

# Los festivales y el refuerzo de la tambora como forma de producción cultural en la Depresión Momposina<sup>1</sup>

► JUAN CARLOS ESCOBAR CAMPOS, PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA DE BOGOTÁ, COLOMBIA

*Fecha de recepción: octubre de 2015*

*Fecha de aceptación: noviembre de 2015*

---

**RESUMEN:** *En este artículo se estudia la tambora, música folclórica tradicional de una región de la Costa Caribe colombiana, como vehículo de comunicación de contenidos culturales: ideas, creencias, valores y significados. Se explica cómo el tránsito de esta música desde su contexto social original hacia la puesta en escena en festivales anuales refuerza el valor simbólico de las prácticas artísticas de sus actores. Adicionalmente, se describe la manera en la que la danza, el canto y la música, como vehículos de comunicación cultural, producen sentidos particulares de existencia para los habitantes de la región, a través de la narración de historias, de la invención de tradiciones, de los cantos a la naturaleza y de la representación de las precarias realidades sociales de la región. Se presentan análisis de las prácticas artísticas que se interpretan desde algunas perspectivas de la sociología contemporánea.*

**PALABRAS CLAVE:** *Ruedas de tambora, festivales, tradición, performances.*

---

<sup>1</sup> Este trabajo es parte de una investigación más larga publicada como libro digital: Escobar, J. C. (2015). *La tambora: El sentir de la cultura ribereña en la Depresión Momposina*. Bogotá: Facultad de Ciencias Sociales-Pontificia Universidad Javeriana. E-book disponible en: <http://cienciasociales.javeriana.edu.co/publicacionesdigitale>

**ABSTRACT:** *This paper studies la tambora –traditional folkloric music of the Colombian Caribbean Coast– as a communication vehicle of cultural contents such as ideas, beliefs, values and meanings. It explains how this music transits from its original social context towards a staging context in annual festivals, which reinforces the symbolic character of the artistic practices of their actors. Additionally, it describes the way in which dance, singing and music, as vehicles for cultural communication, produce particular senses of life for the inhabitants of the region through a kind of storytelling, through the invention of traditions, through the song to nature and through the representation of the region's precarious social reality. It presents an analysis of the artistic practices interpreted from some contemporary sociological perspectives.*

**KEY WORDS:** *Tambora circles, festivals, tradition, performances.*

## INTRODUCCIÓN

La música tradicional colombiana es bien conocida en el mundo entero. Su principal exponente, la cumbia, ha tenido una amplia difusión en América Latina<sup>2</sup>. Sin afirmar que la cumbia llegó a ser olvidada en Colombia, perdió su protagonismo por completo en las décadas de los ochenta y noventa (Wade, 2002), tiempo después del cual se fue recuperando paulatinamente, hasta que resurgió con la aparición en escena de nuevos grupos, artistas y fusiones que reivindicaron su identidad sonora<sup>3</sup>.

A la par de este resurgimiento, apareció un nuevo interés en los músicos, en los investigadores y en el público por las demás músicas tradicionales de otras regiones de Colombia, las cuales estaban ocultas por el brillo que había tenido la cumbia en años atrás. Desde estas tradiciones musicales, tocadas con gaitas, marimbas, tambores, arpas, tiple y violines, en costas, montañas, llanuras, selvas, ríos y desiertos de Colombia, se veía con mucha preocupación la transformación del gusto musical de los jóvenes, quienes se inclinaban por los sonidos modernos de las industrias musicales; como la expresión contemporánea del vallenato, que responde a las industrias musicales, igual que el reguetón.

Con el fin de preservar el legado musical y la herencia cultural de estas músicas, han aparecido en todo el país festivales especializados que incentivan la participación de agrupaciones musicales en tarima. En estos festivales se pretende promover la creación y formación de nuevos músicos que con el tiempo puedan seguir ejecutándolas, también se pretende difundir, promover y reproducir estos géneros.

<sup>2</sup> En países como México, Venezuela, Perú, Chile y Argentina la difusión de la cumbia supuso incluso múltiples transformaciones y adaptaciones del género a las características sonoras propias de cada pueblo.

<sup>3</sup> Bomba Estéreo y Sistema Solar son algunos de los grupos más significativos en esta corriente de rescate cumbiero.

Estos festivales han ganado reconocimiento nacional y regional, tanto es así que, en su última versión, el Festival Petronio Álvarez, especializado en música de la Costa Pacífica colombiana, contó con la presencia de más de 120.000 espectadores en una sola noche (Elpais.com.co, 2015). Otros festivales de música y baile tradicional como el Festival Mono Núñez, el Festival de Gaita de San Jacinto, el Torneo del Joropo en Villavicencio, el Festival de la Leyenda Vallenata de Valledupar y el Festival de la Cumbia en el Banco y el Festival de Colombia al Parque, en Bogotá, tienen muchísima aceptación y se han convertido en eventos de trascendencia nacional.

Los festivales de tambora de la Depresión Momposina ocurren en una escala mucho menor. Festivales con un alcance que no trasciende lo regional, con asistencias de 200 y 300 espectadores cada uno, pero que, igualmente, han pretendido desde sus comienzos preservar la existencia de la música de tambora; baile *cantao* y de raíz africana, española e indígena. A pesar de su corto alcance, los festivales de tambora tienen una importancia altísima para los habitantes de la región, específicamente para aquellos músicos, cantantes e intelectuales que recuerdan con nostalgia el pasado sonoro de sus ancestros; las fiestas al aire libre, las voces de las viejas cantadoras, los cantos de campesinos y pescadores y demás elementos que consolidaron una cultura propia.

Algunas veces referida como una prima cercana de la cumbia, la tambora es un género musical que nace en las riberas del Río Magdalena, entre sus cauces medio y bajo, concretamente, en lo que se denomina subregión de la Depresión Momposina. Sus elementos indígenas, africanos y españoles, rasgos visibles de un pasado perdido entre la tradición oral y la transculturación de cantos, bailes y ritmos, confirman la existencia de un origen triétnico en esta música, cuya historia, no obstante, es imposible de reconstruir con precisión académica (Rojas Mora, 2013).

En los últimos treinta años, esta música enraizada en las tradiciones festivas de los pueblos del Río Magdalena, ha perdido su protagonismo en fiestas patronales y carnavales, y ha migrado hacia un espacio especializado, desde donde se representan y se comunican ideas, valores y símbolos de una cultura: el festival. Si hace algunos años, durante los momentos de fiesta de los pueblos, el calor y la sensualidad de la tambora eran parte de un ritual que permitía forjar una identidad común, a partir de la comunicación cultural, hoy en día, el festival de tambora, como escenario especializado de difusión musical, se ha complejizado en sus mecanismos de comunicación de ideas, valores y significados. Estos nuevos mecanismos de comunicación cultural son el resultado de la transformación de las prácticas musicales, a partir del surgimiento del festival como escenario especializado para la música de tambora. El objetivo de este artículo es brindar un marco analítico, desde algunas corrientes contemporáneas de la sociología, para comprender la importancia actual de los festivales de música tradicional en Colombia y quizá en otros

lugares del mundo. Así, describiré los nuevos mecanismos de comunicación cultural presentes en los festivales de tambora y cómo a través de ellos se asegura la reproducción y la constante reconfiguración, en el performance, de lo que denomino *cultura ribereña*.

Debido a que trata de música y otras formas artísticas, este artículo contiene una preocupación por los signos y por los símbolos presentes en la tambora como complejo de prácticas culturales. De esta manera, para el estudio de estas formas artísticas se requiere tanto de un marco analítico para abordar el contenido semiótico como de una metodología que permita verificar que la interpretación dada por el investigador al símbolo corresponde con aquella interpretación del sistema social. Frente a lo primero, el marco analítico utilizado en esta investigación tiene que ver con la teoría del signo de C.S. Peirce (Tagg, 2012; Turino, 2010), que por razones de espacio no desarrollo en este artículo. Frente a lo segundo, se utilizó una metodología principalmente etnográfica, que incluyó la descripción densa, por medio del diario de campo, la observación participante, la entrevista y el estudio de la música de tambora (Escobar, 2015).

### LA DEPRESIÓN MOMPOSINA COMO CONTEXTO GEOGRÁFICO

A unas seis horas de Cartagena, Barranquilla y Santa Marta se encuentra la que en su momento llegó a ser la tercera ciudad más importante de la Nueva Granada: Mompos. Su ubicación estratégica en la otrora arteria de comunicación más importante de Colombia, el Río Magdalena, la hizo una influyente ciudad de comerciantes. Sin embargo, a principios del siglo XX, la aparición de nuevas formas de transporte en tren y carreteras, y el cambio de cauce del Río hicieron que Mompos perdiera dramáticamente su importancia en la vida nacional. El Río Magdalena fue olvidado y con esto se perdió su navegación a gran escala.

Los pueblos que rodean a Mompos conforman una subregión denominada la Depresión Momposina, ubicada en el sur de los departamentos de Bolívar, Cesar y Magdalena de la Costa Atlántica colombiana (véase figura 1). Esta depresión es un área marcada por el estancamiento de aguas en ciénagas, pozos, ríos y caños, entre otros. Una zona rural de Colombia donde, sumadas a la precariedad económica, las condiciones geográficas mantienen el área en una situación de relativo aislamiento frente al resto del país: el transporte terrestre requiere siempre de al menos un viaje fluvial para desplazarse de un lugar a otro y los viajes fluviales dependen de la disponibilidad de lanchas, chalupas y pequeños botes. San Martín de Loba, Barranco de Loba, Hatilo de Loba, Tamalameque, El Peñón, El Banco, Altos del Rosario y Rioviejo son algunos de los pueblos que conforman la Depresión Momposina y donde surgió la tambora como complejo artístico.



Figura 1.

## LA TAMBORA

La tambora como baile “cantaos” es un complejo de prácticas culturales que agrupan el baile, el canto y la ejecución musical. Nace en estas tierras tropicales, de la confluencia de tradiciones culturales diversas, en la complicidad del esclavo y el indígena, bajo el yugo unas veces déspota y otras veces protector del español. Es, entonces, un género musical que agrupa cuatro aires o ritmos: la tambora-tambora, el berroche, la guacherna y el chandé; a los cuales corresponde un estilo particular de baile. Por su característica de baile cantaos, la tambora es propiamente un baile pero a la vez es un canto y una música cuya naturaleza alegre se desprende de la cultura festiva de la que proviene (Carbó, 1993).

La música se toca con dos tambores de origen africano: el currulao y la tambora. Ambos se construyen con madera en su base y con cuero de animales (venados, chivos y hasta vacas) en sus parches. El currulao es un tambor de un solo parche que se toca con las manos, a la manera de la conga o el djembé; la tambora es un tambor de doble parche, que se golpea con baquetas o palos de madera, a manera de bombo. Igualmente, las maracas acompañan constantemente la base rítmica, junto con las palmas de los coristas y los cantantes.

Una de las características más africanas de los bailes cantaos es el esquema de canto-respuesta que se mantiene en la música de tambora. En el canto de esta música un cantante principal se encarga de los versos, mientras que un coro más grande que lo rodea, responde. El cantante cuenta historias, dedica versos, hace comentarios satíricos, desahoga sus penas y desafía a sus rivales, mientras que un coro lo acompaña con las palmas y luego responde. Por lo general, las mujeres son las protagonistas de estos cantos, sus voces son muy potentes y cada vez que cantan su fuerza vocal se acompaña del ánimo y la alegría de su espíritu.

El baile es muy rápido y alegre. Generalmente, se desarrolla al interior de un círculo integrado por músicos, cantantes y demás asistentes de la fiesta, que se llama *rueda de tambora*. Al interior de la rueda, la mujer, con una falda larga, agarrada por sus extremos, invita al coqueteo del hombre, quien con su sombrero la sigue. Las parejas entran y salen de la rueda, y así se desarrolla una noche de fiesta

de tambora, donde el licor fluye hasta la madrugada y donde se dan cita todos los personajes del pueblo para contar sus historias y reafirmar su identidad.

## LA COMUNICACIÓN CULTURAL EN LA RUEDA RITUAL

Como he descrito, la tambora como baile cantao es una manifestación festiva de los pueblos de la Depresión Momposina, un momento de su vida pública en el cual la música, el baile y la danza se convierten en un ritual de celebración. Tradicionalmente, era muy común que los habitantes de esta región se reunieran en la calle de algún pueblo para formar la rueda y bailaran durante toda una noche. Poco a poco, estas ruedas se fueron haciendo menos comunes. Durante las escasas ruedas que hoy se celebran, todos entonan canciones conocidas mientras aplauden y bailan, y mientras los tamboreros repican los cueros de los instrumentos. Con la mezcla del licor, el baile y la música, se producen momentos de éxtasis en las ruedas de tambora, un despliegue de energía en cuyo marco sus partícipes parecen entrar en trance, desprenderse de todas las preocupaciones terrenales y concentrarse únicamente en el importante momento festivo.

Los efectos sociales de este tipo de efervescencia colectiva en rituales han sido ampliamente estudiados por sociólogos como Émile Durkheim (2008), Randall Collins (2009) y Jeffrey Alexander (2006). Particularmente me interesa, para este trabajo, rastrear el tipo de efectos sociales que desde las ruedas rituales de tambora se mantienen en los festivales de esta música. ¿En qué medida se mantienen esos efectos sociales? ¿Cómo se transformaron? ¿Qué permanece en ellos? Considero que uno de los efectos más importantes de la rueda de tambora que implica una transición hacia los festivales es el de la construcción y reproducción de significados que forman parte de una identidad común a la que denomino, como señalé antes, cultura ribereña. Esta cultura se ve reforzada en sus valores, creencias, ideas y símbolos gracias a que, tanto en la rueda como en los festivales, existen mecanismos efectivos de comunicación.

## LA ESTRUCTURA DE LA RUEDA DE TAMBORA

En los rituales de grupos sociales poco diferenciados la comunicación cultural fluye con más facilidad gracias a la existencia de mecanismos que aseguran la efectividad de esa comunicación, que se percibe como auténtica y que tiene la capacidad de transmitir contenidos culturales que se fijan en el grupo (Alexander, 2006).

Particular importancia en este análisis tiene la estructura de la celebración de la rueda de tambora como un ritual. Los componentes de la rueda tambora son los siguientes:

- Cantadores y cantadoras
- Coros



- Músicos
- Parejas de bailarines
- Público general
- Licor
- Canciones
- Baile
- Indumentaria (sombreros campesinos, faldas y abarcas, entre otros.)

La manera en la que todas estas piezas de la fiesta se enlazan permite que la comunicación fluya con facilidad por la cercanía de sus actores y porque todos los participantes de una rueda participan del ritual activamente. Todos los participantes desarrollan al menos la función de hacer coros y aplaudir, mientras que otros tocan, bailan y lideran las voces. Adicionalmente, el licor es un detonante de alegría y placer consustanciado que está presente durante toda la celebración y del que todos disfrutan –es importante aclarar que en estas ruedas no participan menores–. Igualmente, la ropa que todos visten en una rueda de tambora es la ropa diaria, por lo general, atuendo campesino cuyo sombrero y la falda se utilizan para el baile.

Algo que caracteriza la práctica de la rueda de tambora es la indistinción de sus miembros. Indistinción que parte del hecho de que todos provienen de un mismo contexto histórico, social, económico y geográfico. Indistinción que hace que las vivencias personales sean muy parecidas y que las historias que se cuenten en una noche se repitan al año siguiente con otra persona. Como práctica cultural que es, la tambora despliega unos medios simbólicos que transmiten un contenido de ideas, creencias y valores que, a la vez, integran una cultura común y dotan de sentido la vida del individuo de la Depresión Momposina.

En la rueda de tambora los medios simbólicos son la danza, el canto, la música y los versos, entre otros. Veamos, como ejemplo de la comunicación, los versos de tambora. Muchos de los versos de la tambora se repiten en las canciones tradicionales, desde hace más de un siglo, con muy pequeñas modificaciones. También aparecen versos nuevos de la genialidad y de la ocurrencia de los cantadores y cantadoras que se renuevan con cada generación y que le aportan creatividad y permanencia a sus composiciones. El éxito de los nuevos versos y su permanencia en el tiempo, así como la repetición de versos antiguos, son muestras de la efectividad de la comunicación en una rueda. Y es que un verso se puede interpretar como el acto de dar a conocer un contenido –por lo general, una anécdota o una historia del pueblo– pero solo el acto de entender ese contenido indica que la comunicación ha sido exitosa. De lo contrario, la comunicación debe entenderse como comunicación fallida. Por la indistinción que hemos señalado y la facilidad en la articulación de los elementos del ritual, el verso es de fácil entendimiento para los miembros de la tambora y, por tanto, un ejemplo de comunicación exitosa.

Situaciones que permanecen en la memoria colectiva a manera de relatos y momentos que vale la pena recordar porque lo que hoy ocurre en un pueblo mañana se repite en otro (Pino Ávila, 1990). Todas estas historias son la representación artística de la realidad del pueblo, es decir, constituyen la manera propia de una cultura de entender su realidad y plasmarla en versos para que permanezcan en el tiempo, ya no en forma de personas, sino de personajes y, ya no a manera de historias, sino de cuentos, algunos veces con altas dosis de magia y creatividad<sup>4</sup>.

Veamos un ejemplo de estos versos:

La triste viuda lloraba / la muerte de su marido / Y en el llanto preguntaba / que si el otro había venido.  
No sé qué tiene mi pecho / que mi voz ya no levanta / Se parece a la sirena / cuando de mañana canta.  
Bajaron tres reyes magos / bajaron por el oriente / bajaron solicitando / donde vendían aguardiente.

Estos versos son un ejemplo de una comunicación que contribuye a la constante elaboración de una cultura común en las prácticas festivas, dancísticas y musicales de la tambora. Una cultura común que el sociólogo Orlando Fals Borda (2002) denominó *cultura anfibia* por ser propia de hombres campesinos y pescadores pero de mujeres madres, lavanderas y cocineras también. Asimismo, es una cultura cimentada en las relaciones con la naturaleza, particularmente con animales y con los cuerpos de agua. Una cultura de creencias católicas populares –en el sentido del catolicismo popular planteado por Manuel Marzal (2002), que entiende la práctica católica desde la cultura popular de los pueblos latinoamericanos– pero también de leyendas y mitos y de historias mágicas contadas en los relatos de los viajeros. Una cultura que le hace honor a la espontaneidad, a la risa y a la poca solemnidad y mucha franqueza de sus relaciones sociales.

## LOS FESTIVALES Y EL MUNDO DE LA TAMBORA

Desde hace unos cuarenta años, la estructura tradicional de la tambora comenzó a cambiar en la Depresión Momposina. Durante las décadas de los setenta, ochenta y noventa, diferentes procesos sociales hicieron que la tambora perdiera su protagonismo en las fiestas patronales y en la navidad, y fuese reemplazada con el vallenato y las rancheras de los bares y cantinas. El auge de la minería aurífera entre 1979 y 1996 posibilitó la llegada de nuevos colonizadores y explotadores de oro a los pueblos de la Depresión Momposina. Este auge hizo que se incrementara la capacidad adquisitiva de los hombres jóvenes que

<sup>4</sup> Se podrá notar la cercanía de estas prácticas culturales con el estilo literario del Premio Nobel Gabriel García Márquez, cuyo *realismo mágico* está enraizado en las vivencias de los pueblos de la Costa Caribe, dentro de los cuales, por su puesto, se ubica la Depresión Momposina.



trabajaban como excavadores en las minas. La llegada de grupos armados –guerrilleros en los años ochenta y paramilitares, en los noventa– también trajo a la región nuevas transformaciones con el desarrollo de actividades ilegales como la extorsión, el robo de ganado y la implantación de regímenes violentos. Con la llegada de personas extranjeras a los pueblos de Loba y el empuje de la nueva capacidad adquisitiva, se instalaron discotecas, bares y billares nocturnos, mientras algunas mujeres se dedicaban a la prostitución (Medina, 2014). Este nuevo estilo de vida nocturna produce nuevas preferencias en los jóvenes y los aleja de las celebraciones de la tambora, haciendo que las ruedas de tambora empezaran un proceso de extinción.

Así, en 1984 y en 1986 se crearon los festivales de tambora de San Martín de Loba y Tamalameque, respectivamente (Carbó, *Tambora y festival: Influencias del festival regional en la música tradicional*, 1999). Esta creación fue impulsada por líderes sociales e intelectuales de la zona que veían en la tambora algo más que una música. En palabras del fundador del festival de San Martín de Loba:

Esa concientización de valorar lo nuestro la adquirí siendo ya educador, cuando me tocó vincularme al colegio agropecuario de acá de San Martín (...) yo sentí que en la población se estaba perdiendo algo de nuestras tradiciones, algo de nuestro folclor, y era lo de las tamboras por la influencia de la música grabada, del picó<sup>5</sup>, había mucha música foránea que inundaba a estos pueblos y, en cambio, eso que era nuestro lo estábamos despreciando, se lo comenté a otros compañeros docentes y surgió entonces [la idea]<sup>6</sup>.

Dos son los tipos de cambios en las prácticas de la tambora que se dieron en la Depresión Momposina a partir de la creación de los festivales. El primer tipo de cambio tiene que ver con creación de un *mundo del arte* especializado en la música de tambora y el segundo tipo de cambio refiere a las prácticas musicales de la tambora que hicieron que se requiriera un mecanismo distinto para hacer efectiva la comunicación de contenidos culturales.

La aparición de un mundo de personas especializado en el conocimiento de la tambora y el surgimiento de una estética específica para el juzgamiento de su música, baile y canto según criterios específicos sigue la lógica de la creación de un mundo del arte en el sentido propuesto por el sociólogo Howard Becker (2008). Por razones de espacio sólo voy a referir a las consecuencias más importantes de la creación de este mundo del arte, que fueron:

- La aparición de al menos un grupo de tambora en cada pueblo de la región. Como se muestra en el segundo mapa (figura 2).

<sup>5</sup> De origen jamaicano el Pick-up (picó), estos aparatos son las grandes máquinas sonoras del Caribe. Torres conformadas por 3 ó 4 parlantes que alcanzan la potencia de 80 a casi 90 dB, como pude comprobar con una medición de contaminación auditiva. En la actualidad, estas máquinas reproducen vallenato y canciones de moda como champetas y se encuentran más que todo en discotecas, billares y bares.

<sup>6</sup> (Entrevista a Álvaro Mier - Fundador del Festival de Tambora de San Martín de Loba, 2014)

- El surgimiento de artistas de tambora, quienes se diferencian de los demás habitantes de los pueblos por ser los únicos con la posibilidad de tocar tambora en tarima.

- La consolidación de una estética para el juzgamiento de la calidad artística de la tambora, según criterios basados en autenticidad y tradición.

- La grabación de algunos temas de tambora, especialmente en los discos de Martina Camargo, quien se consolida a nivel nacional como una de las cantadoras de música tradicional más importantes del país.

- La especialización de artistas en cada área de la tambora: unos, en los tambores; otros, en la voz principal; algunos, en los coros, y otros cuantos, en el baile.

- La vinculación de los niños a las prácticas de tambora con la creación de semilleros para la enseñanza.

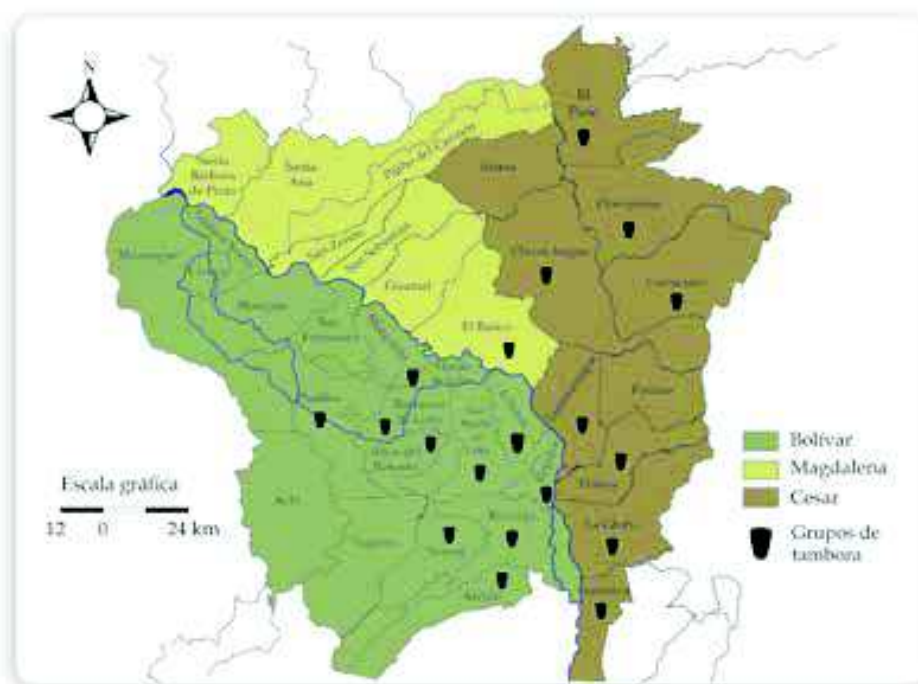


Figura 2.

Por otro lado, el musicólogo colombiano Óscar Hernández (2010) ha estudiado las transformaciones que atraviesa una música tradicional cuando es llevada al escenario en la forma de festivales. Estos cambios son apenas lógicos si se tiene en cuenta que se pasa de un formato musical para las celebraciones populares a un formato de exhibición, concurso y premiación de artistas destacados. Pero con la creación de festivales la tambora cambia como complejo cultural y no sólo como música, ya que con la especialización de los artistas y con la complejización de las relaciones entre partícipes del mundo de la tambora aparece la necesidad de comunicar de manera distinta.

Algunos de los cambios más visibles en la tambora con la creación de unos festivales son los siguientes:

- La aparición de jurados especializados en la calificación de la ejecución de la tambora.
- La diferenciación entre artistas y público, que antes eran uno solo en la rueda.
- El surgimiento de vestidos especiales para la puesta en escena de la tambora.
- La creación de unas reglas estéticas para la ejecución del baile de la tambora en escena.
- La estandarización de ritmos y parámetros para la ejecución musical de los instrumentos.
- La tendencia hacia la afinación de los coros, que antes cantaban una línea melódica de manera heterofónica.
- La aparición de voces educadas según los parámetros del canto occidental.
- La emergencia de un circuito de festivales de tambora en diferentes pueblos de la región, como se muestra en el mapa 3 (figura 3).



Figura 3.

Como se puede ver, la aparición de festivales de tambora implicó, en el nivel de las prácticas culturales, la diferenciación y la profesionalización de los actores de la tambora y su evolución en artistas con conocimientos especializados. Este tránsito ha permitido que se premie a las mejores voces, los mejores músicos y los mejores bailarines de tambora en tarima, todo lo cual

contribuye a una separación a nivel social de los artistas de tambora y el público en general. El público entonces ha quedado separado de la participación en la tambora y se convierte en un mero espectador.

¿Cómo es posible, entonces, la comunicación entre público y artistas si el primero no siempre tiene los conocimientos expertos para entender la tambora en tarima? ¿Qué se transmite en un festival de tambora? ¿Cuál es el efecto de lo que se transmite a nivel social?

También ocurre una transformación importante a nivel individual con la aparición de artistas y de un mundo especializado en la tambora. Con el surgimiento de una estética y de un lenguaje que se deben dominar, aparece también un artista con preocupaciones individuales que aporta un contenido cada vez más personal a la tambora, incluyendo letras con historias personales, bailes con pasos propios y voces cada vez más destacadas. ¿Cómo es posible, entonces, la articulación de estas preocupaciones individuales en tarima con el contexto de la región y de los festivales?

#### EL PERFORMANCE Y EL USO DE LOS MEDIOS SIMBÓLICOS DE LA TAMBORA

Para responder las preguntas planteadas en el acápite anterior, retomaré herramientas de la sociología cultural contemporánea (Alexander, 2006). Desde esta disciplina se entiende que, en sociedades complejas, para alcanzar los efectos sociales de un ritual se requiere del uso de mecanismos como el performance<sup>7</sup>, que pongan en contacto los elementos separados y diferenciados de un sistema social. El performance es entonces la puesta en escena y el conjunto de estrategias simbólicas de los artistas para alcanzar la compenetración con su público. Como veremos más adelante, para que esta compenetración se alcance es fundamental que el artista logre involucrar sus vivencias personales con el contexto de la región, y así darlo a entender al público. También veremos que una de las estrategias performativas más importantes es la utilización de mecanismos simbólicos en la música, en la danza y en el canto.

Uno de los efectos de la aparición de festivales y de la puesta en escena de manifestaciones folclóricas de la región Caribe es la exaltación de símbolos locales por medio de las formas artísticas. En los festivales y puestas en escena se pretende destacar elementos particulares de la cultura, a la vez que se configuran, se reproducen y reconfiguran mensajes que circulan en el sistema social. Esto respondería la pregunta de qué transmite la tambora pero también la pregunta por su efecto (intencionado o no intencionado).

<sup>7</sup> La Real Academia Española considera el término *performance* como un anglicismo evitable. Sin embargo, su traducción literal al español tiene varias acepciones distintas dentro de las que está *resultado, ejecución, actuación, interpretación o representación*. Considero que la perspectiva sociológica pretende utilizar todas estas acepciones al tiempo, al proponer el concepto de performance social, relacionando la representación y la actuación con la acción social, en una especie de puesta en escena de la vida colectiva que al mismo tiempo implica ejecución. Por eso, uso el anglicismo.

## EL PASADO COMÚN

La tambora pone en escena elementos de una historia regional y dota a la comunidad de unas ideas y creencias sobre el pasado común que de algún modo fueron ciertas. Los artistas exitosos en los festivales de tambora son aquellos que logran evocar y representar de manera veraz ese pasado común. Por eso, uno de los elementos estéticos más importantes a juzgar es la autenticidad de la ejecución de la tambora, en otras palabras, los jueces valoran más a aquellos grupos que logran evocar una tradición y un pasado común en su baile, música y canto.

A ciencia cierta, el origen de la tambora es desconocido. Se desconoce en qué medida aportaron a su musicalidad y a sus danzas las etnias africanas, americanas y europeas. Esto mismo ocurre con el origen de los pobladores de la Depresión Momposina, quienes no conocen con certeza su origen racial. Ante esta situación, la cultura ribereña no tiene otra opción que reiventarse su pasado colonial con mecanismos simbólicos entre los cuales la tambora está cargada. Estamos aquí ante una auténtica invención de la tradición, en el sentido planteado por Eric Hobsbawm (2002), puesto que la tambora contiene símbolos que hacen referencia a un pasado colonial, y que refieren al sometimiento de los esclavos negros, la melancolía indígena y el señorazgo del español (Rojas Mora, 2013).

Para ilustrar esto con más detalle cito los vestidos utilizados en tarima. De un lado, vestidos de faldas largas para las mujeres, a manera de polleras, con blusas de mangas encajadas que cubren el cuello, y pollerín, una especie de falda de la blusa que en vez de ajustarse dentro de la pollera se deja por fuera en señal de rebeldía a las formas españolas de vestir. De otro lado, el hombre viste con camisa y pantalón blanco, con sombrero de trabajo y con los pies descalzos para representar al esclavo y al indígena que andan sin zapatos o abarcas (Pino Ávila, 1990).<sup>8</sup>

Un detalle importante aportan los pies al baile. Sus pasos, cadenciosos, muy cortos en los hombres, representan los pasos del esclavo atado con grillos. Esto se evidencia en los pasos cortos que buscan juntar los pies. Otro ejemplo son los leleos, es decir, las figuras de la voz que componen una línea melódica de varias notas que se cantan con las sílabas la, le, li, lo y lu, aunque las más frecuentes son le y lo. En la tambora estas figuras siempre se encuentran en melodías de tonalidades menores, con lo cual imprimen un halo de tristeza y melancolía a las canciones (Rojas Mora, 2014. Este es un ejemplo de leleo: Le le le / le le lei / que ya se fue la manguelena / corocito de mangué<sup>9</sup>.

De acuerdo con algunos músicos y artistas entrevistados, estos leleos son cantos característicos de los trabajadores del campo y de las lavanderas cuya expresión representa icónicamente la soledad y la melancolía de los cantadores y cantadoras de tambora. Por conexión con esta melancolía, los leleos son

<sup>8</sup> Un ejemplo de esta puesta en escena se puede ver en el siguiente video de YouTube, durante el Festival de Tambora de San Martín de Loba, 2015: <https://youtu.be/zzeEyP3DCoU>

<sup>9</sup> “La manguelena”, canción tradicional de tambora.

entendidos como los lamentos del indígena añoraba la libertad de su yugo. Así lo relató Grilbin Sáenz, cantador del grupo de tambora Golpe Malibú:

Yendo más allá a la época del negro, de los esclavos, veo en la tambora como un aliciente, una zona de escape, para la dura tarea que ellos enfrentaban. Entonces, cuando yo estoy cantando una tambora yo vivo eso, yo siento como si el negro se le escapó al blanco, como que si el indio se rebeló y salió huyendo por entre las Lobas huyéndole a Diego Ortiz Nieto, que era el dueño de las minas ahí en San Martín entonces, siento la libertad (Entrevista a Grilbin Sáenz, 2014).

## EL SENTIR INDIVIDUAL EN LA TAMBORA

La canción inédita es un ejemplo de cómo se articulan los diferentes elementos en un festival para producir una comunicación cultural exitosa. Mediante ella, un compositor de tambora debe articular sus experiencias de vida con el contexto de la región para producir un texto que despierte las emociones del público, y así pueda ganar el premio a mejor canción inédita. Solo por medio del entendimiento del contexto con todo su trasfondo social, económico, ambiental y político, el artista puede representar una realidad que genere en el público una interpretación satisfactoria. Pero a la vez, solo el aporte de su experiencia individual, de su mundo y sus vivencias puede generar empatía con el público. Estas vivencias implican un mensaje, hablan de historias a la manera de los viejos versos, pero, a la vez, permiten que el pueblo fije su atención en los temas que el compositor trata, como la paz, el medio ambiente, la importancia de rescatar las tradiciones o la muerte.

Aquí se encuentra una superación del problema sobre la originalidad en las composiciones nuevas. El compositor debe involucrar al contexto regional y la tradición de la tambora a sus vivencias personales y producir una comunicación cargada de sentido. Solo aquel mensaje que sea pertinente para todo el grupo social tendrá éxito como comunicación y, dependiendo de lo que se comunique, este mensaje podrá proponer un cambio o reafirmar un orden existente.

Esta idea se basa en el modelo de comunicación de Niklas Luhmann (2009): información/acto de darla a conocer/acto de entenderla que sugiere que solo la información que consigue entenderse es la que puede permanecer en el tiempo. Lo interesante de este modelo comunicativo es que pone en contacto la percepción con la comunicación, planteándose la posibilidad de formas de comunicación metalingüísticas que son percibidas directamente por la conciencia en la obra de arte (Luhmann, *El arte de la sociedad*, 2005). Si vemos la tambora como un sistema artístico en formación dentro de un sistema social más amplio, debemos reconocer que los cambios en ese sistema dependen de comunicaciones exitosas.

Las canciones inéditas son el mejor ejemplo de comunicaciones exitosas, con vocación cultural dentro del sistema de la tambora y en el marco de



los festivales. Existen canciones que proponen articulaciones entre el sentir individual del artista y el contexto, así como una utilización eficiente del performance en tarima para entrar en contacto con el público. Para esto voy a citar el caso de Grilbin Sáenz y su grupo Golpe Malibú, quien en 2011 ganó la competencia con una canción inédita altamente valorada por el público. En ella, Grilbin pone en contacto su sentir individual como persona que ha tenido que abandonar la región para formarse profesionalmente y el amor por su tierra lobana:

¿Qué será de mí? / si una noche extraña / se viera el cenit / sin tu luna clara./ Temo  
que al partir / a tierra lejana / lloraré por ti / Ribera Lobana.

No cantará el toche (voz) / Ribera lobana (coro) / Tampoco el mochuelo (voz) /  
Ribera Lobana (coro) / Ay no ayudará el toche / Ni tampoco el mochuelo / Cuando  
mis acordes / Turben el silencio.

¿Qué será de mí? / si en una mañana / el viento sutil / la orilla plateada / la torre  
feliz / de la Candelaria / ya no estén aquí / frente a mi mirada.

No se oigan tres golpes / En la nochebuena / Mi Dios que no me toque / Irme de mi  
tierra / Abandonar a mi tierra / Mi Dios que no me toque,

Herido el sinsonte/ la rosita vieja/ ay, se oirán por el monte / notas lastimeras.

¿Qué será de mí? / si el olor de junio, / no es a yuca o mai / ni a mango maduro /  
Que el invierno hostil / mengüe la sabana / no vuelva a surgir / de pasto cargada.

No se vean los botes / navegando el Río / y ya no canta el hombre / a sus amoríos.

Mi Dios que no me toque / irme de mi tierra / abandonar a mi tierra / mi Dios que  
no me toque / Ribera lobana (Coro)<sup>10</sup>.

Debo mencionar que este tema tuvo tanto efecto en el público de tambora que, a pesar de la inexistencia de una grabación oficial publicada en formato de CD, se ha transmitido ampliamente entre los niños de la región a través de su versión publicada en el canal YouTube. Muchos de los niños quieren cantar esta canción y en las ruedas después de los festivales el público la pide dos y hasta tres veces. Es una canción que representa un mundo de angustias, de tristezas y de nostalgias, rodeado de los elementos de la realidad local como el río, la tierra, la navidad, sus creencias, sus animales y su pasado. Es en este punto donde se logra involucrar el universo de ideas Caribe -con su historia, con su geografía, con su economía- al sentir particular de un campesino, de un pescador, de un mototaxista, de un profesor o de un escritor. Es a través de estos mecanismos que el mundo de la tambora construye sentidos particulares de existencia y dimensiona el valor de la cultura anfibia, como propone Fals Borda, o cultura ribereña, más ampliamente.

<sup>10</sup> Grilbin Sáenz, "Ribera Lobana", 2011. Disponible en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZTV9KBUN65A>

## CONCLUSIONES

La sociología cultural, que he propuesto como marco para comprender el papel actual de la tambora, señala que es a través del performance social que se crea, se comunica y reproduce el contenido simbólico de una sociedad, su cultura, que está en la base de toda estructura social y sin la cual es imposible entender los demás cambios sociales. En escenarios donde los elementos del performance están separados, como en el caso del artista y su público, o el artista y su contexto social, es necesario acercar todos los elementos para una comunicación efectiva de valores culturales. En ese acercamiento es determinante el papel del arte que puede comunicar de una manera especial, acercándose a la percepción humana. Por eso para los festivales de tambora es fundamental poder representar estéticamente el mundo, haciéndolo más cercano a la percepción del público y permitiendo que el arte pueda comunicar más fácil.

El tránsito de esta música folclórica de su contexto social festivo a escenarios de puesta en escena en tarima para su conservación, como los festivales, supone la aparición de una nueva estética que refuerza el carácter simbólico de las prácticas de sus actores. Un mundo simbólico de memoria e historia colectiva y de identidad cultural que orienta el sentido de existencia de una comunidad en particular. Un mundo simbólico que está contenido y se trasmite en la música, el canto y la danza de una región de la Costa Caribe Colombiana.

## REFERENCIAS

- Alexander, J. C. (2006). "Cultural pragmatics: social performance between ritual and strategy". En Alexander, J. C., Bernhard, G., Jason, L. *Mast Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual* (pp. 29-90). Cambridge: Cambridge University Press.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Carbó, G. (1993). Al ritmo de... tambora-tambora. *Huellas*, 39, pp. 29-58.
- Carbó, G. (1999). Tambora y festival: Influencias del festival regional en la música tradicional. *Huellas: Revista de la Universidad del Norte* 58 y 59, pp. 2-14.
- Collins, R. (2009). *Cadenas rituales de interacción*. Barcelona: Anthropos.
- Durkheim, É. (2008). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza Editorial.
- Escobar, J. C. (2015). *La tambora: El sentir de la cultura ribereña en la Depresión Momposina. Libro digital disponible en: <http://cienciassociales.javeriana.edu.co>*
- Fals Borda, O. (2002). *Historia doble de la Costa: Mompox y Loba* (Vol. I). Bogotá: El Áncora.
- Frith, S. (1996). *Performing Rites*. Cambridge: Harvard University Press.

- Hernández Salgar, O. (2010). De Currulaos modernos y ollas podridas. En Arango, A., Birenbaum, M., Hernández, Ó. Londoño, M., Miñana, P. Muñoz, et al., *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano* (pp. 237-286). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Hobsbawn, E. J. (2002). *La invención de tradiciones*. Retrieved 2014 йил Enero from *Revista Uruguaya de Ciencia Política*: <http://www.fcs.edu.uy/archivos/RUCP-04-08-Hobsbawm.pdf>.
- Luhmann, N. (2005). *El arte de la sociedad*. México D.F.: Herder.
- Luhmann, N. (2009). *La sociedad de la sociedad*. México D.F.: Herder.
- Marzal, M. M. (2002). *Tierra encantada: Tratado de antropología religiosa de América Latina*. Lima: Editorial Trotta.
- Medina, F. (2014). La tambora en San Martín de Loba. *Revista Cultural Tambora Lobana*, pp. 32-36.
- Mier Rojas, Á. (2014 йил 10-diciembre). Entrevista a Álvaro Mier: Fundador del Festival de Tambora de San Martín de Loba. (Campos, J. S. & Escobar, Interviewers J. C.)
- Pino Ávila, D. A. (2014, 10 de diciembre). Entrevista a Diógenes Pino-Fundador del Festival de Tambora de Tamalameque. (Campos J. S. & Escobar, J. C. Interviewers)
- Pino Ávila, Diógenes. A. (1990). *La tambora: universo mágico*. Tamalameque: Casa de cultura y turismo de Tamalameque.
- Rojas Mora, J. E. (2013). *Anotaciones históricas y críticas respecto a la tambora*. Barranco de Loba: Sin publicar.
- Rojas Mora, J. E. (2014). *La tambora: dimensión de resistencia cultural de la etnicidad lobana*. Barranco de Loba: Sin publicar.
- Sáenz, G. (2014, 23 de noviembre). Entrevista a Grilbin Sáenz. (J. S. Campos & J. C. Escobar, Interviewers). Barranco de Loba.
- Tagg, Ph. (2012). *Music's meanings: a modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Music Scholars' Press.
- Wade, P. (2002). *Música, raza y nación música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia.

---

JUAN CARLOS ESCOBAR CAMPOS

---

Sociólogo y abogado de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá D.C., Colombia. Actualmente es investigador del grupo "Cultura, Conocimiento y Sociedad" y lidera el "Semillero de Investigación de Culturas Festivas en Colombia, Latinoamérica y el Caribe" de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana. Igualmente es investigador asociado del Centro de Estudios Sociales y Culturales de la Memoria (CESYME) de Bogotá. Recientemente publicó *La tambora: el sentir de la cultura ribereña en la depresión Momposina*, Editorial Javeriana, 2015.  
E-mail: [jcescobarcampos@gmail.com](mailto:jcescobarcampos@gmail.com)