. 285)

Las comunidades que han experimentado de forma directa el conflicto, que han padecido todo tipo de violencias, han encontrado en la música una forma de resistencia, de reivindicación. La maestra Martina Camargo (2010), de San Martín de Loba, una población

afectada por diversos actores armados, corrobora esta idea: “Yo creo que la tambora es el símbolo de paz, y estamos ahí firmes: la tambora es una barrera de la violencia”.

Es necesario cuestionar nuestra visión acerca de los habitantes de las regiones, no reducir su identidad exclusivamente al papel de víctimas, desde luego sin desconocer las violencias que han experimentado en medio del conflicto y posconflicto armado, o por la desidia estatal y por la desigualdad estructural a la que han sido abocados. Pero tampoco debemos ignorar que hablamos de gente que no solo ha resistido, sino que ha logrado transmitir y transformar por medio de la tradición oral, un conocimiento que aún existe y que sigue siendo relevante, considerar la posibilidad de que quienes vivimos en las grandes urbes, hemos estado en la periferia de un conocimiento que habita en las regiones en donde ha florecido esta música.

Metodología

Este proyecto de investigación-creación, adopta un paradigma interpretativo y una metodología cualitativa con un modelo ecléctico. Con respecto a la investigación cualitativa, Martínez (2004) señala que:

La metodología cualitativa no reduce la explicación del comportamiento humano a la visión positivista, que considera los hechos sociales como “cosas” que ejercen una influencia externa y causal sobre el hombre, sino que valora también, y sobre todo, la importancia de la realidad como es vivida y percibida por él: sus ideas, sentimientos y motivaciones. (p. 2)

Debido a la importancia que en este proyecto tienen tanto el conocimiento musical proveniente de la tradición oral, como el de la formación académica, al igual que la idea con respecto al abordaje creativo que plantea una ruptura con la relación asimétrica entre estos sistemas musicales, evidenciada en una jerarquía de un complejo históricamente considerado

central sobre otro marginal y un canon estético implantado principalmente mediante la enseñanza de la música clásica europea y que está presente en buena parte del corpus de creación musical basada en la hibridación cultural, adquiere una gran relevancia la comprensión de las lógicas, intenciones, experiencias y opiniones de los actores sociales.

En respuesta a estas particularidades y características, los interrogantes serán formulados desde una perspectiva constructivista interpretativa. Por medio de la observación participante se espera conocer y compartir con los sujetos de estudio desde su experiencia y en su propia realidad, buscando comprender mejor las complejidades del contexto en el que se originan estas músicas y construir un conocimiento profundo a través de la interacción con el entorno físico, social, cultural y epistémico de la música de tambora. Al respecto, Cifuentes (2021) afirma: “Aquí es donde el trabajo de investigación-creación conjuga las diferentes técnicas y teorías de las ciencias sociales y se encaminan a construir lenguajes estéticos a partir de las negociaciones de significado derivados de la experiencia y la práctica”.

Para la recolección de información a través de la observación participante, se ha propiciado el encuentro con algunos de los referentes musicales, a partir de experiencias como la residencia artística y grabación con la maestra Martina Camargo en la Universidad El Bosque de Bogotá (2021), el viaje de campo dirigido por la maestra Maria José Salgado al municipio de Hatillo de Loba (2022), en una actividad de intercambio de conocimientos con el maestro Gumercindo Palencia y algunos músicos y bailadores de la comunidad. Además, el viaje posterior de una semana a Bogotá (2022) del maestro Gumercindo Palencia, acompañado por Enyer Urrutia y Dixón Mejía, tamboreros de Yacambú, para hacer un taller en la Universidad El Bosque y para ensayar y grabar el repertorio que será presentado en el componente creativo de este proyecto.

Paralelamente, se han hecho dos entrevistas semiestructuradas, una con Alejandro Florez, guitarrista bogotano con amplia experiencia en músicas académicas y tradicionales y

otra con Gumercindo Palencia, complementadas por una revisión documental de precedentes, la audición reiterativa de trabajos discográficos como el álbum *Canto, Palo y Cuero* de Martina Camargo, *Ribera Lobana* del grupo Golpe Malibú, las grabaciones del canal de YouTube de Amplificado.tv y las grabaciones de campo inéditas hechas por el Semillero Etnomusical, en el proyecto titulado: “El Intercambio Intercultural como Herramienta de Creación de Nuevas Músicas Colombianas” (2014), dirigido por la maestra Maria José Salgado, grabaciones de las cuales también se ha hecho un trabajo de transcripción de partituras.

En este proceso de investigación y creación es relevante el concepto de la deconstrucción como referencia conceptual, no operativa, tal y como lo plantea Bernal (2007): se trata de cuestionar la validez de conceptos asumidos como verdades universales, como aquel que plantea la necesidad de contener los elementos musicales en categorías preestablecidas: las alturas, la forma, las divisiones métricas. Además se busca controvertir prejuicios extendidos, como el que plantea que aquello que se considera música está delimitado por ciertos cánones: “la deconstrucción no trata de establecer un nuevo orden o dogma, sino, precisamente, hacer visible la presencia de dogmas, invisibilidades y opresiones preexistentes” (Bernal, 2007, p. 173).

Evocando a Derrida, Bernal propone hacer a la vez una deconstrucción y una construcción, un desmontaje y un montaje. Esta idea, se puede asociar a las contra narrativas para una apuesta decolonial, que en el escenario de las luchas de descolonización que plantea Walsh: “requieren el aprendizaje, desaprendizaje y reaprendizaje, la acción, creación e intervención” (Walsh, 2013).

Las técnicas de acopio de la información y el análisis descriptivo, se harán desde esta perspectiva, que busca erosionar algunas nociones en la percepción sobre la música del autor de este trabajo y de sus posibles lectores, propiciando un proceso de introspección y de

transformación, a través de una interpretación en profundidad de la información recolectada. Este procedimiento permitirá transitar el camino del aprendizaje, desaprendizaje y reaprendizaje que propone Walsh, desembocando en la adaptación, el montaje y la grabación de las piezas.

Procedimiento

Etapa 1

Llevar a cabo una recopilación de información con base en los referentes seleccionados. Esta es la fase más extensa del proyecto, en donde se busca recolectar información sobre el objeto de estudio por medio de las técnicas anteriormente seleccionadas: entrevistas semiestructuradas, audiciones, revisión documental, transcripción de partituras y observación participante.

Etapa 2

Elaborar un análisis y una categorización de la información recabada en la primera fase. Mediante la introspección y a través la lógica de la deconstrucción, realizar una intervención armónica sobre una serie de piezas, en donde se refleje un diálogo entre los elementos del complejo de tambora, el jazz modal, y los ejes de Bartok. Propiciar el acercamiento y la interacción con músicos tradicionales de tambora, para conocer no sólo su música, sino el entorno y la región en la que viven.

Etapa 3

Realizar un proceso de experimentación con los músicos en los ensayos de montaje de las piezas, desencadenando el diálogo y la deconstrucción de nociones musicales de tradiciones diversas, con el fin de implicar a los músicos en la comprensión de las lógicas de creación de la tradición musical del complejo de tambora y de la improvisación en el jazz.

Para esto se utilizará la información recabada durante la transcripción de partituras y las actividades de intercambio cultural.

Etapa 4

Efectuar la grabación de las piezas, con el objetivo de entregar un EP. En este punto será necesario agendar un estudio de grabación y grabar las piezas con el grupo a lo largo de una sesión. Posteriormente, se hará el correspondiente trabajo de posproducción, que incluye la mezcla y la masterización. Para finalizar el proceso se escribirá un perfil sobre Gumercindo Palencia, describiendo algunas impresiones sobre el viaje de intercambio al municipio de Hatillo de Loba y un breve epílogo a manera de conclusión.

Aproximación a las transcripciones

[Transcripciones alojadas en este enlace](#)

Durante este proceso no se han utilizado armaduras (con excepción de El Niño Inmaculado, cuya intervención armónica se realizó en las semanas previas a la residencia artística con la maestra Martina Camargo), además las dinámicas y articulaciones se han empleado lo menos posible. Se ha determinado así con el fin de evidenciar que al tratarse de lógicas musicales distintas, algo se pierde al trasladar la música de un sistema a otro y que este fenómeno debe estar reflejado de alguna forma en la partitura, que aquí funciona solo como una guía, como otra pieza más de un enigma que únicamente podrá resolverse en colaboración con músicos tradicionales de la región Lobana. En este caso, toda la semiótica de la tradición oral presente en la música de tambora de los pueblos ribereños del Magdalena no puede ser replicada utilizando exclusivamente los símbolos y las lógicas del sistema de notación musical europeo. Pretenderlo demostraría un desconocimiento de la complejidad y profundidad de las músicas tradicionales y campesinas, sería contribuir a consolidar la relación asimétrica que ha privilegiado a la música centroeuropea como el referente

hegemónico con el cuál se miden todas las “Otras” músicas. Por otra parte, la ausencia de armaduras ha facilitado la deconstrucción y recontextualización de las melodías hacia un sistema que incorpora lo tonal, lo modal y los ejes de simetría. Como complemento, para conformar la estructura de las canciones se ha utilizado una combinación de términos de notación académicos con los nombres comunes con que se refieren a las secciones de una forma los músicos e intérpretes de tambora.

Para efectuar una interpretación más aproximada de estas músicas regionales, es necesario elaborar un sistema híbrido, que nos permita tejer la información de las partituras con un contacto directo con la música. Esto se puede lograr mediante la audición reiterada de las grabaciones, el trabajo de transcripción y a través de la observación participante, métodos recurrentes en la etnomusicología que además nos acercan a la lógica del aprendizaje empleado en las músicas de tradición oral (Cifuentes, 2021).

Análisis y observaciones derivadas de las transcripciones

En el tema *Baila baila mi tambora*, la voz principal modula un tono arriba en la reexposición del coro. Este tipo de modulaciones transitorias están presentes en varias secciones de otros temas y en el abozao (también llamado gozo, o gozao en San Martín de Loba, es el nombre de la sección responsorial que, generalmente sigue a la estrofa y tiene una longitud igual o más corta que esta) de *El Hilo*, o el final de *Rosa*. Se presenta como un incremento orgánico inconsciente de la subida en la intensidad del tema. Igualmente, en el aire de tambora el tempo se acelera cuando llega al abozao.

En las transcripciones predominan las formas de dos o tres secciones, con una introducción caracterizada por la interpretación libre del coro que se va acelerando hasta la entrada de la percusión.

Las secciones están compuestas principalmente, por frases de cuatro u ocho compases. Sin embargo, tanto en la alternancia entre secciones, cómo en la repetición de los versos, lereos, abozos, etc. de uno, dos, cuatro u ocho compases, al igual que en la reexposición de estas secciones, las repeticiones no tienden a la simetría; están conformadas por ciclos predominantemente asimétricos (especialmente en los coros, en donde cada vez que se ejecutan se pueden repetir 5, 6 o hasta 9 veces como en el tramo final de *El niño Inmaculado* de Ana Matilde Alvarado). Según Enyer Urrutia y Dixon Mejía, tamboreros de Yacambú, la señal para pasar al abozao se da cuando el cantador principal no canta un verso sino el coro y en la sección final se repite por un total de cuatro veces para terminar el tema.

Entre las variaciones recurrentes de la melodía principal está la de anticipar la frase con la interjección ¡Ay! en la negra del cuarto pulso (Ej. El hilo, Jorobillo).

En las melodías de todos los temas transcritos se hacen sutiles variaciones en la altura de las notas y en el ritmo, a medida que progresa la canción.

Las alturas de las líneas melódicas no siempre se corresponden con la afinación estandarizada por la enseñanza académica y la industria musical. Sin embargo, al tratarse de transcripciones descriptivas (no pretenden ser mediciones logarítmicas a través de cents como en la ingeniería acústica, sino describir de una forma aproximada y sencilla en la partitura lo que ocurre en las grabaciones, para facilitar su análisis e interpretación), se han aproximado a la nota ascendente o descendente más cercana. La idea detrás de esto es permitir el diálogo y el contraste con instrumentos armónicos que tradicionalmente no forman parte de este sistema y deconstruir la narrativa de que solo la afinación temperada es aceptable, o en consonancia con la exploración de los maestros del jazz llevada a cabo a mediados del siglo XX, deconstruir la lógica de que existen unas notas “disponibles” y otras a “evitar”, revigorizando el papel del ritmo en el proceso y fomentando la transgresión y expansión de las fronteras creativas.

La estructura métrica de las letras está conformada principalmente por octosílabos, similares a la forma romance, con algunas licencias poéticas. A través del análisis musical en un primer momento y corroborado luego mediante la entrevista, se ha determinado que Gumercindo Palencia se aprende sus versos de memoria, es decir, no hay evidencia de improvisación en las letras. Según su opinión, esto se debe a que en los festivales en los que concursa le exigen que se sepa las letras de memoria, sin consultar ningún apoyo visual. Además, es común que utilice los mismos versos en varias canciones y un mismo verso puede aparecer sobre canciones que estén en tonalidad mayor o menor.

En ninguno de los temas analizados de Gumercindo Palencia hay solos instrumentales. No obstante, los instrumentos rítmicos en este complejo musical no interpretan un rol estático, sino que interactúan con notable libertad, especialmente el currulao (también llamado alegre, tambor macho o llamador, este último nombre es utilizado por Gumercindo Palencia para referirse a ese tambor), pero también la tambora (instrumento) varía durante la evolución de la pieza.

En cuanto a la métrica utilizada para transcribir la tambora es importante señalar que en un principio se planteó la hipótesis de escribirla en cuatro cuartos y no en compás “partido” como suele hacerse, con el fin de agrupar en un solo compás la base del ritmo de tambora. Sin embargo, en las grabaciones de *El Hilo* y *La Magdalena*, hay evidencia que demuestra que la escritura en compás “partido” es la más apropiada, puesto que la entrada de la voz principal así lo sugiere. Si se escribe en cuatro cuartos no siempre coincide la entrada de la voz con el primer pulso, algo muy problemático para la comprensión de la forma y el seguimiento de la voz principal.

Componente creativo

[Scores en este enlace](#) | [Componente Creativo en este enlace](#)

El componente creativo está compuesto por un EP de cinco temas del repertorio tradicional de tambora. Las intervenciones armónicas son obra del autor de esta memoria.

Título del EP: Gume Palencia y Tambora La Solución.

Canción	Ritmo	Autor	Versión
El Hilo	Tambora	Gumercindo Palencia, Rubén Torrejano Cohen	Gumercindo Palencia
La Piedra de Juana Sánchez	Chandé	Tradicional	Gumercindo Palencia
La Flor de Coral	Tambora	Juan Pablo Báez Barrera	Gumercindo Palencia
Quiero Amanecer	Chandé	Tradicional	Gumercindo Palencia
El Niño Inmaculado	Tambora	Tradicional	Ana Matilde Alvarado

Integrantes:

Gumercindo Palencia Gil, voz principal y coros.

María Romero, voz principal, coros y palmas.

Angélica Bello, voz principal, coros y palmas.

María José Salgado, coros y guache.

Enyer Urrutia, tambora y currulao.

Dixón Mejía, tambora y currulao.

Miguel López Usme, saxofón.

Juan Manuel Echeverri, teclados.

Edgar Bohórquez Gómez, bajo.

Gumercindo Palencia: un viaje incandescente al corazón de la tambora

El municipio de Hatillo de Loba se encuentra en el departamento de Bolívar, en una subregión denominada Isla de Mompox, más conocida como la Depresión Momposina. Está cerca de Barranco de Loba, del cual fué un corregimiento, y de San Martín de Loba. Juntos conforman el epicentro de un complejo musical que se extiende como el Magdalena, hacia otros municipios y corregimientos, más allá de ese tramo del río conocido como el brazo de Loba. En Hatillo, los rayos de un sol implacable reverberan sobre el pavimento y las calles destapadas, sus destellos lacerantes al contacto con la piel, el calor es agobiante. Cerca del muelle, por la entrada desde el río y al costado izquierdo de la calle principal se encuentra la iglesia. A la hora de la misa, un conjunto de parlantes instalado en la cúpula reparte decibeles por el pueblo, aunque languidecen al lado del insólito sistema de sonido de la tienda de abarrotes. Temprano por la mañana, –principalmente– las mujeres que habitan las viviendas de las calles secundarias salen a barrer el frente de sus casitas sencillas, de fachadas coloridas o desteñidas, esquivando el paso de las motos, que abundan y los escasos vehículos de cuatro ruedas que transitan por el pueblo. Llegar a Hatillo no es fácil, sus habitantes esperan resignados la construcción –ahora mismo en estado letárgico– de una vía pavimentada. Mientras tanto, muchos prefieren hacer el largo y abrupto trayecto en moto, por carretera destapada, hasta El Banco y otras zonas aledañas, antes que esperar una incierta chalupa que zarpa hacia su destino sólo cuando completa un cupo determinado de pasajeros. En varios puntos del pueblo hay murales –en el flanco izquierdo de la iglesia, en un muro al lado opuesto de la tarima principal de la plazoleta– con alegorías místicas o representaciones folclóricas y no es extraño que a cualquier hora se encienda el ambiente con el sonido de tambores, palmas y voces que acompañan un canto, que ensayan. En la letra del himno del municipio, un par de versos:

Los primeros habitantes fueron,

*Malibúes de raza muy fuerte
sembradores y vecinos mestizos,
invadieron creando tu suerte.
Un progreso de sol resplandece
dando vida y a la fé te convierte
¡Oh! campanas que suenan doblando
anunciando sucesos de muerte.*

Los murales de la iglesia y de la plaza, los ensayos del grupo de tambora y los versos del himno tienen un denominador común: son obra de Gumercindo Palencia Gil. Gume –como lo nombra todo el mundo–, es realmente eso que los redactores de publicaciones especializadas sobre “cultura” insisten en llamar a ciertos agentes del sector, de manera pomposa y con frecuencia inmerecida: un dinamizador cultural.

Gume es delgado, no llega al metro setenta de estatura, habla con tono pausado y un acento Caribe suave y cadencioso. Pero cuando canta, su voz sale proyectada como una onda de presión, como un torrente prodigioso, una colisión de nubes que sacude la dinámica molecular y agita el espíritu de quien la escucha. Uno de sus versos recurrentes describe mejor el fenómeno:

*Cuando yo boto mi voz
Suelta la tierra un pujido,
soy hijo de las estrellas,
del cielo favorecido.*

Al igual que la mayoría de cultores regionales, Gume se formó en los rigores de la tradición empírica, primero de recocha y luego bajo la estricta mirada de la finada Venancia Barrios Nuevos Cárdenas. Su trasiago como cantador y director de grupos de tambora comenzó cuando, aún siendo muy joven, inconforme con su situación como corista en el

grupo de la finada Barrios Nuevos, decidió presentarse a escondidas al concurso de canciones tradicionales en San Martín de Loba. “Al final, quedé en el segundo lugar, me regalaron de premio mil pesos y un trofeo”, concluye. Enseguida conformaría el colectivo musical y semillero artístico que dirige hasta la fecha: Grupo Yacambú. Desde entonces ha sabido insistir, viajando y remando con su grupo por festivales de varias regiones del país, además del pequeño circuito de festivales de músicas tradicionales de Bolívar. Ha sido docente: “Yo he ido a trabajar en instituciones del Atlántico, corregimientos de municipios de Barranquilla, en Martillo Atlántico, en Pedregal Santander, formando danza y formando grupos folclóricos, en Bolívar, con la danza, la percusión, el canto. [...] Soy muy estricto en esa parte, pero me controlo, no soy grosero, sino que uno siempre tiene que mostrar el carácter para que ellos –sus alumnos– aprendan y vayan por el camino correcto. [...] Para esto se necesita carisma, amor, puntualidad, ser serio en las cosas”, sentencia. En Altos del Rosario, un municipio cercano donde también enseña, los niños le dicen “Papi Gume”. Conoce profundamente el ethos de su región, las necesidades y el potencial de su gente.

Hace más de quince años, cuando se desempeñaba como docente de bachillerato y coordinador de cultura, le llegó una invitación al grupo folclórico del colegio, que también dirigía, para participar en el Festival de la Tambora y la Guacherna en Tamalameque. No quería viajar, pero al final aceptó. Le pidieron además que compusiera algo nuevo para cantar y Gume, aún indeciso, escribió. Cuenta que cuando llegó el momento de subir a la chalupa apenas tenía la letra, que se fueron todos cantando y Gume buscando la melodía. Al llegar a su destino, ensayaron. Para entonces Gume ya tenía la melodía “pegada en la mente”. Llegó la noche, hicieron la presentación, quedó entre los finalistas y al final: primer puesto. La canción que compuso se llama Los Problemas de Colombia y entre otros, tiene un verso que dice así:

La guerrilla y el gobierno

*nunca llegan a la unión
con ataques muy sangrientos
la paz queda en ilusión.*

Y luego el coro le responde:

*Dios mío qué vamos a hacer?
Con la situación de Colombia
Los problemas nos azotan
Y la violencia nos agobia.*

Cuenta Gume: “Cuando compuse Los Problemas de Colombia, a mí me daba miedo cantar en un escenario, porque habla de la guerrilla. Antes de subirme yo le preguntaba al público: ¿Será que la canto o no la canto?”. La gente siempre lo apoyó: “Cántela porque esa es su expresión, que usted está transmitiendo”, le decían. Han pasado más de quince años y la letra sigue vigente, como un testimonio vivo del sufrimiento de muchos en aquellos años, pero también de los desafíos que este país aún debe afrontar para consolidar una paz duradera.

Gume considera que un son de tambora debe tener primero una buena letra, una buena melodía y estar bien apoyada por los coristas y por la percusión: “que son los que emocionan al cantador”. Explica su método de composición de la siguiente manera: “Primero comienzo por lo que es la parte del coro, ahí si me voy por lo que son los seis versos que uno le mete a una canción y que cada estribillo lleve su parte de rima. [...] Ya después buscamos la parte de la melodía”. Y añade: “A veces en el día uno tiene la mente ocupada. Entonces me ha pasado que en la noche, a la hora que sea, después que esté acostado, me llega una inspiración, e inmediatamente me paro, cojo el cuaderno, el lápiz o el lapicero y comienzo a escribir lo que me nació en ese momento. Y entonces ya en el día, logro complementar lo que hice en la noche y así voy formando la parte de la canción”. Gume evita hablar sobre el significado de

sus letras. Cuando se le pregunta por el tema, lo zanja con un escueto: “Siempre se le canta a todo, se le canta al amor, a la tristeza, al amigo que se muere, se le canta a los pajaritos que están por allá chillando, que están en el nido, se le canta a todo”. Uno de los versos de los que no habla, críptico, dice:

*Desde el cerro de la popa
se divisa Cartagena,
donde llevan a morir
los hijos de madre ajena.*

María José Salgado, música, docente, investigadora y referente de la hibridación con músicas tradicionales del Caribe, dice al respecto: “El corazón de Gume es un cofre y está sellado. Nadie más tiene la llave”.

A través de los años, Gume ha conocido algunos alumnos o integrantes de su grupo interesados en componer, pero señala que a la mayoría les ha faltado constancia. Sin embargo, cuando le muestran una letra, él los guía: “Yo les digo: préstamela acá, yo te corrijo que esto es así, esto se quita, esto no va. Vamos a ver la melodía, porque con la melodía... uno a veces compone, forma los versos y hay partes que hay que quitarlas, porque la melodía no va”.

A comienzos del 2020, junto con los tamboreros de su grupo, ensayó un nuevo ritmo: la tambora palitiá. Dice Gume que lo prepararon para La Noche del Río en Barranquilla, unos días antes del Carnaval, en donde se presentan ritmos de la región ribereña: “Lo llevamos a Barranquilla y fué un éxito”.

Las condiciones de vida de Gume son precarias, recibe una exigua ayuda estatal para la vejez, pero la incertidumbre sobrevuela su vida. Los tratamientos para sus achaques implican largos desplazamientos en moto, hasta municipios remotos. Sobrevivir es una proeza. Cuando se le pregunta qué lo motiva a seguir haciendo música, primero sonríe y

luego responde: “Me ha motivado y me sigue motivando, hasta el día en que ya no pueda más. Le pido a Dios que me siga dando un tiempo más de vida y mucha resistencia para seguir adelante con esta tradición, para dejar un legado en mi pueblo y en otros que he visitado. Es mi sangre que corre por mi cuerpo... Esto es lo mío. Cuando yo canto siento armonía, siento alegría y quisiera seguir cantando más y cantando más”.

En resumen, podríamos decir que Gumercindo Palencia Gil es un cantador de Hatillo de Loba, docente y coordinador de diversos grupos folclóricos en una región atravesada por el Magdalena. Que entre otras canciones compuso El Hilo, La Pacha Gamboa, Los problemas de Colombia y que dirige el grupo Yacambú. En resumen, eso. En todo caso, sería más importante decir que cuando una voz como la suya se apague, que cuando El Hilo se recoja sobre la corriente incansable del tiempo, que cuando esa mirada que le canta a nuestra realidad compleja caiga sellada en silencio, será el final de un pequeño pero vibrante, trascendental, irremplazable universo.

Conclusiones

Desde la franja septentrional del mundo, rumbo al sur, pasa una vía creativa. Es una vía muy particular, porque no comunica, circula hegemónica en una sola dirección. Opera como otro tentáculo más de un modelo económico cuyo único fin es la extracción de materias primas que producen una riqueza que se recoge eficazmente y sin importar sus consecuencias, pero que va a parar a muy pocas manos. Esa vía es la vana promesa sobre la cuál muchos hemos transitado en los centros urbanos. Sin embargo, quienes puedan mirar hacia los lados, descubrirán un paisaje exuberante, escucharán otras músicas, conocerán otras voces y con ellas otras narrativas, otros sistemas, complejos y cosmovisiones. Es ahí, donde habita la tambora, una música que está en la orilla, que es brillante y está encendida, que no transita por esa vía principal, que emerge como una pedagogía colectiva y decolonial.

Por esta orilla encendida del mundo han viajado Desmond Tutu, Muhammad Alí y John Coltrane, pero también Ángel María Villafañe, Ana Matilde Alvarado y Gumercindo Palencia. En el capítulo de hallazgos y recomendaciones del informe final de la Comisión de la Verdad (2022), dice lo siguiente: “En Colombia no existe un «nosotros» que soporte la noción del bien común como aquello que conviene a todos de igual manera, a pesar de las diferencias. [...] Hay un país excluido de la narrativa social, de la presencia civil del Estado, de las posibilidades de la producción agraria y cuidado de la naturaleza, que reclama su espacio en la construcción de una sociedad incluyente y que debe ser parte de una política transformadora” (p. 667). En este contexto, urge desarrollar proyectos de hibridación enraizados en las consideraciones éticas, que cuestionen las lógicas extractivistas y los imperativos de la industria del entretenimiento, que tomen partido por la causa de la reparación de los derechos civiles negados a estas comunidades excluidas, de las cuales hacen parte muchos de nuestros cultores tradicionales. Considerando que si bien los siglos de dominación colonial no pueden resolverse exclusivamente desde el campo cultural, si es necesario sumarse a los esfuerzos para interrumpir, transgredir o transformar las doctrinas de superioridad de una cultura sobre otra, al igual que las condiciones de racialización y generoización, como propone Walsh, con el fin de superar categorías identitarias que nos han sido impuestas, e históricamente instrumentalizadas por la colonialidad del poder y que son propensas a la taxonomía y la inferiorización: “El «negro» por la epidermización, el «indio» por su condición étnica-racial-primitiva-originario y la mujer india y la mujer negra doblemente condenadas por ser «negras» o «indias» y por ser «mujer»” (Walsh, 2013). Este propósito pasa por fomentar la participación de creadores, cantadoras e intérpretes de estas comunidades en los proyectos, buscando amplificar y descubrir nuevas voces y establecer puentes con otros ámbitos como el académico, que permitan una construcción de conocimiento a doble vía, que represente mejor la compleja diversidad cultural de nuestro

país. En este trabajo ese objetivo se ha cumplido, puesto que los músicos de tambora se sintieron reconocidos, observaron que los músicos de formación académica valoramos su conocimiento y su experiencia, han vivido la hibridación no como una imposición de un sistema hegemónico sobre otro, sino como un proceso comunicativo de ida y vuelta, hemos creado algo juntos, hemos aprendido juntos.

Por último, hay que decir que en el seno de la tambora también se viven tensiones, la sabiduría de los viejos a menudo choca con la pulsión y la iniciativa de las nuevas generaciones. El difícil acceso a muchos municipios y corregimientos de la región, no ha impedido la expansión, por otros medios, de la presión homogeneizadora de la industria musical. Y aunque hay avances, aún es minoritario el cambio en los roles tradicionales dentro de los grupos, pues de las muchas jóvenes que convoca esta práctica comunitaria muy pocas son tamboreras, la mayoría se dedican a cantar o a bailar. Sin embargo, también existen mediadores y negociaciones, no en vano estas músicas han acompañado a las comunidades que las crearon, son su patrimonio, su narrativa, una herramienta pedagógica y de resistencia ante la ausencia estatal y las violencias del conflicto armado, una metodología para fomentar la paz, una terapia para sanar las heridas psíquicas, una motivación para vivir, para celebrar, para sobrevivir. Siguen vivas e irradian vitalidad, más allá de una plusvalía para la creación artística son el llamado de un canto profundo, una onda expansiva de energía limpia, un brote verde en el amanecer del mundo: la lumbre crepitando en el corazón de las mujeres, los niños y los hombres. Pueden enseñarnos a ceder el pronombre “ellos” para abrazar uno más amplio e incluyente, resumido con sencillez y belleza en la poética de Muhammad Alí: “Yo: nosotros”.

Referencias

- Adorno, T. W., & Bielsa, E. (2002). Sobre la música popular. *Guaragua*, 6(15), 163-201.
<http://www.jstor.org/stable/25596308>
- Bernal, A. C. (2007). Música y deconstrucción. *Enrahonar* 38(39), 171-180.
<https://revistes.uab.cat/enrahonar/article/view/v38-bernal>
- Bhabha, H. K. (1996). Culture's In-Between. En Stuart, H. & Du Gay, P. (Eds.) *Questions of Cultural Identity* (pp. 53-60). Sage Publications.
- Blanco-Arboleda, D. (2006). La música de la Costa Atlántica colombiana. Transculturalidad e identidades en México y Latinoamérica. *Revista Colombiana De Antropología*, 41, 171–203. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1206>
- Blanco-Arboleda, D. (2013). El folclor y el patrimonio frente a la hibridación y la globalización en la música colombiana. Tensiones tradicionalistas vs. modernizadoras: políticas culturales, poder e identidad. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, 28(45), 180-211. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55729098009>
- Camargo-Centeno, M., y Henríquez-Ardila, F. (2008). *Canto y juego a ritmo de tambora*. Henríquez Ardila, Freddy Alfonso.
- Cantor, D. (2021). *Billy Hart is still solid as a rock*. JazzTimes.
<https://jazztimes.com/features/interviews/billy-hart-is-still-solid-as-a-rock/>
- Carbó, G. (1993). Al ritmo de... tambora-tambora. *Huellas*, (39), 27-58.
<https://rcientificas.uninorte.edu.co/huellas/Huellas%20No.%2039.pdf>
- Cifuentes, A. (2021). Experiencias en torno a la enseñanza y el aprendizaje de músicas tradicionales. El caso de la maestría de músicas colombianas de la universidad El Bosque. En L. Rivas y N. Camacho. (Eds.). *Educación superior en Música en Colombia* (pp. 295-311). Editorial Aula de Humanidades.

- Ciro-Gómez, B. (2015). *Etnografía musical. En busca de los relatos y cantos del río Magdalena* [Tesis de maestría, Universidad de Antioquia] Biblioteca digital UdeA. https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/3098/1/CiroBernardo_2015_EtnografiaMusicalRioMagdalena.pdf
- Cobo, J. (2011). Nacionalismo revisitado en el festival Mono Núñez. *Revista digital A Contratiempo*, 16(2011). <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/CDM/acontratiempo/anteriores/verhtml?articulo=53>
- Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición. (2022). *Hay Futuro si Hay Verdad, Informe Final*. <https://www.comisiondelaverdad.co/hallazgos-y-recomendaciones-1>
- Derrida, J. (1997). *El tiempo de una tesis: deconstrucción e implicaciones conceptuales* (2.^a ed.). Proyecto A Ediciones.
- Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. En F. Cruces-Villalobos. (Ed.), *Las culturas musicales, lecturas de etnomusicología* (pp. 133-172). Editorial Trotta.
- García-Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo.
- García, D. (2008). El lugar de la autenticidad y de lo underground en el rock. *Nómadas*, 46, 187-199. http://nomadas.ucentral.edu.co/index.php?option=com_content&view=article&id=249
- Gast, L. (Director). (1996). *When We Were Kings* [Documental]. PolyGram Filmed Entertainment. <https://www.criterion.com/films/30086-when-we-were-kings>
- Gioia, T. (1997). *Historia del jazz*. Turner.

- Gómez, N. (2015). *Invencciones de la colombianidad: Nueva Música Colombiana* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana] Institutional Repository - Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/16770>
- Hernández, O. (2010). De currulaos modernos y ollas podridas. En C. Santamaría, M. Sevilla y C. Santamaría. (Eds.). *Música y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano*, 237-286. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Lendvai, E. (2003). *Béla Bartok, un análisis de su música*. Idea Books.
- Martínez, M. (2007). *La investigación cualitativa etnográfica en educación. Manual teórico práctico* (3.ª ed.). Editorial trillas.
- Miller, R. (1996). *Modal Jazz composition and harmony*. [Composición y armonía modal en el jazz]. Advance music.
- Miñana, C. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, 11(2000), 36-49.
- Mouly, C., & Giménez, J. (2017). Oportunidades y desafíos del uso del patrimonio cultural inmaterial en la construcción de paz en el posconflicto. Implicaciones para Colombia. *Estudios Políticos*, (50), 281-302. <https://doi.org/10.17533/udea.espo.n50a15>
- Ochoa-Gautier, A. M. (2006). Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America. *Social Identities*, 12(6), 803-825. <https://doi.org/10.1080/13504630601031022>
- Ochoa, A.M. y Barbero, J.M. (2001). Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular. En Mato, Daniel. (Ed.). *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, (pp. 111–125). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20100912040515/8barbero.pdf>

Pelinski, R. (1997). *Etnomusicología en la edad posmoderna*. Archivo digital.

[https://studylib.es/doc/8550323/etnomusicolog%C3%ADa-en-la-edad-posmoderna-](https://studylib.es/doc/8550323/etnomusicolog%C3%ADa-en-la-edad-posmoderna)

Ríos, J. y Corredor, F. (2010). *El beat de la tambora* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=udPmIu6yeyM>

Rojas, J. S. (2017). El Patrimonio Cultural Inmaterial en Colombia como Política de Estado:

El Caso del Concurso Nacional de Bandas. *Encuentros*, 15(3).

<http://ojs.uac.edu.co/index.php/encuentros/article/view/1088>

Said, E.W. (2003). *Orientalism* [Orientalismo] (3rd ed.). Penguin Books.

Santamaría, C. (2007). La Nueva Música Colombiana: La redefinición de lo nacional en

épocas de la world music. *El Artista*, (4), 6-24.

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87400402>

Schmidt, P. (2012). What We Hear is Meaning Too: Deconstruction, Dialogue, and Music.

Philosophy of Music Education Review, 20(1), 3–24.

<https://doi.org/10.2979/philmusieducrevi.20.1.3>

Semillero Etnomusical. (2014). Grabaciones realizadas durante la segunda fase de desarrollo

del proyecto: *El Intercambio Intercultural como Herramienta de Creación de Nuevas*

Músicas Colombianas. Publicación inédita.

Walsh, C. (Ed.). (2013). *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir,*

(re)existir y (re)vivir. Tomo I. Ediciones Abya-Yala.