

# Homogeneización, resistencia y violencia simbólica: el caso del chandé lobano\*

*Homogeneização, resistência e violência simbólica: o caso do chandé lobano*

*Homogeneization, resistance and symbolic violence: chandé lobano case*

**Bernardo A. Ciro Gómez\*\***

DOI: 10.30578/nomadas.n49a13

El artículo reflexiona en torno a las formas de violencia simbólica que ejercen las tendencias homogeneizantes de los festivales de tambora sobre el chandé lobano y su impacto en los procesos de enseñanza-aprendizaje de este género. A partir de testimonios de los interlocutores y de otras investigaciones sobre el tema, analiza cómo las exigencias de los festivales afectan la percepción de los complejos procesos musicales en los circuitos de la oralidad y cómo dicha homogeneización es reproducida a través de los materiales musicales didácticos.

**Palabras clave:** chandé lobano, festivales, festividad, homogeneización, violencia simbólica, percepciones.

*O artigo reflete sobre as formas de violência simbólica exercidas pelas tendências homogeneizadoras dos festivais de tambora sobre o chandé lobano e seu impacto nos processos de ensino-aprendizagem desse gênero. Com base nos depoimentos dos palestrantes e outras pesquisas sobre o assunto, analisa como as demandas dos festivais afetam a percepção de processos musicais complexos em circuitos orais e como tal homogeneização é reproduzida mediante materiais didáticos musicais.*

**Palavras-chave:** chandé lobano, festivais, festividades, homogeneização, violência simbólica, percepções.

*The article reflects on the various ways of symbolic violence that are exercised by the homogenizing tendencies of the tambora festivals on the chandé lobano, and their impact on the teaching-learning processes of this subject. Based on testimonies of the speakers and other research, the text analyzes how the demands of festivals affect the perception of complex musical processes in oral circles and how such homogenization is reproduced through didactic musical materials.*

**Key words:** chandé lobano, festivals, festivity, homogenization, symbolic violence, perceptions.

\* Este artículo forma parte de "En busca de los relatos y cantos del río Magdalena", proyecto presentado a la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango, Envigado (Colombia), ejecutado entre diciembre del 2016 y junio del 2017, y financiado por la Oficina de Investigación Institucional.

Lobano/a: gentilicio con el cual se conoce a los habitantes de la subregión de Loba en la Depresión Momposina. Loba se origina a partir del nombre del cacique malibú que habitó estos territorios antes de la llegada de los españoles (Fals, 2002).

\*\* Profesor e investigador de la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango, Envigado (Colombia). Músico, artista-etnógrafo. Magíster en Artes de la Universidad de Antioquia.  
E-mail: bciro@deboraarango.edu.co

original recibido: 17/07/2018  
aceptado: 14/09/2018

nomadas@ucentral.edu.co  
Págs. 231~243

## Introducción

Este texto estudia las relaciones entre los diversos agentes que comparten el espacio social del chandé lobano de la Depresión Momposina colombiana, concentrándose en las tensiones que se producen entre las prácticas musicales de tradición oral y las prácticas investigativas y pedagógicas que las apropian. A partir de una investigación etnográfica que indaga en el contexto de las especificidades musicales y sociales del chandé lobano, se propone abordar tres aspectos concretos del problema: el primero, orienta al lector acerca de qué es el chandé lobano, y muestra cómo las reglas de participación de los festivales regionales han generado complejos procesos de negociación con sus detentores<sup>1</sup>. El segundo examina los testimonios de seis detentores lobanos para detectar en éstos posibles formas de dominación simbólica (Bourdieu, 2011), y, el tercero, mediante la observación participante y los registros del diario de campo, analiza dos ejemplos de comprensión rítmico-preceptiva de esos detentores, como argumento crítico sobre el papel homogeneizante que ha ejercido en la práctica del chandé la cartilla *Pitos y tambores* elaborada por el Ministerio de Cultura.

## La festividad del chandé lobano

La Depresión Momposina colombiana es un territorio musical con significativas particularidades sonoras. Entre éstas se destaca la práctica de la Tambora<sup>2</sup>, que más allá de designar un instrumento musical específico o un baile, constituye en sí misma una compleja manifestación cultural, tal como lo señala Carbó (2003), uno de sus más importantes investigadores. El chandé como festividad forma parte de la Tambora, y cumple un pa-

pel ritual muy específico en la celebración navideña o en la celebración del día del santo patrón/a de cada uno de los municipios<sup>3</sup>. Carbó, con respecto al chandé como festividad afirma:

El chandé tenía una función peculiar [...] fue tocada y cantada durante los desplazamientos, en el momento en que la Tambora se levantó de un lugar para ir a otro. Se cantaba entonces vámonos caminando [...]. Por eso, en general, las palabras de los chandés evocaban temas relacionados con la calle, con el desplazamiento y con el andar [...]. (2003: 82)

Según Carbó (2003), este desplazamiento tenía lugar en las noches, yendo de puerta en puerta del municipio, para que los habitantes de las casas obsequiaran a los participantes una botella de ron o dinero.

## Del chandé como festividad al chandé como ritmo

No obstante, según Carbó, cuando fueron creados los festivales de tambora en la Depresión Momposina, como el Festival de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque de 1978, y el Festival Nacional de la Tambora de San Martín de Loba (FNTSML) de 1986, “apropiaron la oficialización de los ritmos del Festival de la Leyenda Vallenata [de 1968] [...] definiendo los ritmos que debían ser interpretados, y acordaron que serían la tambora, el berroche, la guacherna y el chandé” (entrevista a Guillermo Carbó, 28 de noviembre del 2013). Así, los organizadores de estos eventos, al intentar definir la práctica del chandé en el marco

de representación de un festival, fueron separando progresivamente el ritmo musical de la festividad, despojándolo de su función social fundamental: seguir el liderazgo espontáneo de cantadores/as que señalaban a la comunidad las rutas de los desplazamientos y del reconocimiento del territorio, a través de la fiesta y del disfrute colectivo de comidas y particularmente de agualoja<sup>4</sup> y de ron. La importancia de este último factor aglutinante del chandé se evidenció en las entrevistas realizadas a Carbó y al octogenario tamborero Nicanor Agudelo, quienes expresaron que esas bebidas han sido el “combustible” del chandé lobano. Así se registró en el diario de campo:

Hoy jueves 28 de noviembre de 2013, entrevisté al musicólogo Guillermo Carbó. Después de responder las preguntas formuladas, me dijo: “¿Sabes qué hace que funcione una Tambora o un chandé?”. “Para que funcione”, le dije “¿el ron, o la agualoja tal vez?”. Y él asintió con la cabeza y dijo: “Efectivamente, es eso lo que hace que dure toda la noche”. (Diario de campo, 2013: 65)

Por su parte, Nicanor manifestó: “[...] si señor [...] sin ron la tambora se queda echá [...] y no camina máj [...]” (entrevista a Nicanor Agudelo, 9 de diciembre del 2016). Sin embargo, los organizadores desestimaron el uso de la agualoja como bebida tradicional y prohibieron el consumo de ron en el marco de los festivales, desconociendo que ésta había sido una práctica aceptada socialmente por hombres y por mujeres que convocaban el chandé; además de estar transversalizada por un fuerte sincretismo religioso, por el inexistente contacto corporal entre hombres y mujeres al bailar y por la importancia de la figura de la mujer como “cabeza de Tambora” (Carbó, 2013)<sup>5</sup>, que consolidó un profundo respeto por el otro/a y por su espacio en la celebración<sup>6</sup>.

## Relaciones asimétricas y dominación simbólica

Con la institucionalización del chandé se marca el inicio de un proceso de dominación simbólica y de transformación de las funciones de los referentes musicales ancianos como figuras que convocaban. Un claro ejemplo fue llevar al chandé de ser una celebración comunitaria a una nueva reconfiguración simbólica donde el ritmo, el baile y los cantos ejecu-

tados en un máximo de tres minutos comunican un mensaje, ya no desde la horizontalidad de su configuración histórico-social del chandé, sino desde una relación jerarquizada y de verticalidad simbólica admitida por ellos. Esta admisión inconsciente de los referentes musicales ante las nuevas relaciones asimétricas que operan entre imposiciones y sumisiones con los jurados, indica el ejercicio de una dominación suave, que se instauró con la anuencia de los primeros a través de una forma de admiración transferida por los organizadores hacia los segundos (Bourdieu, 1995, 1997, 2011) (en este caso a sus credenciales académicas). Cuando el jurado comienza a fungir como la nueva autoridad pedagógica, desplaza a los cantadores de su liderazgo espontáneo y de sus funciones, convirtiéndolos en artistas, y a la comunidad que participa, en su público. Los cantadores/as, ahora como artistas, entran desprevenidamente a jugar “el juego social de las disposiciones estéticas” (Bourdieu, 1987: 257) del dominante, que como experto, les indica la forma “correcta” de cantar, cómo deben bailar y qué ritmos deben ejecutar, condicionados a ser descalificados si no siguen las reglas del juego. Desde una perspectiva histórica, al desconocer el origen de los diferentes tipos de chandé lobano, los jurados atienden a las disposiciones de la organización en torno al chandé “más puro” que, por lo general, es el del municipio donde se realizan los festivales. En consecuencia, hay un desconocimiento por parte de los detentores jóvenes y los investigadores externos, que ven al chandé como un ritmo que se ejecuta en un festival y no como una festividad comunitaria con otras disposiciones en el juego social de la significación. Por ello, es común escuchar frases ya naturalizadas como: “Ritmo de chandé”, contrario a lo que sucedió con los detentores antes de la creación de los festivales, entre quienes no fue tan clara la diferenciación entre festividad y ritmo. Para ellos y para sus ancestros, el conjunto de la práctica sociomusical fue percibida y transmitida como una unidad cultural. En palabras de Ángel Villafañe:

[...] anteriormente laj viejaj se dejplazaban cantando por laj callej [...] al sonido de loj tamborej. Dejpué, a eso se le empezó a llamar chandé, pero el chandé antej era como la pejca, iba de año en año y loj tambores y laj mallaj colgaban de laj casaj hajta cuando era el tiempo, ahora no, ahora por loj fejtivalej todo el año tocan chandé [...]. (entrevista a Ángel María Villafañe, 10 de diciembre del 2016)

## ¡Ahora, en ritmo de chandé...!

Cabe destacar que el fortalecimiento de los festivales y el refinamiento procedimental de los mecanismos de dominación simbólica ejercidos por la organización y por los jurados contra el ritmo de chandé provocaron la emergencia de un hecho interesante con respecto a la comprensión rítmico-perceptiva de los detentores, especialmente la de los referentes musicales, cuando al interactuar con las demás agrupaciones en la tarima encontraron similitudes en la festividad, pero diferencias en la ejecución de los tambores; un hecho complejo que llamó su atención, pero que la organización y los jurados siguen desconociendo<sup>7</sup> al exigir a los grupos la unificación de los golpes en los tambores. Obsérvese, por ejemplo, la afirmación hecha por el representante cultural Diógenes Pino a Carbó en los años noventa:

[...] la organización del Festival [de Tamalameque] lo hizo gente que nunca había tocado Tambora [...] eso fue lo que nos llevó [...] a que nos estrelláramos con una cantidad de cosas [...] los tamboreros lo están diciendo: [...] eso no lo sabemos hacer, nunca lo hemos hecho, ¡los viejos nunca han hecho esto...! [...] (Carbó, 2001: 9)

En consecuencia, se desencadenaron discursos de apropiación identitaria inexistentes hasta entonces, debido a que los ritmos o sonos de la Tambora –y principalmente el chandé lobano– comporta especificidades en su comprensión rítmico-perceptiva y, por ende, en los procesos de transmisión oral. Dejando de lado a la festividad y dirigiendo la reflexión hacia el ritmo, Carbó destaca la importancia de este concepto en el contexto de la Depresión Momposina y se aproxima así a esta discusión a partir de lo que él define como modalidad rítmica del chandé: “El ritmo es una característica de gran importancia para el estudio de la música tradicional de la región Caribe, donde es muy común escuchar expresiones en las que las palabras ‘ritmo’ o ‘son’ se usan para expresar un tipo de ritmo musical [...]” (Carbó, 2003: 127).

Carbó afirma además que el chandé es una de las modalidades rítmicas exigidas en los festivales, lo que ha dado lugar a cierta confusión, “ya que parecería que cada persona practica esta modalidad rítmica a su manera, sin saber cuál es el origen –desde un punto de vista rítmico– de los chandés así interpretados [...]” (Carbó, 2003: 310).

## Percepciones divergentes

Ahora bien, estas apreciaciones de Carbó conviene contrastarlas con las percepciones de los seis detentores que conformaron el corpus de análisis<sup>8</sup> de esta investigación y que como ningún otro agente conocen el origen histórico-musical del chandé. Con esta aproximación a las percepciones de los detentores, se pretende, siguiendo a Bourdieu, “comprender mejor el problema al verlo en proceso de nacimiento” (2011: 151), es decir, se trata de indagar si lo que Carbó define como *confusión rítmica* constituye más bien diferencias en la comprensión rítmico-perceptiva de los referentes musicales, exteriorizadas mediante sus discursos identitarios; un hecho que determinaría al chandé no como una modalidad rítmica dada, sino problemática desde una perspectiva psicosocial. Obsérvese, por ejemplo, lo que dice el investigador barranqueño Jaime Rojas: “Despuéj de haber entrevistado a algunoj de loj ancestroj de la *Tambora* de Barranco, ratifico que los ritmoj ancejtrales [...] de la *Tambora* lobana son: la tambora, el berroche y el chandé [...]” (entrevista a Jaime Rojas, 10 de diciembre del 2016). El cantador Ángel Villafañe ratifica lo expresado por Rojas, añadiendo que “por eso ej que yo vengo insijtiendo en que mantengamos el chandé de aquí [mueve sus brazos fuertemente hacia el suelo]” (entrevista a Ángel Villafañe, 10 de diciembre del 2016). No obstante lo anterior, dice Nicanor Agudelo: “Eso no ej así, aquí en San Martín no exijitía el chandé, ese ritmo lo traje yo [...] se lo vi tocá a un seño de Botón de Leiva [...] aquí solo exijitían la tambora, el berroche y la guacherna [...] dejpuéj fue que empezaron a pedí el chandé en loj fejtivalej” (entrevista a Nicanor Agudelo, 10 de enero del 2017). Por su parte, el cantador hatillero Gumercindo Palencia indicó: “Aquí en Hatillo de Loba siempre han ejtado loj cuatro sonej rejpetando nuejtra tradición: la tambora, el berroche, la guacherna y el chandé” (entrevista a Gumercindo Palencia, 12 de diciembre del 2016).

Al escuchar a los detentores, posiblemente la “confusión” que sugiere Carbó no sólo corresponde a la acción de la ejecución subordinada a la subjetividad del gusto de las personas, sino a que históricamente según lo expresado por ellos, en Barranco de Loba y en Hatillo de Loba los referentes más ancianos sí nombraron la festividad y el ritmo como *chandé*, pero en San Martín de Loba, a pesar de la existencia de la festividad, el FNTSML apropió el nombre y las especificidades

rítmicas del chandé del municipio de Botón de Leiva (Bolívar), y esto sucedió en el momento de su creación en 1986, tal como lo indica Nicanor Agudelo. Sobre este caso particular, Carbó, siguiendo a otro tamborero sanmartinense llamado Vicente Serpa, afirma:

[...] en San Martín de Loba, también se desplazó la Tambora. Sin embargo [...] estos desplazamientos fueron llamados ‘paseos’. Después, Vicente Serpa, el más antiguo tamborero de San Martín de Loba [...] [dice que] acompañó estos paseos [...] tocando una guacherna un poco más rápido y que entonces se llamaba paseo, y no chandé. Este último término no parece haber sido parte del vocabulario de los actores de [este pueblo] [...]. (Carbó, 2003: 82-83)

Carbó (2003) añade que se puede retomar el testimonio de Alberto González, quien conoció el chandé a través de la grabación de un disco que sirvió de modelo:

[...] A: Recibimos la invitación de Tamalameque [...] luego dijeron que teníamos que [interpretar] cuatro temas: tambora, berroche, guacherna y chandé. Entonces, comencé a buscar [...]. También escuché una grabación, “Joselito”, y estaba marcada como “chandé”

G: ¿Dónde?

A: En un disco [...] bueno, estaba marcado como “chandé” [...]: “Joselito el borrachón” [...]

G: Entonces, antes del Festival ¿no sabías lo que era un chandé?

A: No [...]. (Carbó, 2003: 119)

En contraste con lo expresado por los detentores de San Martín de Loba, “Pablo Antonio Gil y Saturnino Muñoz nos dicen que en su pueblo, Hatillo de Loba, la Tambora [...] terminaba con el chandé [...]” (Carbó, 2003: 79). De otro lado, con respecto al chandé de Barranco de Loba, Ángel Villafañe afirma: “[...] vámonoj caminando ay leleleya, eso lo conocemoj acá como el chandé [...] y sonaban esoj tamborej detráj pi ri pím pim pri rá pa pa pá” (Ciro, 2015: 111).

## Homogeneización y resistencia

Con la presentación de este entramado de percepciones no se pretende promover lecturas esencialistas que desconozcan los procesos de negociación cultural de la Tambora y, por ende, del chandé lobano, ni el papel fundamental de las entidades organiza-

doras del FNTSML como Corpotambora o Cantos del Río, por nombrar sólo algunos, sino que es importante comprender las implicaciones que tienen algunos dispositivos simbólicos ocultos, que originan formas sutiles de violencia contra ciertas formas del chandé lobano, a través de la reproducción de tendencias homogeneizantes que subyacen a las reglas de participación de los festivales, que desconocen las percepciones divergentes, y que han inculcado en los detentores —en el sentido de Bourdieu y Passeron (1996)—, la importancia de someterse a normas exógenas. Por ejemplo, mediante el poder que les confiere la organización a los jurados —cuya característica principal es que pertenezca al ámbito académico o que sea un artista de la industria cultural— se han venido moldeando los hábitos de los detentores de tradición oral, al punto de que estos últimos han aceptado apaciblemente el derecho de académicos o artistas foráneos en este espacio social, además de que lo inculcado por ellos de forma exógena se ha convertido en norma correcta de comportamiento. Entre estas normas, podrían mencionarse las exigencias escenográficas, los criterios de evaluación excluyentes y etnocéntricos y la prohibición de cualquier manifestación emocional que implique un gasto de tiempo en la tarima sin su autorización.

## “Somos la cuna de la Tambora”

Otra forma de ilustrar las tendencias homogeneizantes que utiliza la organización de los festivales de la Depresión Momposina y que afecta la percepción de los detentores e investigadores académicos es la imposición de un eslogan que ha demostrado ser un eficiente “mecanismo de consagración simbólica” (Bourdieu, 2011: 51), como por ejemplo, el de “San Martín de Loba cuna de la Tambora”, promovido por el FNTSML, donde certifica que allí es donde se ejecuta la Tambora y el chandé lobano “más puros”<sup>9</sup>. En este sentido, la organización del FNTSML aprovechó que el municipio fue un corredor investigativo —así lo perciben, lo reconocen y lo replican actualmente los investigadores— por donde transitaban importantes personajes, como el sociólogo Orlando Fals Borda, la antropóloga Gloria Triana, el folclorista Carlos Franco y el musicólogo Guillermo Carbó, generando desacuerdos con los demás detentores, que aunque participan activamente en el FNTSML

cada año, han construido discursos identitarios apoyados en las especificidades sonoras de su ritmo de chandé, que siguen resistiendo las microviolencias subyacentes a los procesos de negociación con estas tramas simbólicas y con los conocimientos que reproducen esta violencia simbólica dentro de la academia y que serán tratados ulteriormente.

## “El chandé es el chandé”

A este respecto, se observó un caso particular en un evento llevado a cabo en la Universidad Industrial de Santander (UIS) en el 2014<sup>10</sup>, donde los discursos pronunciados por el presidente y por una integrante de la organización del FNTSML generaron incertidumbre en el resto de los detentores. El primero expresó que “Según laj directivas del Fejtival, de ahora en adelante se va a requerir que todoj loj grupoj que participan toquen, canten y bailen los sonej que son, entoncej, el chandé es chandé y la guacherna es guacherna, ya no puede haber máj confusionej en eso” (Camargo, 2014). La otra representante afirmó:

[...] eso viene sucediendo en nuejtro folclor, yo no sé por qué siendo todoj de la mijma región, hay grupoj que tocan el chandé como la guacherna y la guacherna como el chandé, entoncej yo no me ejplico para qué son los foroj y loj conversatorioj, sino ej para que vayamoj con laj mijmas. (Entrevista a Idelsa Cerpa, 29 de octubre del 2014)

Estos pronunciamientos expresados por los representantes del FNTSML revelan las intenciones de inculcar el ritmo del chandé de San Martín de Loba a través de la reglamentación de la participación en el evento, como una manera de imponer significaciones legitimadas por la fuerza (Bourdieu y Passeron, 1996), puesto que los detentores de Hatillo de Loba y de Barranco de Loba ostentan un carácter más cercano a la tradición en su ritmo de chandé, que se torna difuso en el ritmo de chandé de San Martín de Loba, como lo argumentaron anteriormente sus detentores. Para las versiones del FNTSML del 2016 y 2017 la organización no había logrado su propósito de homogeneizar el chandé lobano por la resistencia que éste ha presentado, pero sólo permiten su ejecución en una de las seis categorías llamada *riqueza folclórica*, que a su vez es objeto de muchas exigencias musicales y escenográficas.

## La remembranza catártica

Cabe destacar que la presión de estos mecanismos de dominación simbólica ha desbordado en remembranzas catárticas por parte de algunos referentes musicales de otros territorios, como sucedió en el 2017 con las agrupaciones de El Paso y de Chimichagua. En el primer caso, durante su presentación, que excedió los tres minutos reglamentarios, mientras cantaban un chandé tradicional de su pueblo, los bailarines y el coro se bajaron de la tarima hacia donde estaba el público, recogieron unas ramas secas, bailaron con los asistentes y se subieron de nuevo a la tarima gritando: “¡Chandé!, este es nuestro chandé tradicional”. En el segundo, el cantador Héctor Rapalino, mientras sensibilizaba a los asistentes y a los demás grupos sobre la importancia de que el FNTSML volviese a ser un encuentro para compartir y minimizar las competencias, a sus espaldas, uno de los jurados gesticuló su desacuerdo por el uso del tiempo en tarima con la alocución, en un claro signo de desaprobación. Basado en manifestaciones de resistencia como éstas, veintiocho años antes, Carbó interpelló la figura de los festivales así: “A su vez, no es raro que los mismos actores manifiesten desear un Festival en forma de ‘encuentro’, donde entren en juego otros factores y conceptos más en común acuerdo con las propias costumbres de sus pueblos [...]” (Carbó, 2001: 12)<sup>11</sup>.

## Homogeneización rítmico-perceptiva en los procesos de enseñanza-aprendizaje: esquemas rítmicos versus textos musicales orales

Podría decirse que, a excepción de Carbó, gran parte de los investigadores no han percibido la presencia de estos mecanismos de violencia simbólica que subyacen en los procesos de negociación cultural de los detentores del chandé con los festivales; en un panorama aún más detallado, quizá tampoco han reparado en las especificidades rítmicas presentes en el chandé de cada uno de los tres municipios. En la cartilla *Pitos y tambores* del Ministerio de Cultura (Valencia, 2004) queda esto en evidencia, allí se reprodujeron estructuras rítmicas unificadas del chandé lobano que afectaron los procesos de enseñanza-aprendizaje del chandé en otros lugares, convirtiéndose también en una forma de dominación

simbólica por su acción homogeneizante e invisibilizadora, hecho que en la actualidad sigue suscitando intensos debates entre sus detentores. Para evidenciar esta acción homogeneizante de la cartilla, se utilizó la técnica de la observación participante, donde se definieron tres fases: en la primera, se ejecutó frente a los detentores las estructuras rítmicas del chandé en la tambora propuestas por la mencionada cartilla; en la segunda, se ejecutó *in situ* el ritmo de chandé con cada grupo, haciendo un registro de éstos en el diario de campo; y en la tercera, se realizó una conversación con todos los detentores lobanos alrededor de las especificidades rítmicas e históricas encontradas en cada ritmo de chandé.

De seguido, con la intención de acercar al lector a una significativa parte de los hallazgos encontrados, se plantea una aproximación a la comprensión rítmico-perceptiva<sup>12</sup> de los acentos musicales en el chandé lobano, registrando las distintas percepciones de los referentes<sup>13</sup> Ángel Villafañe y Nicanor Agudelo. Estos textos musicales orales (Sans, 2001) se transcribieron en partituras, de manera que le permitiera a los lectores y a las investigaciones interdisciplinarias donde se incluyen procesos musicales, identificar los diferentes lugares donde ocurren dichos acentos.

En primer lugar, la cartilla *Pitos y tambores* en la página 31 representó dos formas de ejecutar el ritmo de chandé en la tambora<sup>14</sup>, que al tocarlos frente a los referentes musicales –principalmente los de Barranco de Loba y los de Hatillo de Loba– manifestaron: “¡Así no es nuestra tradición!;ese no es el chandé que nos identifica a nosotros! ;ese ritmo es parecido al de San Martín, aquí lo tocamos diferente!” (figura 1).

Figura 1. Cartilla Pitos y tambores, reelaboración de Bernardo Ciro



Fuente: Valencia (2004).

Seguidamente, al escuchar *in situ* a los referentes musicales de los tres municipios, al verlos ejecutar los tambores, con el canto y con el baile, y expresar sus percepciones a partir del ritmo del chandé, llamó la atención la forma como ellos perciben el ritmo y exteriorizan los acentos en la tambora mediante onomatopeyas, aduciendo que así han transmitido la música de generación en generación. Obsérvense, en un sucinto ejemplo, las diferencias en la comprensión rítmico-perceptiva entre el cantador Ángel Villafañe y el tamborero Nicanor Agudelo al hacerles la pregunta de cómo suena el chandé de su municipio. Ángel Villafañe vocalizó los golpes del chandé en la tambora así<sup>15</sup> (figura 2).

Figura 2. Percepción del chandé barranqueño del cantador Ángel Villafañe

Pi ri pím pim pri rá pa pa pá

Fuente: elaboración propia.

Nótese la secuencia de agrupamientos básicos que acentúan la última sílaba de cada grupo de tres (señaladas con la línea recta inferior). En una aproximación al pentagrama, los acentos podrían percibirse así (encerradas en elipses rojas en la parte superior) (figura 3):

Figura 3. Representación pentagramada de la percepción de los acentos y los no acentos en el chandé barranqueño

### Chandé de Barranco de Loba

tambora: Samir Esparragoza  
 Currulao: Mario Beleño  
 Cantador: Ángel Villafañe  
 Transcripción: Bernardo A. Ciro  
 Registro de muestreo: abril 15/2017

**Allegro** (M.M. ♩ = c. 128-132)

Pi ri pím pím pri rá pa pa pá pi ri  
 D I D I D I D I I D I D I

Td Td Td Td Td B Tp Tp Td Td  
 D I D I D I I D I D I

M: madera A: aro Pc: parche cerrado Pr: parche rebote Pa: parche abierto  
 D: mano derecha I: mano izquierda Td: tapao con dedos B: bajoneo  
 Tp: tapao con palma.

Fuente: elaboración propia.

Por el contrario, Nicanor vocalizó los golpes del chandé en la tambora de una forma que se aproxima levemente a uno de los ejemplos que aparece en la cartilla (primer ejemplo). Contrario a Ángel Villafañe, él percibe el chandé así<sup>16</sup> (figura 4).

Figura 4. Percepción del chandé sanmartinense del tamborero Nicanor Agudelo

pa ra pín ta pín ta pín ta pa ra

Fuente: elaboración propia.

Nótese la secuencia de agrupamientos básicos que acentúan la primera sílaba de cada grupo de dos (señaladas con la línea recta inferior). En una aproximación al pentagrama, los acentos podrían percibirse así (encerradas en elipses rojas en la parte superior) (figura 5):

Figura 5. Representación pentagramada de la percepción de los acentos y los no acentos en el chandé sanmartinense

**Chandé de San Martín de Loba**

tambora: Toribio Rojas  
currulao: Nicanor Agudelo  
Transcripción: Bernardo A. Ciro  
Registro de muestreo: Febrero 02/2017

**Allegro** (M.M.  $\text{♩} = \text{c. } 160\text{-}164$ )

D I D I D I D I D I

Fuente: elaboración propia.

Los gráficos demuestran cómo perciben el chandé ambos referentes musicales a través de los acentos tímbricos en el parche de la tambora. Sin embargo, estas percepciones no fueron compartidas ni por la organización de los festivales desde sus inicios, ni por los jurados, como lo relató Diógenes Pino a Carbó. Tampoco fueron tenidas en cuenta en la cartilla *Pitos y tambores* que representó exclu-

sivamente los golpes en los tambores del ritmo de chandé ejecutado en San Martín de Loba (figura 4), lugar del FNTSML, invisibilizando los chandés de Barranco de Loba y de Hatillo de Loba, situación que determinó una confusa comparación del ritmo, que se reprodujo en diferentes contextos de formación académica porque en la cartilla no se aclaró textualmente esto (figura 6).

Figura 6. Cuadro comparativo de los chandés de los tres municipios

Ritmos		
Barranco de Loba	Hatillo de Loba	San Martín de Loba
Chandé	No se conoce	No se conoce
No se conoce	Chandé	Guacherna
No se conoce	Guacherna	Chandé
Guacherna	Berroche	Berroche jalao

Fuente: elaboración propia

En este sentido, la figura 6 recoge esta comparación, aclarando que trata sólo el ritmo despojado de otras significaciones. Así, el chandé de Barranco de Loba es diferente, tanto al chandé de Hatillo de Loba, como al de San Martín de Loba. Por su parte, el chandé de Hatillo de Loba es lo que los detentores de San Martín de Loba llaman *guacherna* y los detentores de Barranco de Loba no reconocen. Más complejo resulta cuando la guacherna de Hatillo de Loba es lo que los detentores de San Martín de Loba llaman *chandé*, la guacherna de Barranco de Loba es lo que los detentores de Hatillo de Loba llaman *berroche* y lo que los detentores de San Martín de Loba llaman *berroche jalao*.

Esta confusa comparación surge porque dicha cartilla concibió el chandé sólo como un esquema rítmico para ser “ejecutado” por músicos y no como textos musicales orales que merecían ser analizados con mayor rigor en los procesos de enseñanza-aprendizaje y de investigación formativa con orientación musical, en tanto que, su comprensión como texto musical oral hubiese permitido percibir al chandé como una acción comunicativa más que como un esquema rítmico, demostración pretendida a lo largo de este escrito y el cual adopta las teorías del discurso del musicólogo Juan Francisco Sans, cuando afirma:

[...] Todo texto debe ser entendido como un hecho comunicativo que se da en el transcurso de un devenir espacio-temporal [...] el texto musical excede por mucho al concepto de partitura y pasa a comprender toda emisión musical cohesiva y coherente, independiente-

mente de su modalidad (oral o escrita) y su duración. (Sans, 2001: 99-100)

Además, dice Sans que el verdadero sentido de lo musical “se construye necesariamente en un contexto de acuerdo con su uso discursivo, es decir, en la interacción” (2001: 100). La interpretación del chandé lobano como texto musical oral acentúa la importancia que tiene para los detentores lobanos el hecho de nombrar su práctica como chandé, ya que le otorgan un poder para identificarlo e identificarse, como efectivamente lo afirma Walter Ong: “Los pueblos orales [también quienes transmiten su música oralmente] comúnmente consideran que los nombres [...] confieren poder sobre las cosas [...] los nombres efectivamente dan poder a los seres humanos sobre lo que están nombrando [...]” (2011: 39). Como lo manifiesta Bourdieu, este “[...] poder de constituir lo dado enunciándolo [que se produce en un espacio de relaciones], da origen a la creencia en la legitimidad de las palabras y de las personas que las pronuncian, [en tanto], quienes lo experimentan reconocen a quienes lo ejercen [...]” (1995: 106), como ha sucedido con el nombre *chandé* en la Depresión Momposina. Este acontecimiento, que probablemente no ha despertado un mayor interés en los investigadores musicales colombianos, es una condición muy importante para aproximarse a estas manifestaciones, transitando el espacio de nuevas lecturas contextuales de la oralidad.

Por otro lado, la cartilla *Pitos y tambores* difundió dos esquemas del chandé que en la actualidad se han tomado como universales en los procesos de enseñanza-aprendizaje musical, sin señalar la existencia de investigaciones de campo y en qué territorios, o si se siguió la investigación de Carbó, puesto que éste último aclara que recorrió cinco de los aproximadamente veinte territorios donde se divulga el chandé (Carbó, 2003), además de realizar un importante análisis comparativo entre el ritmo de la guacherna de San Martín de Loba y el ritmo de chandé del municipio de Talaigua Viejo. En este orden de ideas, esta publicación, que fue regulada por el Estado, genera inquietudes sobre la existencia de mecanismos de dominación simbólica a través de la renovación de lo que Bourdieu define como “acción unificadora de la Cultura”, donde, según el autor, “[...] el Estado contribuye a la unificación del mercado cultural, unificando todos los códigos [...] y llevando a cabo la homogeneización de las formas de comuni-

cación [...]” (Bourdieu, 1997: 105), invisibilizando las divergencias e imponiendo en las academias de música una simplificación del chandé lobano (que se resiste a ser homogeneizado), yendo con ello en detrimento, tanto de las estrategias formuladas por la Política de Diversidad Cultural de Colombia, creada a partir de la Constitución Política de 1991<sup>17</sup>, como de las prácticas musicales de tradición oral y sus significaciones, hecho que a su vez posiblemente ha sido “generalizado” y “canonizado” por el contexto académico que los escruta.

## Conclusión

Durante la posterior etapa de escritura fue posible interpretar y reconocer las disposiciones a través de las cuales la organización de los festivales de la Depresión Momposina viene fundando un territorio donde académicos y músicos con reconocimiento son los jurados o la autoridad pedagógica a la cual dicha organización les delega la función de calificar una representación que interpreta como una oportunidad para visibilizar y activar la memoria cultural de las comunidades que divulgan el chandé. No obstante, dicha organización posiblemente no ha considerado el hecho de cómo estos jurados o autoridades pedagógicas, al ser refinadas por la experiencia académica, han generado un espacio social donde agentes con posiciones opuestas dan significados y valores opuestos (Bourdieu, 1987: 13; 2011: 29) a las prácticas musicales como el chandé. En este sentido, las relaciones entre los agentes comportan complejos problemas en el acto comunicativo, que desbordan en mecanismos de dominación simbólica, lo que afecta principalmente a los referentes musicales que han divulgado de forma oral el chandé de generación en generación, y a los procesos de investigación y de enseñanza-aprendizaje académico-musicales en torno de estas prácticas. Sumado a lo anterior, los jurados como agentes exógenos, al parecer, en su intento por activar la memoria cultural, están reproduciendo modelos de participación no dialógicos y desarticulados de las categorías de percepción que les permita apreciar las dinámicas de este circuito de cono-

cimientos que ha sido construido antinómicamente por la oralidad, puesto que, no es exagerado afirmar, que como músicos académicos y dado su lugar dominante en este espacio social de construcciones simbólicas, no logran escapar de su *pure gaze* como la llamaba Bourdieu. Además, a través de su juicio estético, que parte de una gestión encargada de reproducir tendencias homogeneizantes, vienen desconociendo la cotidianeidad del chandé lobano. En este orden de ideas, resulta interesante reflexionar sobre lo que Bourdieu denominó como la “re-apropiación sociológica de las disposiciones y esquemas clasificatorios de la experiencia estética” (1987: 256), en tanto que, en este espacio social, dicha reapropiación demanda prospectivamente a los músicos, académicos e investigadores que fungan temporalmente como jurados o que se interesan en las prácticas de tradición oral, transitar en dos direcciones interrelacionadas. La primera es el reconocimiento de los procesos sociomusicales y del contexto sociohistórico de cada territorio, de manera que comprendan cómo las anteriores dimensiones subsumen el objeto musical, al tiempo que activa en sus percepciones una especie de *code switching* para identificar las tipologías de las especificidades. La segunda, que va más enfocada a la investigación de campo, demanda la construcción de textos musicales orales y escritos que actualicen el estado de las desigualdades en el acceso a los productos de conocimiento, que identifique los riesgos de la homogeneización y de la dominación simbólica en los procesos de enseñanza-aprendizaje académico-musicales enfocados a las prácticas de tradición oral, toda vez que, muchos jóvenes que participan en los festivales, no sólo esperan la legitimación por parte de la academia, sino su inserción en el circuito cultural y la posibilidad de regresar a sus territorios y fortalecer los procesos sociomusicales. Para finalizar, se hace necesario que el Estado, la academia y las comunidades detentoras de tradiciones musicales orales diseñen colaborativamente las estrategias de apropiación, circulación, divulgación y transformación de los procesos de enseñanza-aprendizaje musical, de investigación musical y de investigación formativa con orientación musical.

## Notas

1. La descripción tipológica aquí propuesta clasifica la figura de detentor en tres grupos: 1) referentes musicales: son los tamboreros, los cantadores (as) y las bailadoras (es) mayores de sesenta años, reconocidos (as) por la comunidad como figuras de autoridad. 2) los investigadores autóctonos reconocidos por la comunidad por su labor investigativa sobre esta manifestación y, por último, 3) los representantes culturales, principalmente directoras (es) de grupos folclóricos con trayectoria.
2. Tambora es una práctica musical oral conformada por un cantador o cantadora, coros, dos tambores membranófonos y palmas. Este escrito se ajustará a la propuesta de Carbo (2003) quien usa Tambora con t mayúscula para englobar los ritmos entre los que se encuentra el chandé, y tambora con t minúscula para el ritmo o instrumento.
3. Barranco de Loba: fiesta a la Virgen de la Candelaria, del 23 de enero al 3 de febrero; Hatillo de Loba: fiesta a Santa Ana y San Joaquín, del 25 al 27 de julio; San Martín de Loba, fiesta de San Martín, del 11 al 13 de noviembre.
4. Bebida a base de panela y de pimienta que todavía prepara la cantadora sanmartinense Ana Regina Ardila, como tradición para cuidar la voz.
5. Carbo destaca el importante papel de las mujeres cantadoras como Ana Regina Ardila, que organizan y dirigen las Tamboras y son reconocidas por la comunidad como líderes de ésta. Igualmente, tanto hombres como mujeres son recordados en las letras de las canciones como ancestros. Ejemplo: Herencia de mis abuelos de Ángel María Villafañe, tomado de: <[www.youtube.com/watch?v=rCD6eFWa-HU](http://www.youtube.com/watch?v=rCD6eFWa-HU)> y Ha nacido un tamborero del cantador Grilbin Saenz, tomado de: <[www.youtube.com/watch?v=vAmfRsyE\\_AU](http://www.youtube.com/watch?v=vAmfRsyE_AU)>.
6. No se encontraron registros sobre incidentes de violencia física o simbólica contra las mujeres o los niños en la celebración del chandé de los municipios por el consumo de alcohol. Esto pudo deberse a que todos quienes participaban se conocían entre sí y existían fuertes lazos de amistad, familiaridad y de respeto por el otro que aún se conservan. Igualmente, los chandés eran organizados por las familias que gozaban de reconocimiento comunitario como detentoras de esta tradición.
7. Registro en el diario de campo: “Los jurados que siguen trayendo al FNTSML desconocen el chandé lobano. En el año 2016, por ejemplo, insistieron en que los ritmos en tarima debían ser principalmente la tambora y el berroche, pero no el chandé” (diario de campo, 2016: 12).
8. El corpus de análisis fue conformado por el cantador Ángel Villafañe y el investigador Jaime Eduardo Rojas de Barranco de Loba. El cantador Gumercindo Palencia de Hatillo de Loba. El tamborero Nicanor Agudelo y los representantes culturales Idelsa Cerpa y Javier Camargo de San Martín de Loba.
9. El concepto de *pureza* fue recurrentemente utilizado por la mayoría de los detentores al momento de la realización de las entrevistas.
10. Junto al análisis del trabajo etnográfico realizado entre los años 2016 y 2017, se añaden las discusiones en torno al chandé dadas en los conversatorios por la “Subregión Tierras de Loba” de los años 2013 a 2017 y las conferencias realizadas por los detentores en la Universidad Industrial de Santander en el 2014.
11. Comillas usadas por el propio autor.
12. Los detentores del chandé lobano no leen partituras musicales, ellos se basan en una onomatopeya que define los acentos úmblicos producidos por el golpe de un palo en el cuero de la tambora. A este respecto, el musicólogo Humberto Sagredo (1988) basado en los postulados de la gestalt, propuso una revisión a la teoría del ritmo afirmando que éste tiene varios niveles perceptivos, y que, en estos niveles, los acentos musicales son muy importantes. Esto significa que los músicos de tradición oral perciben una serie de partes acentuadas y no acentuadas, lo que les permite reconocer musicalmente el chandé sin necesidad de partituras.
13. Se presentan las percepciones de dos referentes que recogen una significativa parte de detentores, exceptuando a los de Hatillo de Loba, que deberán abordarse en un próximo texto.
14. Se incluirán algunas breves descripciones con la intención de dar claridad al lector, dejando el análisis musicológico para un próximo texto.
15. Los últimos *pi ri* en el gráfico reemplazan a los primeros en lo que musicalmente se conoce como *anacrusa*.
16. El último *pa-ra* reemplaza al primero en lo que musicalmente se conoce como *anacrusa*.
17. La Constitución Política de Colombia (1991), en su artículo 7 establece: “El Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación colombiana”. Asimismo, la Política de Diversidad Cultural (s. f.: 3), dentro de sus estrategias, propone la de “Promover y fortalecer el enfoque diferencial y las acciones afirmativas que contribuyan al reconocimiento y respeto de la identidad e integridad cultural de los grupos étnicos y comunidades locales campesinas y urbanas, y la valoración social de sus expresiones culturales [...]”.

## Referencias bibliográficas

1. BOURDIEU, Pierre, 1987, “The Historical Génesis of a Pure Aesthetic”, en: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46, tomado de: <<https://es.scribd.com/document/144859145/The-Historical-Genesis-of-a-Pure-Aesthetic>>, pp. 201-210.
2. \_\_\_\_\_, 1997, *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama.
3. \_\_\_\_\_, 2011, *Capital cultural, escuela y espacio social*, México, Siglo XXI.
4. BOURDIEU, Pierre y Jean Passeron, 1996, *La reproducción: elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, México, Laia.
5. BOURDIEU, Pierre y Loic Wacquant, 1995, *Respuestas por una antropología reflexiva*, México, Grijalbo.
6. CAMARGO, Javier, 2014, “Ponencia”, Bodas de plata Festival Nacional de la Tambora de San Martín de Loba, Universidad Industrial de Santander (UIS), 29-31 de octubre.
7. CARBÓ, Guillermo, 2001, “Tambora y Festival, Influencias del festival regional en las prácticas de la música tradicional”, en: *Revista Huellas*, No. 58, pp. 2-14.
8. \_\_\_\_\_, 2003, *Musique et danse traditionnelles en Colombie: La Tambora*, París, L'Harmattan.
9. CIRO, Bernardo, 2015, *Etnografía musical: en busca de los relatos y cantos del río Magdalena*, Tesis de maestría, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
10. FALS, Orlando, 2002, *Historia Doble de la Costa. Mompox y Loba*, Bogotá, Carlos Valencia.
11. ONG, Walter, 2011, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
12. SAGREDO, Humberto, 1988, “El Ritmo en la Música Venezolana”, en: *Revista Musical de Venezuela*, Vol. 25, pp. 47-107.
13. SANS, Juan, 2001, “Oralidad y Escritura en el Texto Musical”, en: *Revista Akademos*, Vol. 3, No. 1, pp. 89-114.
14. VALENCIA, Victoriano, 2004, *Pitos y tambores: cartilla de iniciación musical*, Bogotá, Ministerio de Cultura, tomado de: <[http://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es\\_ES/search/asset/128415](http://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/128415)>.

