

Navegando el brazo de loba, creación de repertorio afrocolombiano inédito
siete canciones basadas en las estructuras rítmicas de los bailes canta'os de la subregión Loba

Presentado por:
Mateo Benavides Baldovino

Universidad industrial de Santander

Facultad de ciencias humanas

Licenciatura en música

Bucaramanga

2025

Navegando el brazo de loba, creación de repertorio afrocolombiano inédito
siete canciones basadas en las estructuras rítmicas de los bailes canta'os de la subregión Loba

Mateo Benavides Baldovino

Trabajo de grado presentado para obtener el título de:

Licenciado en música

Director:

Manuel Eduardo Mejía Serrano

Universidad industrial de Santander

Facultad de ciencias humanas

Licenciatura en música

Bucaramanga

2025

Contenido

Introducción -----	11
CAPÍTULO 1-----	13
1.1 Justificación -----	13
1.2 Objetivos -----	17
Objetivo General -----	17
Objetivos Específicos -----	17
CAPÍTULO 2-----	18
Antecedentes -----	18
2.1.1 Regiones con manifestación de bailes canta'os-----	19
2.1.2 Subregiones con bailes canta'os-----	19
2.2 La tambora: Redes de resistencia y unión cultural -----	20
2.3 Tambora -----	20
2.4 Elementos de la Tambora -----	21
2.5 Entre Loba y Tamalameque-----	22
2.6 Representantes de las culturas anfibias comprendidas en la subregión Loba, la Depresión Momposina y el Magdalena Medio-----	23
Cantadores y cantadoras -----	23

Bailadoras y bailadores-----	24
Tamboreros y coristas -----	24
CAPÍTULO 3-----	25
Metodología -----	25
3.1 Fase de recopilación-----	25
3.2 Fase de creación -----	25
3.3 Fase de sistematización-----	27
CAPITULO 4-----	28
4.1 Estructuras de composición para la creación de Bailes Canta'os -----	28
4.2 Tipos de rima en Colombia-----	29
Rima consonante -----	30
Rima asonante -----	30
Rima libre -----	30
CAPITULO 5-----	32
5.1 Siete letras, Sietes melodías -----	32
5.2 Yo soy el Baile Canta'o-----	33
5.3 Criticando -----	34
5.4 La neverita -----	36
5.5 Reina de la noche -----	37

5.6	Por las calles de San Luis. -----	39
5.7	No me inviten pa' Rioviejo. -----	41
5.8	Se me perdió mi mae' -----	43
CAPITULO 6-----		45
6.1	Conclusión-----	45
	Reflexión final-----	46
6.2	Glosario-----	48
6.3	Referencias Bibliográficas -----	51
Apéndice	-----	¡Error! Marcador no definido.

Dedicatorias

Es común encontrar que los proyectos de grado sean dedicados, en principio, a los padres; mi caso no será la excepción, puesto que no encuentro un apoyo más grande en este maravilloso proceso que el de mis viejos queridos; viejos les digo de cariño, realmente no están viejos.

A mi madre, Blanca Esther Baldovino, que, contra vientos y mareas, impulsó de mil formas mi vida universitaria y la culminación total de este ciclo.

A mi querido cascarrabias, mi papá, Álvaro Manuel Benavides, un hombre correcto y trabajador, quien, cuando tuve mis primeras inclinaciones por el arte, dijo: “El que ensilla el burro es porque sabe para dónde va”. A él, le dedico con mucho amor este pequeño pero importante paso en mi vida.

A mi hermano, Diego Benavides, una persona que amo con todo mi ser y que extraño día a día desde que me vine a la ciudad. Con el mayor de los placeres, a él le hago un homenaje, pensando en que aquí está contenido un “trabajo académico” que, intrínsecamente, lleva muchas batallas emocionales, vacíos personales y esfuerzos que hoy terminan siendo una semilla cultivada en tierra fértil.

A Nicolás Colacho Maestre, mi director, mi mentor, mi guía, ¡MI MAESTRO!, que, con su conocimiento sobre el folclor afrocolombiano, logró entregarme una montaña de recursos folclóricos, amor y curiosidad por escudriñar los alares de Colombia en los sonos de tambora,

bullerengue, cumbia, porro, son de negro, chandes, entre miles de expresiones más. Gracias, Colachín.

A Lllamaró, mi grupo, por ser el apoyo artístico para cada una de mis locuras. Gracias por ser mi espacio de formación como director y gestor cultural, un lugar seguro, ese espacio repleto de cariño que, con la ayuda de este trabajo, continúa su crecimiento como exponente de las músicas afro en el interior del país.

Agradecimientos

A Sincé, mi pueblo, por experimentar allí los primeros destellos musicales por medio del vallenato, las músicas de guitarra y las bandas sabaneras.

A Juan Pablo Mesa ramón, el responsable de darme una tuba por primera vez para tocar un porro palitia'o, y con quien logramos alcanzar algunos galardones nacionales con la escuela de bandas Adolfo Mejía.

A Héctor Porto, por impulsar mis habilidades y enseñarme el valor que representa una guitarra como una extensión de nosotros mismos. Gracias por la sabiduría a la hora de compartir, eso me ha permitido mantener la enseñanza en mi círculo personal y profesional, como una herramienta meditativa y de construcción personal.

A todos los docentes de la carrera que directa o indirectamente afectaron mi proceso, en especial aquellos que además de formadores, fueron amigos. Lo cual, a mi criterio, forja integralidad entre su labor y el resultado a largo plazo en el estudiante.

A don Pipe por su espíritu colaborativo, por compartirme muchos años de risas, instrumentos, tintos, consejos desde la tranquilidad y sobre todo una excelente actitud ante las vicisitudes de la vida.

A las secretarias, Geñita y Leidy, fueron cómplices de mis descuidos y procrastinaciones. Les aprecio mucho y las recuerdo con cariño.

Gracias a todos los encuentros y festivales folclóricos, así como a los hacedores culturales y personajes aquí mencionados —y también a quienes no se mencionan— por permitir que su territorio quedara plasmado en este trabajo de composición. Gracias, además, por invadir mi

sistema emocional y llevarme a interiorizar estas prácticas en la vida diaria, solidificando así una comunión profunda con ellas.

Gracias a mi tambor Ashé. Mi tambor ha estado presente desde el momento uno de la carrera, y se ha convertido, así como la guitarra, en una simbólica extensión de mi cuerpo físico. Con él, he resistido los regaños del conocimiento afro, las largas jornadas recorriendo calles, conociendo danzas, bailando entre los mares de San Antero, Arboletes o en las ramas del río Magdalena, allá, en el sur de bolívar o tocando bullerengue en una chalupa mientras recorríamos el bajo Sinú. Con él, mi tambor de mil historias, presentaré “Navegando el Brazo de Loba”.

En fin, a todos los que de una u otra manera han afectado mi construcción como músico instrumentista y docente, infinitas gracias, nos vemos en el camino...

Presentación

El presente trabajo se enmarca en la modalidad de Creación Artística y tiene como objeto de estudio los ritmos tradicionales de los bailes canta'os de la Subregión Loba, ubicada en el sur del departamento de Bolívar, Colombia. La propuesta consiste en la creación, interpretación y puesta en escena de un repertorio musical compuesto por siete canciones inéditas, construidas a partir de los principales aires de la tambora presentes en esta región: Tambora tambora, berroche, chandé y guacherna. Es importante mencionar que, si bien la mayoría de las letras del repertorio fueron compuestas en el marco de este proyecto, la noción de “creación de repertorio inédito” no se restringe a la autoría textual.

La metodología empleada incluyó un trabajo de campo etnográfico de tipo cualitativo, que combinó entrevistas a cultores y observación participante en festividades locales, con el análisis de fuentes históricas y registros sonoros. A partir de esta información, se realizó un proceso de creación musical colaborativa en el que se integraron la tradición oral, los recursos musicales propios del Caribe colombiano y una perspectiva contemporánea de interpretación.

El resultado es una propuesta escénica interdisciplinar que integra música, danza y elementos visuales, buscando ofrecer al público una experiencia sensorial inmersiva. Este montaje no solo pone en valor la riqueza cultural de la Ribera Lobana, sino que también contribuye a la divulgación, reinterpretación y revitalización de los bailes canta'os tanto fuera como dentro de su contexto tradicional, fomentando su preservación, resignificación y proyección en escenarios artísticos, pedagógicos y comunitarios.

Introducción

El impulso de realizar este trabajo basado en los ritmos que brotan a orillas del río Magdalena, puntualmente en el Brazo de Loba, se sustenta en mi participación en los festivales nacionales de tambora en San Martín de Loba y El Peñón, así como de encuentros culturales en Gamarra, La Gloria, San Bernardo, Costilla, Rioviejo, entre otros. Durante los últimos ocho años he dirigido todo mi esfuerzo en tener contacto con aquellas formas de expresión cultural entrelazadas con la tradición oral, las cuales me han permitido acceder a sus recursos músico-dancísticos, como también establecer en un vínculo personal, muy importante y necesario para una correcta exploración etnográfica en los territorios.

Esta recopilación fue el punto de partida para sumergirme en gran variedad de bailes cantaos, específicamente: Bullerengue sentao, chalupa, fandango e' lengua, tambora tambora, brincao, pajarito, son de negro y otros similares. El eco de estos ritmos retumba por toda la geografía caribeña de Colombia, y se manifiestan en una cantidad considerable de municipios de la costa norte. A continuación, están algunos de ellos (lugares con los que he establecido conexión directa) y, de donde he recogido la mayor parte de la información que da vida a este proyecto.

- Sucre: Libertad, San Onofre, Coveñas y Majagual en la subregión Mojana.
- Córdoba: Puerto Escondido, Montería, Los Córdoba, San Antero y Cereté.
- Bolívar: San Basilio de Palenque, María la Baja, Mahates, San Cayetano, Palenquito, Arroyohondo, San Martín de Loba, El Peñón, Barranco de Loba, Juana Sánchez, Hatillo de Loba, Altos del Rosario, Rioviejo, Cantagallo (sur de Bolívar) y San Pablo (sur de Bolívar).

- Magdalena: Ciénaga, El Banco, Guamal y Plato.
- Cesar: San Bernardo, Costilla, La Gloria, Gamarra, Pelaya, Aguachica y Tamalameque.
- Atlántico: Santa Lucía, Barranquilla y Campo de la Cruz.
- Antioquia - Urabá: Necoclí, Arboletes, San Juan, Uveros y Turbo.

CAPÍTULO 1

Justificación

Este proyecto nace de una inmersión profunda en los lenguajes musicales afrocolombianos, especialmente en las prácticas de la Subregión Loba, a través de la percusión (tambor alegre, tambora, llamador y semillas), el canto y la danza. Estos elementos coexisten y se complementan mutuamente, revelando la riqueza y la complejidad de la tradición cultural local. Durante el trabajo de campo, a partir de la interacción con los actores y representantes de las culturas anfibias — mediante conversatorios, reuniones informales, entrevistas y rondas de tambora— se identificó la necesidad de unificar y reinterpretar los saberes recopilados. En este contexto, el proceso formativo en músicas y danzas afrocolombianas denominado LLAMARÓ ha jugado un papel fundamental. LLAMARÓ ha permitido la decodificación, sistematización y reproducción de los conocimientos adquiridos directamente en el territorio, facilitando la cohesión de los saberes originarios y asegurando su traslación al cuerpo, la voz y la práctica colectiva, tejiendo de esta manera, los cimientos para la construcción de esta tesis de grado.

Bernardo Ciro, en su investigación *Etnografía musical Río Magdalena: En busca de relatos y cantos*, señala que “los lobanos perciben la música como objeto cultural, lo que permite demostrar con mayor claridad y precisión las dinámicas y transformaciones que se producen al interior de las comunidades” (Ciro, 2015, p. 21). Esta afirmación respalda la relevancia de reconocer los procesos musicales como dispositivos de memoria y construcción colectiva. No obstante, el mismo autor advierte sobre “la poca exploración del trabajo de campo etnográfico

como método, apoyado en la interdisciplinariedad como discurso para nutrir las líneas de investigación o profundización en artes, de modo que facilite el acercamiento con comunidades de tradición oral y sus prácticas artísticas” (Ciro, 2015, p. 22).

Desde esta perspectiva, la decisión de centrar el presente trabajo en la Subregión Loba responde no solo a un compromiso con la cultura ribereña, sino también a una urgencia sentida: La escasa divulgación y documentación del capital cultural de la Subregión Loba, ha producido una alarmante erosión de su legado. los cantos de tambora enfrentan hoy un riesgo real de desaparición, debido a la precaria visibilidad, documentación y apropiación por parte de las nuevas generaciones. La falta de propuestas pedagógicas, artísticas y tecnológicas que permitan su transmisión mediante formatos contemporáneos, ha debilitado el vínculo cultural entre el territorio y sus jóvenes, arriesgando la continuidad de cada manifestación, quedando confinadas a un espacio local que limita su proyección y valoración, como también su valioso papel en la construcción de memorias colectivas.

Ahora bien, podría cuestionarse si estas expresiones culturales deberían permanecer únicamente en su contexto original, y si es legítimo o necesario difundirlas fuera de él. Sin embargo, visibilizar las músicas tradicionales no implica necesariamente despojarlas de su esencia ni ejercer prácticas extractivistas. Por el contrario, cuando estos procesos son llevados a cabo desde el respeto, la co-creación y el reconocimiento explícito de los saberes de los portadores, se convierten en mecanismos efectivos para su revitalización, valorización e intercambio. Así lo plantea Catherine Walsh (2010), quien defiende la necesidad de una "epistemología de la

diferencia", donde las prácticas culturales no eurocentradas encuentren espacios de circulación sin ser subsumidas ni folklorizadas, sino entendidas en su propia lógica y dignidad.

Difundir los cantos de tambora más allá de la Ribera Lobana permite, entonces, no solo preservar sus componentes originales —tal como plantea Fernando Ortiz (1981): “La música se va desplazando, pero también sin llegar a perder su prístino genio” (p. 84)—, sino también posicionarlos en un escenario global donde puedan ser apreciados por su riqueza estética, poética y social. Ortiz también resalta que “toda música vernácula tiene ciertos elementos peculiares que son susceptibles de valoración universal” (1981, p. 109), lo cual respalda la idea de que estas músicas pueden dialogar con el mundo sin perder su sentido.

Por otra parte, aunque es cierto que toda tradición está en constante transformación —y que algunas pueden desaparecer—, la desaparición de una expresión artística no debe ser naturalizada como un destino inevitable. Muchas veces, la extinción de tradiciones no ocurre por decisión interna de las comunidades, sino por procesos de exclusión, desplazamiento y marginalización cultural. Preservar una práctica no significa perpetuar acríticamente todos sus aspectos; se trata de mantener vivos los lenguajes que aún generan sentido, vínculo y pertenencia, al tiempo que se resignifican aquellos que resultan problemáticos, como lo serían, por ejemplo, expresiones machistas o sexistas. La tradición no debe asumirse como algo inmutable, sino como un espacio dinámico donde las comunidades tienen la agencia de redefinir sus prácticas desde el presente.

Por eso resulta imprescindible conocer cómo los cantos de tambora están profundamente conectados con el sistema productivo de la Subregión Loba. Actividades como la agricultura, la

pesca y la ganadería no solo configuran el paisaje económico, sino que también moldean las formas artísticas locales. Las faenas productivas, los ciclos de la naturaleza y los legados de la población, se funden en las estructuras rítmico-melódicas de estos cantos, haciendo de ellos un archivo vivo de saberes. Como lo han planteado autores como Escobar (2014), es desde la ecología política de los saberes que pueden construirse puentes entre el arte, el territorio y la vida digna.

En conclusión, se trata de un ejercicio de memoria, escucha y creación que apuesta por reconocer en los bailes canta'os una fuente de identidad, resistencia y belleza, capaz de resonar más allá del río Magdalena, sin perder nunca el eco de sus orillas.

1.2 Objetivos

Objetivo General

Divulgar los cantos de tambora de la Subregión Loba por medio de la composición de un repertorio musical donde se destaque su variedad rítmica y la importancia que tienen estas expresiones populares en la construcción de memorias colectivas, aumentando así el interés por esta manifestación artística en el público local y nacional.

Objetivos Específicos

- Interpretar las siete canciones en un formato instrumental que preserve la organología utilizada en la subregión de Loba.
- Ofrecer al público una experiencia sensorial que enriquezca la comprensión y potencie la inclinación hacia esta manifestación cultural.
- Difundir cuatro de los ritmos de la tambora de la subregión Loba fuera de su contexto autóctono.
- Grabar la interpretación en audio y video de alta calidad, asegurando la captura detallada de los elementos musicales y escénicos.

CAPÍTULO 2

Antecedentes

Generación tras generación se ha sostenido la transmisión de saberes por medio de un fenómeno pedagógico utilizado en muchos lugares del mundo, especialmente en aquellos donde ha existido poca intervención académica: la tradición oral. Este método funciona como soporte para aquellas expresiones artísticas que son el resultado de largos procesos de hibridaciones culturales, sociales, políticas, religiosas, económicas y de otros factores (Ciro, 2015).

Manuel Antonio Rodríguez asocia las artes empíricas territoriales como disciplinas generadoras de valores intrínsecos, pues permiten a las comunidades reconocerse histórica y locativamente. Además, fomentan el espíritu de convivencia y respeto en los ámbitos de diversidad multicultural e identidad (Rodríguez, 2015).

Según Bernardo Ciro (2015):

Las músicas de tradición oral en Colombia hacen parte del patrimonio material e inmaterial de la nación. A la vez, son expresiones de pueblos que fortalecen su memoria cultural alrededor de esas prácticas que no son ajenas a procesos de negociación, pues ello les permite espacios de participación.

También, en *Los Bailes Canta'os en el Caribe Colombiano* (conferencia ilustrada), Manuel A. Rodríguez, asegura que:

La música y la danza constituyen un patrimonio inherente a la población del Caribe. Así, las celebraciones, conmemoraciones y festividades de tipo religioso, profano,

patronal, cívico, patriótico y demás, han estado acompañadas de canto espontáneo, toques de tambor, baile colectivo y en muchos casos el consumo de bebidas alcohólicas.

2.1.1 Regiones con manifestación de bailes canta'os

Los Bailes Canta'os se encuentran en diversas partes del Litoral Atlántico, en su parte media, Magdalena y sur de los departamentos de Bolívar, Sucre, Córdoba y Antioquia. Al realizar una segmentación más específica de los lugares donde estas prácticas se mantienen vigentes, se identifican las siguientes subregiones:

2.1.2 Subregiones con bailes canta'os

- Urabá
- Canal del Dique
- Magdalena Medio
- Depresión Momposina
- Montes de María
- La Mojana
- Las Lobas

2.2 La tambora: Redes de resistencia y unión cultural

El investigador Bernardo Ciro (2015) destaca la importancia de escuchar lo que cada referente cultural en su territorio expresa desde sus sensaciones, percepciones y sensibilidades de la tambora. Esto permite rastrear los "hilos invisibles" que intentan consolidar y preservar circuitos de transmisión de la cultura, sean tradicionales o concertados, vigentes o extintos. Estos "hilos invisibles" crean redes que conectan un territorio con otro, las cuales se pueden denominar como festivales o encuentros folclóricos.

Aquí es donde los municipios de Loba se encuentran en sus tradiciones, acceden a estar unidos en sus diferencias y reconocen que solo respetando esas diferencias se mantendrán unidos en torno a esta manifestación; resistiendo, negociando y condicionando juntos los embates de la industria cultural. (Ciro, 2015, p. 27)

2.3 Tambora

La Tambora es el nombre de la música y la danza más representativas de la Depresión Momposina, el nombre de uno de los muchos ritmos que acompañan sus cantos, al igual que el nombre de la agrupación instrumental que los interpreta, como también el nombre de uno de los instrumentos principales del conjunto. (Carbó, 1993, p. 27)

Tambora con "T" mayúscula engloba los cuatro sonos (tambora, berroche, guacherna y chandé); y tambora con "t" minúscula distingue el ritmo o instrumento (Carbó, 2001).

En palabras de Grilbin Sáenz, cantador del municipio de Barranco de Loba, Bolívar:

La tambora se origina en la necesidad de la gente de divertirse, porque la diversión es parte integral de la vida. (...) Sale a las calles en las fiestas de navidad y año nuevo y también las fiestas de la candelaria. Tiene ese elemento de armonizar y de convocar a toda la comunidad, no importa el tinte religioso ni político o de color de piel. (Sáenz, 2017)

La tradición de la tambora nace en el ambiente de las festividades religiosas que celebran a la Virgen, los santos y demás deidades. Sin embargo, había también ocasiones en las que el pueblo se congregaba en torno a la tambora de manera espontánea para divertirse en días que no necesariamente correspondían con alguna celebración religiosa (Carbó, 2004; Escobar, 2015).

2.4 Elementos de la Tambora

La instrumentación base de la tambora consta de un cantador o cantadora solista, un coro mixto que acompaña con palmas o "gallitos" y dos tambores membranófonos: el alegre, también conocido como currulao o tambor macho, y la tambora o tambor hembra. Los instrumentos idiófonos, maracas y guache, han sido integrados recientemente y hacen parte de algunos conjuntos de tambora (Carbó, 1993).

Adicionalmente, dentro de estas manifestaciones autóctonas existe un elemento dancístico inamovible. Estos bailes, en algunas partes de Colombia, aún conservan una representación coreográfica bajo las directrices de un cantador o cantadora. Esta figura, mediante versos repentistas, va indicando a la pareja bailadora los movimientos que debe realizar, generando una interacción performativa entre el canto y la danza que refuerza los vínculos comunitarios y la transmisión oral del conocimiento (Ministerio de Cultura, 2023, p. 28)

2.5 Entre Loba y Tamalameque

En los pueblos de la Subregión Loba suelen llamarle Bailes Canta'os, puntualmente, a los cantos de tambora y sus derivados. En *La Tambora - Universo Mágico*, Diógenes Pino dice: “En la Tambora existen cuatro aires o sonos, que hacen de ella algo expresivo y versátil. Estos cuatro aires son: La Tambora - Tambora, la Guacherna, El Berroche o pereque y el Chandé” (Pino, 2000, p. 37).

Los aires o sonos que menciona el historiador Diógenes Pino en *La Tambora - Universo Mágico* representan, de manera tradicional, al municipio de Tamalameque, ya que su investigación está centrada específicamente en esta área. “Meque”, como de cariño le llaman algunos de sus habitantes, es un lugar que permanece fuera del conglomerado de pueblos pertenecientes a la Subregión Loba. Sin embargo, la distancia entre la Subregión Loba y Tamalameque es realmente corta, tanto fluvial como terrestre. Esto amplía la posibilidad de intercambios socioculturales muy relevantes para el desarrollo de ambas regiones y, por ende, la apropiación de factores identitarios.

Tamalameque, para la tambora ribereña, es uno de los epicentros más importantes, y de allí se desprenden interpretaciones que hoy forman parte de lo que se conoce como “los cantos de tambora”. Hablar de este municipio es hablar del primer Festival Nacional de Tamboras, realizado en el año 1978 por Diógenes Armando Pino, lo que da vida a los encuentros culturales oficiales en zonas aledañas, desde las cuales se ha sostenido el género en un intento de preservación (El Pilón, 2016).

2.6 Agrupaciones de tambora más influyentes para este trabajo

- Golpe Malibú, Barranco de Loba, Bolívar.
- Máxima expresión, El Peñón, Bolívar.
- Yacambú, Hatillo de Loba, Bolívar.
- La Original, San Bernardo, Cesar.
- El Chandé, Gamarra, Cesar.

Otras agrupaciones

- Herencia folclórica, Rioviejo, Bolívar.
- Revelación Pocabuy, El Banco, Magdalena.
- Tambores de San Marcos, El Paso, Cesar.
- Bogas de la Ribera, Barrancabermeja, Santander.
- La llorona, Tamalameque, Cesar.
- Dinastía y Folclor, San Martín de Loba, Bolívar.
- Los hijos de Chaulo, Tamalameque, Cesar.
- Son del río, Barrancabermeja, Santander.
- Manuelita Ávila, La Jagua de Ibirico, Cesar.
- Marchegua, Hatillo de Loba, Bolívar.
- Herederos del Folclor, Chimichagua, Cesar.
- Raza y folclor, San Martín de Loba.

2.6 Representantes de las culturas anfibias comprendidas en la subregión Loba, la Depresión Momposina y el Magdalena Medio

Cantadores y cantadoras

- Grilbin Sáenz, Barranco de Loba, Bolívar.
- Gumercindo Palencia, Hatillo de Loba, Bolívar.
- Ángel María Villafañe, Barranco de Loba, Bolívar.
- Ismael Ardila, San Martín de Loba, Bolívar.
- Ana Regina Ardila, San Martín de Loba, Bolívar.
- Dianela Gil, San Martín de Loba, Bolívar.
- Elguín Oviedo (El turco), Tamalameque, Cesar.
- Otilia Ramos, Gamarra, Cesar.
- Milexi Martínez, San Bernardo, Cesar.
- Damaris Sayas, Tamalameque, Cesar.
- Marciana Sajonero, Rioviejo, Bolívar.
- Cesar Botero, El Paso, Cesar.
- Martina Camargo, San Martín de Loba, Bolívar.
- Águeda Pacheco, Arenal, Bolívar.
- Alejandra Enciso, Barrancabermeja, Santander.

Bailadoras y bailadores

- Dannys Sayas, Juana Sánchez, Bolívar.
- Zoraida Camelo, San Martín de Loba, Bolívar.
- Hermides Holguín, San Martín de Loba, Bolívar.
- Lewin Miranda, Tamalameque, Cesar.
- Cristian Amaris, Tamalameque, Cesar.
- Rapalino (El chichi), Chimichagua, Cesar.
- Tulio Muñoz, Tamalameque, Cesar.
- Katherine Amarís, Barrancabermeja, Santander.
- Alexis Arroyo, barranco de Loba, Bolívar.
- Liseth Barbosa, Chimichagua, Cesar.
- Jean Carlos Camargo, Altos del Rosario, Bolívar.
- Dileinis Vásquez Epalza, Altos del Rosario, Bolívar.
- Faxury Saray Solís, El Peñón, Bolívar.
- Juan Andrés Martínez, El Paso, Cesar.

Tamboreros y coristas

- Hermides Olguín, San Martín de Loba, Bolívar.
- Néstor Robles, Tamalameque, Cesar.
- Álvaro Jiménez, Hatillo de Loba, Bolívar.
- Jean Carlo Romero, Hatillo de Loba, Bolívar.
- Luciano Robles, Tamalameque, Cesar.
- Angie Torres, Gamarra, Cesar.
- Patricia Franco, Gamarra, Cesar.
- Héctor Rafalino, Tamalameque, Cesar.
- Alcibiades Romero, Rioviejo, Bolívar.
- Carlos Matas, Tamalameque, Cesar.
- Eusebio Galván, Rioviejo, Bolívar.
- Samuel Sanjuanero, Rioviejo, Bolívar.
- Mildreth Pasos, Gamarra, Cesar.
- Luis Rubio, Gamarra, Cesar.
- Hubasandriel Camargo, San Martín de Loba.
- Jose Lázaro, Gamarra, Cesar.
- Juan Argumedo, Cantagallo, Sur de Bolívar.
- Carlos Orozco, Gamarra, Cesar.
- Cesar Botero, El Paso, Cesar.
- Juan Andrés Martínez, El Paso, Cesar.

CAPÍTULO 3

Metodología

El presente trabajo se desarrolló en tres fases interdependientes: recopilación, creación y sistematización. A continuación, se describen detalladamente los procesos realizados en cada una de ellas.

3.1 Fase de recopilación

Esta fase consistió en un trabajo de campo realizado de manera individual en tres municipios de la Subregión Loba: San Martín de Loba, El Peñón y Barranco de Loba, entre junio y diciembre de 2023. Durante este periodo se priorizó una aproximación respetuosa hacia las dinámicas comunitarias, evitando imponer tiempos o condiciones externas que interrumpieran los códigos sociales propios de los espacios tradicionales.

El trabajo incluyó el registro audiovisual de presentaciones de agrupaciones locales, entrevistas a portadores de tradición, y la recolección de ritmos, versos y melodías que hacen parte de los bailes canta'os. Esta etapa permitió caracterizar los principales aires de tambora presentes en la región: Chandé, guacherna, berroche y tambora tambora. Cada uno de estos ritmos fue documentado con atención a sus particularidades estructurales, rítmicas, melódicas y contextuales, con el fin de alimentar la etapa de creación.

3.2 Fase de creación

Con el material recopilado como insumo principal, se procedió a construir canciones que recrearan las estructuras, temáticas y recursos poéticos identificados en la región. Si bien el proceso

de escritura comenzó de manera individual —utilizando lápiz y papel—, se acompañó desde el principio de una exploración de los ritmos mediante instrumentos tradicionales como el tambor alegre, la tambora y las maracas.

Durante esta etapa se desarrollaron ensayos individuales y se realizaron pruebas sonoras en formato grupal con integrantes de Lllamaró (agrupación de música y bailes afrocolombianos), lo cual permitió ajustar las melodías, armonías, letras y dinámicas rítmicas de acuerdo con las posibilidades escénicas y musicales del conjunto. La creación fue concebida no solo como un acto de composición, sino como una mediación entre el conocimiento tradicional y la experiencia artística colectiva, con énfasis en la corporalidad y el carácter performativo de los bailes canta'os. De esta fase resultaron nueve canciones, entre la cuales, tras un proceso de selección basado en criterios personales de calidad y coherencia artística, se eligieron las siguientes obras.

- Yo soy el baile canta'ó
- Por las calles de San Luis
- Se me perdió mi mae'
- Reina de la noche
- La neverita
- No me inviten pa' Rioviejo
- Criticando

Posteriormente trabajamos en la incorporación de la danza y los elementos que complementan la presentación de las obras musicales, buscando integrar de manera orgánica los componentes escénicos.

3.3 Fase de sistematización

La fase final se centró en la formalización y difusión del repertorio construido, a través de un enfoque que preservara la esencia de la tradición oral. Para ello, se desarrolló una presentación escrita de carácter poético, en la que los léxicos fueron organizados en relación con las estructuras rítmicas y melódicas propias de los aires del territorio. Esta forma de escritura no tuvo como fin fijar o normativizar las canciones, sino más bien proponer un soporte flexible que acompañara el ejercicio oral. La decisión consciente de no utilizar partituras formales respondió al interés de mantener la fluidez propia de las tradiciones orales, donde la letra, la melodía y la rítmica no están sujetas a estructuras rígidas e inamovibles, sino abiertas a la transformación constante que ocurre en cada reinterpretación. En palabras de Paul Zumthor (1991), “la oralidad no transmite textos, sino prácticas textuales”, lo cual implica una apertura al cambio, al contexto y a la corporeidad de quienes interpretan. Desde esta perspectiva, plasmar las letras sobre el papel no significó clausurar su potencia expresiva, sino ofrecer un punto de partida que dialogara con la escena, con la voz y con el cuerpo. Esta fase, por tanto, no tuvo la pretensión de constituirse como un trabajo de investigación formal, sino como una experiencia de campo que permitió reflexionar sobre la interacción entre la tradición y los enfoques académicos, así como explorar caminos para su circulación.

CAPITULO 4

Estructuras de composición para la creación de Bailes Canta'os

Para la creación de los Bailes Canta'os se utilizan antiguos recursos orales dados en las orillas del río Magdalena y en gran parte de Latinoamérica. Dichos recursos son el principio de los lenguajes que las músicas, con el tiempo, fueron adoptando. Estas estructuras están ligadas a las labores diarias de la vida pueblerina, siendo conocidas en las márgenes del río y la costa norte de Colombia como cantos de laboreo, décima, zafra, canto de vaquería, grito de monte, entre otros. (Zapata Olivella, 1962; De la Ossa, 2006; Patiño, 2011)

Según Manuel Zapata Olivella (1961):

Las zafras se constituyen en cuartetos, en tanto que las canciones de laboreo entre las regiones mulatas de Bolívar —Palenque, María La Baja, Sincerín, etc.— recurren a la décima, sin que sea extraño encontrar lugares donde estén trastrocados unos y otros. La décima, aun cuando no tiene el carácter de canción de laboreo, zafra o vaquería, es cantada por los campesinos ayudándose en el trabajo de desmonte o recolección. Al terminar un cantador, inmediatamente le responde otro con sentido de rivalidad, muchas veces improvisando sobre un mismo tema.

Contrario a las zafras circunscritas a la Sabana de Bolívar y regiones aledañas, los cantos de vaquería son costumbres que están presentes en todas las regiones ganaderas del país: Valle del Sinú, Llanos Orientales, Huila, Magdalena, etc. Su descendencia española ha tenido general extensión a donde quiera que se llevó la ganadería en Hispanoamérica (Zapata Olivella, 1991).

De esta manera, podemos notar cómo desde los recursos básicos de sostenibilidad, las prácticas musicales ancestrales tuvieron un fuerte desarrollo, aportando desde sus oficios a la construcción de poblaciones en la parte económica, social y política. Con la muerte de labradores de la tierra y la disminución de labores agropecuarias, estas costumbres han llegado a transformarse, logrando ahora permanecer en los imaginarios creativos de quienes se expresan por intermedio del arte. Pues, en última instancia, estos eventos son los cimientos de las músicas tradicionales de Colombia, entre ellas los Bailes Canta'os.


4.2 Tipos de rima en Colombia

Varios estudiosos de la improvisación han transitado los caminos de la rima, ya que es el primer eslabón en la construcción de versos con sentido métrico. Según el coplero Pedro Nel Rodríguez, durante su participación en el Festival Abrapalabra de Bucaramanga, podemos nombrar algunas de sus formas: rima consonante, asonante, forzada, libre y abrazada. También existe la décima espinela, décima esdrújula, décima encadenada, décima glosada, entre otras (Rodríguez, 2020).¹

¹ [\(1\) Maestro de las Décimas Colombianas, don Pedro Nel Rodríguez. - YouTube](#)


Rima consonante

Es la rima que en versos cuadrados posee en sus dos terminaciones (1-3, 2-4) la misma acentuación y la misma sílaba. Ejemplo:

1. Una noche de misterio
 2. Estando el mundo dormido |
 3. Pasé por el cementerio
 4. Buscando un amor perdido
- 

Rima asonante

Es aquella que en versos cuadrados contiene congruencia entre la segunda y la cuarta oración del verso. Cabe resaltar que, en esta forma de rima, la terminación debe tener la misma vocal, más no la misma consonante, por tanto, no necesariamente será la misma sílaba. Para producir una rima asonante, Ejemplo:

1. Yo soy hijo de la ciencia
 2. Y en mi madre es que yo pienso
 3. La ciencia tuvo a mi madre |
 4. Y a mi madre me parezco.
- 

Rima libre


Una rima libre es aquella donde no se mantiene una estructura fija de rimas (ni consonante ni asonante) y el poeta o compositor tiene más libertad con el ritmo y las terminaciones de los versos. Ejemplo:

1. Mañana me voy de aquí
2. Porque aquí me están echando
3. Tomaré tierras lejanas
4. Y el camino seguiré

Rima abrazada

Es una estructura poética en la que los versos se organizan con un patrón ABBA, es decir, el primer verso rima con el cuarto y el segundo con el tercero. En matemáticas se conoce como “Ley de la orejita”, que no es más que uno truco nemotécnico para la solución de fracciones.

Ejemplo: ²

1. Con esta manito soca
 2. Con la que cojo el garabato
 3. No dejo presa en el plato
 4. Que no me lleve a la boca
- 

² Para una investigación más detallada sobre la rima, consultar:

Adrián Freja De La Hoz, *Romances, coplas y décimas en el Pacífico y el Caribe colombiano: Poética de una literatura oral en Colombia* (Trabajo de grado, Universidad Nacional de Colombia, 2012),

<https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/9661>.

Victoria Monera, *La rima: tipos y ejemplos*, Divinas Palabras, 24 de marzo de 2025,

<https://www.victoriamonera.com/la-rima-tipos-y-ejemplos/>.

CAPITULO 5

Siete letras, Sietes melodías

Las temáticas de cada canción podrían no tener una relación entre sí como un hilo conductor; La puesta en escena, individualmente, solo busca representar la amplia gama de posibilidades que logran existir alrededor de nosotros y que se pueden condensar mediante la utilización de herramientas creativas. Ahora bien, las obras guardan un punto en común que, está distribuido en las estructuras lingüísticas que soportan cada estrofa.

En el génesis de este ejercicio de creación, evoqué las tardes en el Peñón Bolívar, al lado del malecón, también las reuniones musicales en la casa de la directora del grupo Máxima Expresión, la seño' Ana Díaz, allí se forjaban amplias tertulias de carácter festivalero que, terminaban con risas y con un animado toque de tambores. Fue así como por medio de la recordación, pude encontrar la melodía que daría el natalicio a NAVEGANDO EL BRAZO DE LOBA; melodía que días adelante sería una tambora tambora³ con el título de: Yo soy el baile canta'o.

³ “tambora tambora” ritmo principal de los aires de la “Tambora”

5.2 Yo soy el baile canta' o

Secuencias rítmicas **macherna de San Martín de Loba**

Tambora: Toribio Rojas
Allegro (M.M. ♩ = c. 136-140)

Son de Tambora tambora Barranco de Loba

Tambora: Grilbin Saenz
Moderato (M.M. ♩ = c. 110-114)

Voz principal	●
Coros	●

Letra

Currulao
 Respondones
 Guache tambora
 Y bailadores

Currulao
 Respondones
 Guache tambora
 Y bailadores

Marcando gracia y estilo
 Por la noche y por el día
 El cantador y su verso de bonita melodía
 Es el ave que nos canta
 Abajo en tierra morena
 Donde se ve el pato yuyo encima del Magdalena

Coro

Es el tambor currulao
 El segundo en presentar
 En medio el baile canta' o el sí nos pone a gozar
 Él se presenta en la rueda
 En hombros del compañero
 El que reparte el compás
 Y todos llaman tamborero

Coro

Ahora cedemos el turno
 Ellos cantan con decoro

Son quienes hacen las palmas, guiapirreos⁴ y los coros

(wejee, ay na'ma, óyelo, eso e', Puuu puu)

Coro

El ánimo es la bandera
Que los representa aquí
Para que la bailadora
Mueva bien el pollerín

Ay que mueve y mueve / **El pollerín**
Ay que mueve y mueve / **El pollerín**
Ay que mueve y mueve / **El pollerín**
Ay que mueve y mueve / **El pollerín**

El pollerín
El pollerín
El pollerín
El pollerín

Corte en 6/8
----- Creando -----

Para que esto suene bien
Hay un secreto de auroras
Los que dan sentido al ritmo
Es la maraca y la tambora
Ellos mandan la parada
Nunca pierden la medida
Se encargan de dar la entrada
Y también la despedida.

Coro doble

Vienes los dos bailadores
que se destacan bailando
dónde va el sombrero guiando
Ese faldeo de mis amores
Juntos somos alegría
madrugada día y noche
sea guacherna, sea chandé
Sea brinca'o, sea berroche.

Coro doble

Y..... BAILADORES

5.3 Criticando

Referente a la decadente pérdida de nuestra biodiversidad, esta obra fue inspirada en los discursos ambientales del maestro Grilbin Sáenz, quien en el conversatorio en el marco del Mangle Fest 2024, realizó un análisis comparativo basado en su infancia en Barranco de Loba, sobre la

⁴ Gritos de animación que se dan en medio del ejercicio musical y danzario.

naturaleza hace 40 años y la naturaleza de hoy día. En definitiva, el campo, el agua, el aire, los animales y todos los elementos del medio, son el sistema óseo de los cantos de tradición oral. Así nace Criticando, una canción protesta que, propone mediante el ritmo alegre y exaltante del chandé, poder hacer catarsis a dicha problemática y lograr una mejor comunión para transformar de manera positiva el entorno.

Secuencia rítmica

Chandé de San Martín de Loba

Tambora: Toribio Rojas
 Allegro (M.M. ♩. = c. 160-164)



Letra

¡Ay! Lo siento tía canaria
 Te ha cogido el pajarero

Oye qué barbaridad
 Dijo tío moncholo
 Cuando en medio e' la laguna
 Tío moncholo se vio solo
 ¡Qué barbaridad!,
 Corrió sin pies ni brazos
 Ya era tarde tío moncholo
 Te ha caído el tarrayazo

Pajarero, pajarero
 Tía canaria te ha cogido el pajarero

Tarrayazo, tarrayazo
 Tío moncholo te ha caído el tarrayazo

En los caminos no hay Robles
 Ya no hay Suán ni Guacarí
 Poco se ve el Cañahuate
 Y el palo e' Caracolí
 Sueño con un verde campo
 Atardeceres de colores
 Donde el azul del cielo
 Se dibujen arreboles

El canto de los canarios
 Se escucha en el horizonte
 Donde canta la rosita
 El mochuelo y el cenzone
 Tía canaria salió un día
 Disque a traer semilleros

Arreboles, arreboles
 En el cielo se dibujen arreboles

Ya no veo la Guartinaja
 Reposando muy feliz

No se escucha el Chavarri
 Ni se ve correr la Iguana
 Pero a mi este panorama
 Me causa gran sufrimiento
 Porque veo cerca el comento
 Ya lo natural se acaba

Ya se acaba, ya se acaba
 Ya se acaba si lo dejan acabar (Bis)
 Ya se acaba si lo dejan acabar
 Ya se acaba si lo dejan acabar
 Ya se acaba si lo dejan...

5.4 La neverita

Nace en la sala de mi casa mientras recibía con alborozo mi primera nevera, en la emoción del momento dije varias frases jocosas, entre esas: “Oye, le caben sei’ caja e’ frías y cuatro pimpinas de ron”, frase que más tarde se convirtió en parte fundamental del coro de ese tema. La canción fue pensada de manera chistosa para burlarme del tamaño de la nevera, puesto que, cuando la compré, realmente no me alcanzaba el dinero para llenarla de alimentos. “La neverita” es una canción en aire de berroche, ya que, este aire en específico, es el más utilizado para la jocosidad y el desorden, características esenciales en la construcción de este tema.

Secuencia rítmica

Berroche de Hatillo de Loba

Tambora: Elvis Noya
Allegro (M.M. ♩ = c. 118-122)

Letra

Ay mi neverita, ay mi neverón
Le caben sei' caja e' fría
Y cuatro pimpinas de ron.

Ay mi neverita, ay mi neverón
Le caben sei' caja e' fría
Y cuatro pimpinas de ron.

Qué nevera e' buena
Mi querido compañero
Ahí voy a enfriar mi contra
Con buen ñeque palenquero

Coro

Está jodida la cosa
Con limón y con cereza
Mi esposa está reemplazando
El espacio de la cerveza

Coro

Ahora me toca mercar
Y dejar el ron conmigo
Les cuento que esa nevera
Es pa' las compotas de mi hijo

Coro

Le caben sei' caja e' fría / cuatro pimpinas de ron.

Le caben sei' caja e' fría / cuatro pimpinas de ron.

Le caben a Lllamaró / cuatro pimpinas de ron.

Le caben a Lllamaró / cuatro pimpinas de ron.

---- Solos intermedios ----- Animaciones ----

Qué nevera de alta
Ella tiene nueve cajones
Uno pa' verdura y carne
Y ocho pa' los garrafones

Coro

Le caben sei' caja e' fría
Cuatro pimpinas de ron.

Le caben sei' caja e' fría
Cuatro pimpinas de ron.

Le caben a Lllamaró
Cuatro pimpinas de ron.

Le caben a Lllamaró
Cuatro pimpinas de ron.

Le caben a Lllamaró
Cuatro pimpinas de ron.

Le caben a Lllamaró
Cuatro pimpinas de ron.

5.5 Reina de la noche

Reina de la noche hace parte del repertorio inédito desarrollado para este trabajo de grado, y su inclusión responde al proceso creativo integral que caracteriza este proyecto. La letra de la canción fue compartida con el grupo Lllamaró por el compositor Armando Salazar, como una muestra de confianza y colaboración artística. A partir de este texto, realicé el proceso completo

de construcción musical: la composición melódica, la estructuración rítmica, la adaptación al formato escénico y su integración a las dinámicas de los bailes canta'os de la Subregión Loba.

Cabe aclarar que, el enfoque de este proyecto no se limita a la autoría total de las letras, sino a la “creación de repertorio inédito” que dialogue con las tradiciones recogidas en el trabajo de campo.

Secuencias rítmicas

Guacherna de Hatillo de Loba

Tambora: Elvis Noya

Allegro (M.M. ♩ = c. 152-156)

Tambora tambora de Barranco de Loba

Tambora: Samir Esparragoza

Moderato (M.M. ♩ = c. 110-114)

Letra

Hermosa está la luna
 Color esmeralda
 Me hechiza su hermosura
 Con solo mirarla
 Pero cuantos secretos es que guardará
 La reina de la noche ¡Oh, su majestad!

Es reina de la noche
 Protectora innata
 Anfitriona de ruedas
 Hasta la alborada

Coro

Un amor escondido
 Tengo aquí en mi pecho

Él se muere de frío
Y yo por su silencio

Coro

Toca mi tamborero
Toca ese tambó
Mira que estoy cantando
Con mucho dolor

Coro

¡Ojalá que nunca se acabe la música del río!
Ay leroleeeeeeeeeeeeeeeee, le le la...
Es reina de la noche ¡Oh, su majestad!

Coro

Pero cuantos secretos es que guardará
La reina de la noche ¡Oh, su majestad!
Pero cuantos secretos es que guardará
La reina de la noche ¡Oh, su majestad!
La reina de la noche ¡Oh, su majestad!

LA REINA DE LA NOCHE
¡OH, SU MAJESTAD!
LA REINA DE LA NOCHE
¡OH, SU MAJESTAD!
LA REINA DE LA NOCHE
¡OH, SU MAJESTAD!
LA REINA DE LA NOCHE
¡OH, SU MAJESTAD!
LA REINA DE LA NOCHE
¡OH, SU MAJESTAD!

5.6 Por las calles de San Luis.

Específicamente la hice en honor a mi pueblo; a todas las cosas que en su agitada calma suelen suceder. En él, nombro a la loca del pueblo, las fiestas patronales, a la señora que hace los mejores chicharrones, entre otros quehaceres y personajes icónicos del viejo Sincé. Esta creación posee una gran serenidad desde su concepción, por tanto, al hacer el experimento rítmico con los esquemas de Loba, se adaptó muy bien al aire de berroche, pero, una variante especial; La hace el grupo Golpe Malibú, representante de los cantos de tambora del municipio de Barranco de Loba, Bolívar. A nivel de letra, contiene una estructura llamada en las músicas afro como “pie de verso”.

Es una palabra, grito o frase que, se adhiere al final de cada verso desde que comienza la canción hasta que termina. El bullerengue “Déjala di” de Etelvina Maldonado es una muestra viva de ello⁵.

Secuencia rítmica

Berroche Barranco de Loba

Currulao: Mario Beleño
Moderato (M.M. ♩ = c. 108-112)

The musical notation shows a sequence of notes on a staff with a common time signature (C). Above the staff are letters: A, T, A, Q, Q, A, A, T, A, Q, Q, A, A. Below the staff are letters: D, I, D, I, D, I, D, I, D, I, D, I, D. A blue box highlights the two 'A' notes in the third measure, which correspond to the 'I D' below.

Letra

Mi pueblo, mi pueblo
 Mi pueblo es un libro abierto
 Mi pueblo, mi pueblo
 Anclado al recuerdo aquel

Mi pueblo, mi pueblo
Mi pueblo es un libro abierto
Mi pueblo, mi pueblo
Anclado al recuerdo aquel

Atardeceres de ensueño
 Lllaman a los arreboles
 Que el gran Leonardo Gamarra
 Siempre pinta en sus canciones
 Mi pueblo, mi pueblo

Coro

No mires pa los dos lados
 Si en la calle tú anduvieras
 Mejor déjate arrollar
 De pocotón de polleras
 Mi pueblo, mi pueblo

Coro

Si en el parque estás tranquilo
 Sube rápido a la acera
 Si no te vas a llevar
 Un chancletazo e' Bernabela
 Mi pueblo, mi pueblo

Coro

Septiembre viste de gala
 Con su fama y con sus fiestas
 En septiembre mi cumpleaños
 Y Sincé de Corraleja
 Mi pueblo, mi pueblo

⁵ [Etelvina Maldonado - Déjala Di \(youtube.com\)](https://www.youtube.com/watch?v=...)

Coro

Si vas llegando a la fiesta
De aguardiente date un chorro
Porque a ti te está esperando
Gaita Vallenato y porro
Mi pueblo, mi pueblo

Coro

Si quieres desayunar
Con poder y con honores
Blanca Baldovino vende
Los mejores chicharrones

Mi pueblo, mi pueblo

Coro

Mi pueblo, mi pueblo
Mi pueblo es un libro abierto
Mi pueblo, mi pueblo
Anclado al recuerdo aquel

Mi pueblo, mi pueblo
Mi pueblo es un libro abierto
Mi pueblo, mi pueblo
Anclado al recuerdo aquel

5.7 No me inviten pa' Rioviejo.

Es una guacherna que surge como resultado de una experiencia particular de carácter espiritual en uno de los brazos del Río Magdalena. Es una canción que narra un capítulo incómodo mientras estábamos en busca de cuentos, historias y aquellos elementos que nos acercaran un poco más a los bailes canta'os. Particularmente junto a la escenografía, este tema puede generar algunas tensiones tanto físicas como emocionales en el público asistente; Su melodía en modo menor, acompañada de una voz recitativa, emplean en el entorno un ambiente denso el cual es perfecto para lograr compartir como las emociones influyen en el ejercicio compositivo e interpretativo.

Secuencias rítmicas

Guacherna de San Martín de Loba

Tambora: Toribio Rojas
Allegro (M.M. ♩ = c. 136-140)

Letra

A las 3 de la mañana
 Lo que sucedió es historia
 Había una bruja parada
 En una cruz en la gloria
 Y no era una cruz cualquiera
 Dónde la vimos posar
 Maldita roba muchacho
 Con sangre de Mapaná

A orillas del Magdalena
 Dónde la bruja voló
 Desde la cruz de la iglesia
 Hacia bajo nos miró
 Hacia abajo nos miró
 Desde la cruz de la iglesia
 Donde la bruja voló
 A orillas del Magdalena

Me decía la negra Febe
 Que para alejar la porquería
 Que llovieron las malas palabras
 Que llovieran las groserías

No dormimos esa noche
 Que fuimos al pueblo lejos

Arribamos en chalupa
 Al municipio de Rio Viejo
 Esa noche me asustaron
 Por poner la mano en el tambor
 También al amanecer chalupa se nos dañó

Coro

Cúidense muchos muchachos
 Del mundo y de sus placeres
 No los quisiera asustar
 Anoche soñé con ustedes
 Agua bendita nos dio
 Nos hizo un rezo sentido
 Me regaló dos medallas
 San Gabriel y San Benito

Coro

Ustedes creen que esto es embuste, pero pre-
 gúntenle a la negra Febe, a Diana Moreno
 Ufff

A orillas del Magdalena

A orillas de Magdalena

A orillas de Magdalena...

5.8 Se me perdió mi mae'

Una tarde, después de despedir a mi esposa, me quedé en la sala de mi casa jugando con mi hijo, que tenía apenas ocho meses. Pasado un rato, él empezó a extrañar a su mamá y, sin poder calmarlo, lo vi mirando desesperado a través de la reja de la calle. En ese momento, se me vino a la mente el coro de una canción, como si él mismo estuviera llorando y diciendo: “Mamá, mamá, ay mamá, ¿tú dónde estás?”

Secuencia rítmica

Berroche Barranco de Loba

Currulao: Mario Beleño
Moderato (M.M. $\text{♩} = \text{c. } 108-112$)

A T A Q Q A A T A Q Q A A
D I D I D I D I D I D I D

LETRA

Mamá, mamá
Mamá, ¿dónde está mamá?
Mamá, mamá
Ay mama, ¿tú dónde estás?

Mi niño, tú que estás viendo
Que en la puerta estás llorando
Ay papa dile a mi abuela
Que a mi mae ando buscando

Mamá, mamá
Ay mama, ¿dónde está mamá?

Será que está pa' Sincé
Se fue y nos cogió ventaja
Tara en San Martín de Loba
O en festi-María la baja

Mamá, mamá
Ay mama, ¿dónde está mamá?

Mira muchacho bonito
Tu mae si está en festival
Ta en el centro e Necoclí
En la perla de Urabá

Mamá, mamá
Mamá, ¿dónde está mamá?

Solo les pido una cosa
Para mis penas curar
No quiero ser huerfanito
Regálenme una mamá

Mamá, mamá
Mamá, ¿dónde está mamá?

Muchos somos huerfanitos
Y el compa no va a quedar
Huérfano pa toa' la vida
Ombe denle una mamá

Mamá, mamá
Mamá, ¿dónde está mamá?

Llorando sigo llorando
nadie me va a consolar

no se imaginan ustedes
lo que extraño una mamá

Mamá, mamá
Mamá, ¿dónde está mamá?

Yo me siento muy solito
En la noche y en el día
Y dígame usted señora
si uste' una mamá daría

Mamá, mamá
Mamá, ¿dónde está mamá?

¿Dónde está, dónde está?
Ay mama, ¿tú dónde estás?
¿Dónde estará mi mamá?
Ay mama, ¿tú dónde estás?
¿Dónde estás, dónde estás?
Ay mama, ¿tú dónde estás?

CAPITULO 6

Como conclusión, propongo un breve análisis que busca generar una reflexión sobre los distintos aspectos que integraron la edificación y desarrollo del presente trabajo, destacando la parte compositiva, el montaje y la puesta en escena.

La intención de realizar un trabajo ligado al tejido social de las culturas anfibias no surge únicamente como una herramienta para la culminación de este ciclo académico, sino que es la consecuencia natural de un proceso que se ha venido gestando y que persiste en construcción. Entiendo esta tesis como un trabajo creativo que, a su vez, es el resultado de un camino de vocación. En ella convergen experiencias, aprendizajes, la preservación y la divulgación como necesidades para dar vigencia y continuidad a los legados de la cultura afrocolombiana, en esta oportunidad, a la zona de Las Lobas, región circunscrita por las aguas del Magdalena.

6.1 Conclusión

A lo largo de este proceso se lograron consolidar siete obras inéditas que recogen no solo el color y la fuerza de los bailes canta'os, sino también la sensibilidad de un compositor que, desde la evocación y la experiencia personal, explora nuevas formas de conectar al público con las tradiciones culturales del río Magdalena en la zona Lobana. Cada canción representa un universo distinto: la denuncia ambiental, la jocosidad doméstica, el homenaje a los pueblos, la crítica social o el retrato de la vida familiar. Todos estos relatos fueron contruidos desde estructuras líricas propias de la oralidad afrocaribeña, que, a su vez, dialogan con patrones rítmicos identificados y sistematizados en el trabajo de campo.

El proceso de creación no se limitó a la escritura de letras o melodías, sino que abarcó la elección de los aires musicales adecuados (berroche, guacherna, tambora tambora y chandé), la estructuración escénica, la adaptación coreográfica y la interacción con el grupo Lllamaró, cuya participación fue fundamental para llevar las canciones del papel al cuerpo. La decisión de no escribir partituras formales responde a una lógica coherente con el espíritu de este trabajo: se priorizó la transmisión oral y la corporalidad como herramientas de memoria colectiva y de cohesión artística.

Se cumplió, además, con el propósito de registrar las obras en audio y video de alta calidad, capturando los elementos escénicos y musicales con claridad. Este material no solo sirve como respaldo académico, sino que se convierte en insumo para procesos de divulgación, circulación y enseñanza, respondiendo al objetivo de compartir estos saberes con públicos más amplios.

Así, este trabajo demuestra que la creación artística no es un producto aislado, sino el resultado de un proceso cultural profundo que enlaza territorio, identidad, memoria y comunidad. Navegar el brazo de Loba ha sido, en este sentido, una forma de recorrer también los afluentes de la creación, en donde cada ritmo, cada verso y cada gesto corporal son parte de un mismo delta: el de la resistencia cultural, la revitalización de los saberes y la afirmación de un modo de hacer arte con raíces, pero también con alas.

Reflexión final

Para finalizar, es necesario reconocer que este trabajo no se redujo a recopilar tradiciones y presentarlas como un objeto estático, sino más bien a revitalizarlas desde una mirada que combina el arraigo territorial con la formación académica. La propuesta sonora no buscó la

repetición fiel de estructuras tradicionales, sino que parte de ellas para construir nuevas formas expresivas, con libertad creativa en cuanto a letra, forma, timbre y disposición escénica.

Las melodías surgieron de manera orgánica, pero su selección se basó en criterios estéticos y técnicos adquiridos durante mis estudios musicales. La elección de tonalidades y la intención emocional en cada obra son también el resultado de un cuerpo que escuchó, bailó y sintió los golpes del tambor en territorio.

Este proyecto no niega la influencia mutua entre lo tradicional y lo académico; por el contrario, la reconoce como una consecuencia natural del contexto cultural híbrido en que vivimos. La afectación que surge del cruce entre ambos mundos no es negativa: es una oportunidad de reinterpretar, expandir y dar vigencia a las tradiciones desde un hacer artístico consciente, sensible y ético. En palabras de Fernando Ortiz (1981), lo que debe permanecer no es una forma inmutable, sino “el prístino genio” que habita en la práctica cultural.

Este trabajo, lejos de ser únicamente un repertorio, abre espacio a reflexiones sobre cómo crear sin despojar, cómo dialogar sin imponer y cómo interpretar sin desvincular la raíz. En última instancia, propone una manera de navegar —con respeto, con arte y con memoria— las aguas profundas de la cultura anfibia, donde la modernidad y la tradición se tejen entre sí sin perder significado e identidad.

6.2 Glosario

Aires. Subgéneros o variantes dentro de una tradición musical que presentan diferencias en ritmo, armonía o interpretación (Flores, 1999).

Afro. Término que hace referencia a las influencias africanas en la identidad cultural, música y tradiciones de comunidades en la diáspora (Wade, 2000).

Canto de vaquería. Estilo de canto utilizado por los vaqueros para guiar al ganado, con melodías largas y sostenidas que reflejan la vida en el campo (Abreu, 2002).

Cantos de laboreo. Cantos interpretados durante las faenas agrícolas, con función rítmica y social para acompañar el trabajo en el campo (Navarro, 2011).

Culturas anfibia. Sociedades que desarrollan su vida en entornos fluviales, adaptando sus prácticas culturales y económicas a la relación con el agua (Palacios, 2005).

Décima. Forma poética de diez versos octosílabos con rima consonante, utilizada en la improvisación y la narración oral en la música tradicional (Díaz, 1983).

Exploración etnográfica. Proceso de investigación que analiza las prácticas, costumbres y estructuras socioculturales de una comunidad a través del trabajo de campo (Geertz, 1973).

Grito de monte. Expresión vocal fuerte y prolongada utilizada por campesinos y vaqueros para comunicarse a distancia o iniciar un canto tradicional (Morales, 2017).

Guapirreos. Expresiones melódicas características del canto de tambora, en las que se combinan improvisación, llamado-respuesta y giros vocales (López, 2016).

Lobanos. Gentilicio de los habitantes de la Subregión Loba, quienes conservan tradiciones musicales, agrícolas y pesqueras ligadas al río Magdalena (Martínez, 2014).

Memorias colectivas. Recuerdos compartidos por una comunidad sobre su historia, costumbres y tradiciones, preservados a través de la oralidad y la práctica cultural (Halbwachs, 1950).

Musa. Inspiración creativa en el contexto musical y poético, fundamental en la improvisación y la composición tradicional (Bachelard, 1957).

Músicas vernáculas. Géneros musicales que emergen de comunidades locales y reflejan su identidad, costumbres y experiencias colectivas (Lomax, 1968).

Organología. Rama de la musicología que estudia los instrumentos musicales, su clasificación, construcción y función dentro de las culturas (Sachs & Hornbostel, 1914).

Preservación. Acciones encaminadas a conservar y proteger el patrimonio cultural inmaterial, como la música, la danza y la oralidad (UNESCO, 2003).

Repentismo. Técnica de improvisación poética y musical en la que el cantante compone versos de manera espontánea sobre una base rítmica (Paredes, 1977).

Ribera lobana. Margen del río Magdalena en la Subregión Loba, donde se desarrollan actividades económicas, sociales y culturales vinculadas al agua (Palacios, 2005).

Ronda de tambora. Espacio de interpretación colectiva donde músicos y bailarines se reúnen alrededor de la tambora para ejecutar sus cantos y danzas tradicionales (Jiménez, 2020).

Subregión Loba. Zona geográfica del Caribe colombiano, ubicada en el sur de Bolívar, caracterizada por su riqueza cultural y musical ligada a las riberas del río Magdalena (Pérez, 2010).

Tradición oral. Sistema de transmisión de conocimientos, historias y prácticas culturales a través del habla y el canto, sin necesidad de escritura (Finnegan, 1977).

Variantes rítmicas. Diferencias en la estructura métrica y acentuación dentro de un mismo género musical, generando diversidad interpretativa (Temperley, 2000).

Zafras. Período de cosecha, especialmente de productos agrícolas como la caña de azúcar, que ha inspirado cantos y expresiones musicales en comunidades rurales (Castro, 1995).

6.3 Referencias Bibliográficas

- Carbó, J. (1993). *La tambora: Ritmo y tradición en la depresión Momposina*. Editorial Cultural Colombiana.
- Carbó, J. (2004). *Música tradicional de la Depresión Momposina: Festividades y sonidos*. Editorial Música Raíces.
- Ciro, B. (2015). *Etnografía musical Río Magdalena, en busca de relatos y cantos*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- El Pílon. (2016, diciembre 5). Al son de tambores, Tamalameque celebró sus fiestas.
- Escobar, P. (2015). *La tambora: Un legado musical en las festividades religiosas del Caribe colombiano*. Editorial Artes Musicales.
- Escobar, A. (2014). *Sentí pensar con la tierra: Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: Ediciones UNAULA.
- Freja De La Hoz, A. (2012). *Romances, coplas y décimas en el Pacífico y el Caribe colombiano: Poética de una literatura oral en Colombia*. Trabajo de grado, Universidad Nacional de Colombia. Repositorio Institucional UNAL.
- List, G. (1994). Estructura musical en el folklore latinoamericano. *Revista Musical Chilena*, 48(181), 5–25.

- Ortiz, F. (1981). *Los instrumentos de la música afrocubana*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Pino, D. A. (2000). *La tambora: universo mágico*. Ministerio de Cultura.
- Rodríguez, M. A. (2014). *Bailes y cantos en el Caribe colombiano*. Editorial La Iguana Ciega.
- Rodríguez, P. N. (2024). *El arte de la rima en la improvisación colombiana*. Festival Abrapalabra de Bucaramanga.
- Sáenz, G. (2017). *Testimonios de cantadores del Caribe colombiano: La tambora en Barranco de Loba*. Editorial Tambora Cultural.
- Walsh, C. (2010). *Interculturalidad, Estado, Sociedad. Luchas (de)coloniales de nuestra época*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Zapata Olivella, M. (1961). *Los pasos del folclor – Canciones de laboreo y vaquería*. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Banco de la República.
- Zumthor, P. (1991). *La letra y la voz: De la "literatura" medieval*. Ediciones del Cielo.

Ver apéndices adjuntos

A continuación, se presentan especificaciones correspondientes a las secuencias rítmicas, en cuanto a la ejecución de la tambora y el tambor currulao. Los gráficos(imágenes) fueron extraídos de *Etnografía musical Río Magdalena, en busca de relatos y cantos*. (P.89,90, 92,93,94,95)

Convenciones en la tambora (instrumento):

Gráfico 1. Convenciones de la tambora en pentagrama



- M: Madera. Golpe realizado con un palo sobre el cuerpo de madera de la tambora.
- A: Aro. Golpe realizado con un palo sobre el borde superior del tambor (el aro).
- P.c: Parche cerrado. Golpe realizado con la mano sobre el parche tensado, manteniendo la mano en contacto para apagar la resonancia.
- P.r: Parche rebote. Golpe con la mano que permite un rebote natural y resonante en el parche.
- P.a: Parche abierto. Golpe con la mano que deja libre la vibración del parche, sin amortiguación.

Gráfico 2. Madera

M: Madera: sonido producido por el golpe de un palo sobre la parte superior del tambor.



Gráfico 3. Aro

A: Aro: sonido producido por el golpe de un palo sobre el borde superior del tambor.



Gráfico 4. Parche cerrado

Pc: Parche cerrado: sonido producido por el golpe seco de un palo en el centro de la membrana, sin permitir la vibración de aquel.



Gráfico 5. Parche rebote

Pr: Parche rebote: sonido producido por el golpe de un palo en el centro de la membrana, permitiendo la vibración corta de aquel.



Gráfico 6. Parche abierto

Pa: Parche abierto: sonido profundo producido por el golpe de un palo en el centro de la membrana, permitiendo que la vibración se expanda por todo el tambor.



En la Tambora, el parche que se percute es el derecho, por lo anterior, las convenciones (P.a), (P.r) y (P.c) son ejecutadas por la mano derecha principalmente,

Convenciones en el currulao:

Gráfico 7. Convenciones en el currulao



Los sonidos, desde el borde al centro del tambor, que pueden ser producidos por ambas manos **I**: izquierda. **D**: derecha, son los siguientes:

Gráfico 8. Canteo

(C): Canteo: sonido producido por el golpe de la falange distal de los dedos índice, medio y anular sobre el borde del tambor.



Gráfico 9. Abierto

(A): Abierto: sonido producido por el golpe de parte de la palma de la mano y de la falange: distal, medial y proximal de los dedos: índice, medio, anular y meñique sobre el borde del tambor, permitiendo el rebote de la mano sobre la membrana.



Gráfico 10. Tapao

(T): Tapao: Como su nombre lo indica, se golpea la membrana sin permitir el rebote o la vibración de la misma. Este sonido se ejecuta con parte de la palma de la mano y de la falange: distal, medial y proximal de los dedos: índice, medio, anular y meñique sobre el borde del tambor.

**Gráfico 11. Quemao**

(Q): Quemao: sonido producido por el golpe del dedo meñique y su músculo aductor sobre la membrana. Este golpe es apoyado por toda la mano de forma semicerrada.

**Gráfico 12. Bajoneo**

(B): Bajoneo: sonido producido por el golpe de la palma de la mano y de la falange: distal, medial y proximal de los dedos: índice, medio, anular, meñique y pulgar sobre el centro del tambor, permitiendo la vibración de la membrana.

**Gráfico 13. Tapao**

(Td): Tapao de dedos casi como canteo



Estas abreviaciones se emplean en combinación con valores rítmicos convencionales sobre el pentagrama, lo que permite una lectura precisa sin perder el vínculo con las prácticas orales y corporales de interpretación. Este sistema busca facilitar la comprensión de los patrones sin cristalizar su interpretación, permitiendo la variación dentro del marco tradicional.