



**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA  
NACIONAL**

*Educadora de educadores*

***“TOLÚ” Y “FIESTA DE NEGRITOS” DE LUCHO BERMÚDEZ ENTRE LA  
GAITA Y EL SKA: DIÁLOGOS ESTILÍSTICOS EN LA FUSIÓN RITMO- ARMÓNICA.***

**PROYECTO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE**

**LICENCIADO EN MÚSICA**

**EDUARD CAMILO DÍAZ GONZÁLEZ**

**ASESOR ESPECÍFICO: JOSE ORLANDO BETANCOURTH ESCOBAR**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**LICENCIATURA EN MÚSICA**

**BOGOTÁ D.C**

**2025**

## Tabla de contenido

<b>1. ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN.....</b>	<b>8</b>
1.1 Planteamiento del problema:.....	8
Cuando la música se convierte en puente entre memorias y resistencias .....	8
1.2 Pregunta de investigación .....	10
1.3 ANTECEDENTES.....	11
1.4 JUSTIFICACIÓN .....	14
1.5 OBJETIVOS .....	17
1.5.1 Objetivo general.....	17
1.5.2 Objetivos específicos .....	17
<b>2. MARCO TEÓRICO:.....</b>	<b>18</b>
Entre síncopas y herencias, claves para entender el diálogo sonoro.....	18
2.1 Historia del <i>SKA</i> .....	18
2.2 <i>SKA</i> jamaicano .....	19
2.3 El <i>SKA</i> en Colombia .....	21
2.4 Contexto cultural y social de la Gaita .....	23
2.5 Tradición musical.....	26
2.6 El arreglo y la rearmonización como práctica creativa .....	27
<b>3. ESTADO DEL ARTE:.....</b>	<b>31</b>
Fusiones posibles, rastros, ausencias y caminos abiertos .....	31

<b>4. MARCO METODOLÓGICO: .....</b>	<b>34</b>
Un viaje en cuatro tiempos, análisis, comparación, práctica y reflexión .....	34
4.1 Enfoque epistemológico.....	35
4.2 Ruta metodológica .....	35
Fase 1. Análisis musical.....	36
Fase 2. Comparación estilística.....	38
Fase 3. Experimentación práctica con músicos.....	38
Fase 4. Reflexión crítica.....	38
4.3 Consideraciones éticas .....	39
4.4 Criterios técnicos de arreglo aplicados en la investigación-creación.....	39
5. Análisis: Desarmando y rearmando a " <i>Tolú</i> " y " <i>Fiesta de negritos</i> ", del eco de la gaita al pulso del SKA .....	40
5.1 Análisis de Tolú .....	40
5.2 " <i>Tolú</i> ", Gaita Colombiana de Lucho Bermúdez .....	42
5.3 Adaptación y comparación con el formato y el ritmo de SKA .....	42
5.4 Análisis de "Fiesta de negritos" .....	44
<b>6. RESULTADOS: .....</b>	<b>48</b>
Cuando <i>Tolú</i> baila en off-beat, hallazgos de la experimentación .....	48
6.1 Caracterización musical .....	51
6.2 Análisis comparativo musical .....	56
" Fiesta de negritos" .....	59
<b>7. CONCLUSIONES: .....</b>	<b>70</b>

Identidad en clave sincopada, aprendizajes y resonancias futuras.....	71
<b>8. ANEXOS .....</b>	<b>79</b>
<b>8. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>74</b>

## TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Ley <i>SKA</i> _____	9
Ilustración 2. Clement Dodd y los inicios del <i>SKA</i> en Jamaica _____	18
Ilustración 3. Banda de <i>SKA</i> : La mojiganga. _____	21
Ilustración 4. La Primera Gaita   Lucho Bermúdez _____	23
Ilustración 5 Lucho Bermudez y la modernización de las músicas caribeñas _____	24
Ilustración 6. Fiesta de Negritos Lucho Bermúdez. _____	29
Ilustración 7. Tolú - Lucho Bermúdez _____	29
Ilustración 8. Consideraciones de analisis de forma Jean Larue. _____	37
Ilustración 9 Incorporación de tumbao y adaptación de ritmo de gaita en la batería. ____	48
Ilustración 10. Base de <i>SKA</i> sobre la obra Tolú _____	49
Ilustración 11. Nueva sección incorporada en el arreglo Tolú _____	50
Ilustración 12 Pregunta y respuesta de frases melódicas modernas _____	51
Ilustración 13 Parte B- Contraste de la textura responsorial _____	51
Ilustración 14. Patrón Ritmico en la batería: Arreglo Tolú _____	52
Ilustración 15. Walking Bass Bajo eléctrico. _____	52
Ilustración 16. Sección de metales - call and response _____	53
Ilustración 17. Acordes extendidos y suo de domintanres secundarias e intercambios modales, arreglo Tolú _____	54
Ilustración 18. Segmento de improvisación Guitarra eléctrica.. _____	55
Ilustración 19. Segmento de improvisación Trompeta en Bb. _____	55
Ilustración 20. Motivo responsorial arreglo Fiesta de negritos. _____	60

Ilustración 21. Motivo melódico responsorial, arreglo Fiesta de Negritos. _____	61
Ilustración 22. Desarrollo melódico del saxo alto sobre el motivo principal. _____	62
Ilustración 23. Patrón Rítmico 1 en la batería. _____	63
Ilustración 24. Ilustración 23. Patrón rítmico n2 en la batería. _____	63
Ilustración 25. Línea de bajo principal. _____	64
Ilustración 26. Alternancia entre negras y anticipaciones de corchea. _____	64
Ilustración 27. Stank del <i>SKA</i> en la guitarra principal. _____	65
Ilustración 28. Acordes con notas extendidas en la Guitarra Secundaria. _____	65
Ilustración 29. Acompañamiento en contratiempo del piano. _____	66
Ilustración 30. Arpeggios en piano emulando el Bordoneo de la gaita hembra _____	66
Ilustración 31. Ostinados en sincopa, sección de metales. _____	67
Ilustración 32. Unisonos del clarinete emulando el conjunto de gaita. _____	68

### **INDICE DE TABLAS**

Tabla 1 Comparación de plantillas instrumentales .....	44
Tabla 2. Comparación entre gaitas estilizadas por Lucho Bermúdez y la versión <i>SKA</i> de Tolú.....	56
Tabla 3. Comparación entre Tolú versión <i>SKA</i> y referentes del <i>SKA</i> internacional. ....	58

## INTRODUCCIÓN

Este proyecto surge del deseo de descubrir qué ocurre cuando dos mundos musicales, que a simple vista parecen tan diferentes pero que comparten un espíritu similar, se encuentran: la gaita colombiana, con su esencia comunitaria y su alegría festiva, y el *SKA* jamaicano, con su energía sincopada y su actitud rebelde. Ambos ritmos han sido, en sus respectivos contextos, una forma de resistencia y celebración; una manera de afirmar la vida a través del sonido. Inspirados en las obras *“Tolú”* y *“Fiesta de negritos”* de Lucho Bermúdez, nace la idea de crear un diálogo sonoro entre estas dos expresiones. Bermúdez logró modernizar la música tradicional del Caribe sin perder su esencia, llevando la gaita a escenarios orquestales influenciados por el *jazz* y las *big bands*. Esa misma apertura es la que impulsa este proyecto, que busca imaginar cómo podrían resonar hoy esas obras en el lenguaje del *SKA*: un género que también nació del mestizaje, del encuentro entre culturas y del deseo de bailar frente a la adversidad.

Más que una simple fusión técnica, esta propuesta es un encuentro sensible entre tradiciones. La investigación-creación permitió analizar, experimentar y reinterpretar las piezas desde la práctica musical, integrando los acentos del *SKA* con las melodías gaiteras para revelar nuevas formas de expresión.

En este proceso, cada ensayo, cada arreglo y cada error se convirtieron en parte del aprendizaje, demostrando que la música no solo se estudia, sino que también se descubre a través de la práctica. En el fondo, este proyecto es una búsqueda tanto personal como colectiva y: una forma de construir puente entre lo local y lo global, entre la memoria y el presente. *“Tolú”* y *“Fiesta de negritos”* vuelven a sonar aquí desde otro compás, el del *SKA*, como si la gaita hubiera decidido respirar a contratiempo, recordándonos que las tradiciones no se detienen: se transforman, se reinventan y siguen bailando.

## 1. ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN

### 1.1 Planteamiento del problema:

#### **Cuando la música se convierte en puente entre memorias y resistencias**

La música ha actuado históricamente como un puente cultural entre geografías, tradiciones y generaciones. En este sentido, el ritmo tradicional de gaita colombiana y el género musical *SKA* jamaicano no solo representan la riqueza cultural del Caribe en sus respectivos contextos, sino también la energía y resistencia de sus pueblos y de los movimientos globales que surgieron posteriormente. No obstante, las posibilidades de diálogo entre este ritmo y este género han sido poco exploradas. Actualmente, es complejo encontrar trabajos académicos o registros musicales que evidencien puntos de intersección rítmicos, armónicos o tímbricos entre ambas expresiones.

La ausencia de estos registros representa una barrera para la conservación de tradiciones culturales y artísticas tanto en el interior como en el exterior del Caribe colombiano. Documentar estas prácticas permite preservar manifestaciones culturales, prácticas artísticas y costumbres que forman parte del patrimonio inmaterial de la región. Sin registros detallados, se corre el riesgo de perder valiosos conocimientos y expresiones, especialmente ante la globalización y los cambios generacionales. La creación de registros no solo construye un legado duradero, sino que también inspira a investigadores, educadores y artistas, promoviendo así la continuidad y evolución de estas tradiciones.

Explorar los puntos de encuentro entre la gaita y el *SKA* es una tarea compleja pero fascinante. La gaita, en su forma tradicional, se basa en un formato acústico, ritual y comunitario; mientras que la versión de esta música que propone Lucho Bermúdez como en sus obras "*Tolú*"

y “*Fiesta de negritos*” parte de una modernización que incluye arreglos orquestales e influencias de big band. En este proyecto se toma como punto de partida esta versión modernizada, sin perder de vista que se trata de una reinterpretación que difiere significativamente del formato original de gaita. Por su parte, el *SKA*, surgido en Jamaica en los años 50, comparte con estas versiones modernizadas de la música del Caribe colombiano el uso predominante de instrumentos de viento y ritmos contagiosos que invitan al baile y la celebración.

La práctica musical del autor, cercana tanto al género *SKA* como al ritmo tradicional de gaita, ha despertado un profundo interés por explorar su fusión. A partir de esta inquietud, se busca encontrar un equilibrio entre los patrones rítmicos sincopados propios del *SKA* y la riqueza melódica y armónica de dos de sus obras representativas “*Tolú*” y “*Fiesta de negritos*”. Lograr este equilibrio no solo permitiría reinterpretar y revitalizar parte del legado musical colombiano, sino también abrir nuevos caminos para el diálogo sonoro contemporáneo.

*Ilustración 1. Ley SKA*



*Tomado de: Grupo ley SKA, dirigido y fundado por el investigador Eduard Camilo Díaz González*

El desafío principal reside en adaptar obras como "*Tolú*" y "*Fiesta de negritos*", con sus raíces en el ritmo de gaita estilizado y orquestado por Lucho Bermúdez, al vibrante y enérgico formato del género *SKA*. Este ejercicio creativo tiene el potencial de fusionar dos mundos musicales aparentemente distantes, resaltando cómo la música puede mediar entre culturas y épocas. Se propone, por tanto, abordar la ausencia de referentes que vinculen repertorios tradicionales reinterpretados como el de Bermúdez con géneros globales como el *SKA*, mediante la creación de un arreglo que sirva como puente sonoro entre ambas expresiones. Este proyecto pretende aportar al campo de la creación musical e innovación, evidenciando que, aunque disímiles en origen, un ritmo tradicional y un género musical pueden converger en un espacio común de experimentación y diálogo.

### **1.2 Pregunta de investigación**

¿Cómo integrar elementos del ritmo tradicional de gaita con recursos propios del género musical *SKA* en dos arreglos de las obras "*Tolú*" y "*Fiesta de negritos*" de Lucho Bermúdez, que propicie una fusión ritmo-armónica entre ambas expresiones sonoras?

### 1.3 ANTECEDENTES

El presente proyecto encuentra sus antecedentes en diversos estudios y creaciones que han explorado las posibilidades de fusión entre ritmos y géneros musicales, particularmente entre ritmos tradicionales colombianos como la gaita y estilos internacionales como el género *SKA*. Estos antecedentes proporcionan un contexto teórico y práctico que permite comprender las bases del proyecto y fundamentar su desarrollo, pues revelan cómo la música no solo es una expresión artística, sino también un medio de resistencia, comunicación y construcción cultural. A continuación, se presentan algunos antecedentes relevantes que han servido de soporte para la presente investigación.

Quintero Palacios, K. D. M. (2011). “Hasta la victoria siempre”: Afinando las guitarras contra toda opresión. El *SKA* como una forma de resistencia anti-sistema en Colombia. Universidad ICESI. Este proyecto investigativo analizó cómo el *SKA* se ha convertido en una forma de expresión política y cultural en Colombia, destacando su capacidad para transmitir mensajes de resistencia social. La investigación profundiza en cómo las letras de las canciones de *SKA* han sido utilizadas como una herramienta discursiva para denunciar la injusticia social, la desigualdad y la opresión, evidenciando su papel como un lenguaje de protesta juvenil y de construcción de identidad colectiva.

Este antecedente aporta a la presente investigación al mostrar cómo el *SKA* ha funcionado como un medio de concienciación política y resistencia social, una perspectiva que enriquece la comprensión del *SKA* como género transformador, capaz de adaptarse a distintos contextos y problemáticas sociales.

Robayo Merchán, M. A. (2020). "El Salado": Una composición en género de pasillo y gaita a partir de las visiones creativas del maestro "Lucho" Bermúdez. Universidad Pedagógica Nacional. Esta investigación-creación desarrolló una obra que fusiona la gaita y el pasillo, géneros tradicionales colombianos, a partir del legado de Lucho Bermúdez. La obra demuestra cómo la fusión de géneros musicales permite reinterpretar la tradición, creando nuevas sonoridades y formatos que enriquecen el repertorio musical colombiano. Este antecedente resulta fundamental para el proyecto, ya que establece un modelo claro de cómo la tradición musical puede ser reimaginada a través de fusiones innovadoras, garantizando que las raíces culturales permanezcan vivas en contextos contemporáneos.

Ospina Romero, S. (2021). *Swinging* con sabrosura: Lucho Bermúdez y la era del *jazz* en el Caribe. Universidad de Indiana. Esta investigación analizó la influencia del *jazz* en la música de Lucho Bermúdez, destacando su capacidad para integrar influencias internacionales en su obra. A través de su música, Bermúdez logró conectar el Caribe colombiano con las tendencias globales, fusionando elementos del *jazz*, la cumbia y la gaita. Este antecedente demuestra cómo los géneros musicales pueden transformarse a través del diálogo cultural y cómo un creador puede posicionar lo local en escenarios internacionales.

Estos antecedentes son esenciales para la presente investigación, ya que demuestran cómo la música ha sido, a lo largo de la historia, un espacio de diálogo cultural, resistencia y transformación social. Al igual que el *SKA* ha sido una herramienta de resistencia en Colombia (Quintero Palacios, 2011), la obra de Bermúdez representa la posibilidad de tender puentes entre lo tradicional y lo moderno, entre lo local y lo global. De esta manera, el proyecto propone explorar cómo la gaita de Lucho Bermúdez puede dialogar con el *SKA*, generando una obra innovadora,

crítica y con un profundo valor cultural, que contribuya a la resignificación de la tradición musical colombiana dentro de un contexto globalizado.

## 1.4 JUSTIFICACIÓN

En un mundo cada vez más globalizado las tradiciones musicales enfrentan el desafío de mantenerse vigentes sin perder su esencia. La fusión entre ritmos y géneros se presenta como una herramienta poderosa para tender puentes culturales y revitalizar expresiones tradicionales, proyectándolas hacia nuevas audiencias. En este contexto, el presente proyecto se justifica en la necesidad de explorar, preservar y divulgar el patrimonio musical colombiano a través de una fusión creativa entre el género *SKA* jamaicano y el ritmo de gaita tradicional estilizado por Lucho Bermúdez. Esta propuesta no solo busca rendir homenaje al legado musical de Bermúdez, sino también conectar a las nuevas generaciones con el repertorio tradicional del país, demostrando que las tradiciones pueden transformarse y mantenerse vigentes mediante procesos creativos y reflexivos.

La gaita colombiana, con su arraigo ritual, comunitario y acústico, representa uno de los ritmos más emblemáticos del folclor del Caribe colombiano. Por su parte, el *SKA*, nacido en Jamaica en los años 50, se caracteriza por su ritmo sincopado, su energía festiva y su capacidad para fusionarse con otros estilos musicales, convirtiéndose en un símbolo de resistencia y expresión cultural (Hebdige, 1987). La elección de este ritmo y este género no es arbitraria, sino que responde a su potencial para dialogar creativamente, integrando la riqueza melódica de la gaita con la energía rítmica del *SKA*. Sin embargo, este proyecto no se basa en la gaita tradicional en su forma más pura, sino en una reinterpretación moderna propuesta por Lucho Bermúdez, quien a través de su orquesta logró estilizar elementos propios de la gaita y adaptarlos a un lenguaje musical más universal. Bermúdez transformó la música tradicional del Caribe colombiano al integrarla en un formato de ***Big Band***, influenciado por el *jazz* y las orquestas internacionales. Esta

visión modernizada de la gaita, representada de manera emblemática en sus obras "*Tolú*" y "*Fiesta de negritos*" proporciona el punto de partida ideal para el proceso de fusión con el *SKA*.

La elección de "*Tolú*" y "*Fiesta de negritos*" como piezas centrales de este trabajo responde a su valor icónico dentro del repertorio colombiano, así como a su potencial como puente sonoro entre lo local y lo global. Estas obras sintetizan el espíritu caribeño en un formato modernizado, que facilita la integración de estructuras rítmicas y tímbricas del *SKA*. Reinterpretarla desde esta estética contemporánea permite no solo rendir homenaje al legado de Bermúdez, sino también abrir nuevos caminos para la creación musical, demostrando que las tradiciones musicales pueden dialogar y transformarse sin perder su esencia.

Desde una perspectiva creativa, este proyecto propone un arreglo que explore la convivencia entre la riqueza melódica y armónica de "*Tolú*" y "*Fiesta de negritos*" —obras basadas en el ritmo de gaita estilizado por Lucho Bermúdez— y los patrones rítmicos característicos del género *SKA*. Esta integración no pretende una fusión forzada, sino una reinterpretación respetuosa que conserve la esencia tanto del ritmo tradicional como del género musical, permitiendo nuevas formas de expresión dentro del panorama actual. El arreglo será concebido y desarrollado por el investigador, quien asumirá de manera individual el proceso creativo, fundamentando sus decisiones en el análisis previo y en la intención de proponer una resignificación estética y cultural de las obras.

Finalmente, desde el ámbito cultural, esta investigación-creación contribuye al fortalecimiento del patrimonio musical colombiano. Al propiciar un diálogo entre lo tradicional y lo contemporáneo, se fomenta el reconocimiento de la diversidad sonora nacional y se promueve la innovación a partir de raíces identitarias profundas. La fusión entre el *SKA* y la gaita no solo

permitirá explorar nuevas sonoridades, sino que también promoverá una reflexión crítica sobre el significado y el valor de la música tradicional en el contexto contemporáneo.

Además, el proyecto se enmarca en un enfoque de Investigación + Creación, que no solo se enfoca en la producción artística, sino también en la reflexión crítica sobre cada etapa del proceso. A través de este enfoque, se garantiza que el proyecto no se limite a la creación de dos obras musicales, sino que también genere nuevo conocimiento, documentando el proceso creativo, las decisiones artísticas y las reflexiones de los músicos involucrados. De esta manera, el proyecto se convierte en un espacio de aprendizaje, exploración y diálogo cultural, donde las tradiciones musicales de Colombia se encuentran con la energía del *SKA* para dar lugar a dos obras innovadoras y significativas.

## 1.5 OBJETIVOS

### *1.5.1 Objetivo general*

Crear dos arreglos musicales original basados en las obras "*Tolú*" y "*Fiesta de negritos*" de Lucho Bermúdez, que integren elementos característicos del ritmo tradicional de gaita y del género musical *SKA*, con el propósito de explorar una fusión ritmo-armónica que evidencie puntos de convergencia estilística y cultural entre ambas expresiones.

### *1.5.2 Objetivos específicos*

- Identificar las características rítmicas, melódicas y armónicas propias del ritmo tradicional de la gaita y el porro, así como del género musical *SKA*, destacando similitudes y contrastes relevantes para la fusión.
- Analizar la estructura formal, los recursos compositivos y la estilización del ritmo de gaita presentes en las obras "*Tolú*" y "*Fiesta de negritos*" de Lucho Bermúdez, como base para su resignificación.
- Diseñar dos arreglos musicales que integren de manera coherente los elementos analizados, articulando la esencia melódica y armónica de "*Tolú*" y "*Fiesta de negritos*" con los recursos estilísticos y rítmicos propios del *SKA*.

## 2. MARCO TEÓRICO:

### Entre síncopas y herencias, claves para entender el diálogo sonoro

#### 2.1 Historia del SKA

El SKA es un género musical originario de Jamaica que surgió a finales de la década de 1950, a partir de la fusión de diversos estilos como el *mento*, *calypso*, *jazz* y *rhythm and blues*. Uno de sus rasgos más distintivos es el ritmo sincopado, con énfasis en el "off-beat" o contratiempo, lo que le confiere un sonido bailable y enérgico (Hebdige, 1987). Los primeros grupos de SKA, como *The SKA talites*, combinaron estos ritmos con un prominente uso de instrumentos de viento, como trompetas, saxofones y trombones, creando una música que representó la identidad cultural de la independencia jamaicana.

*Ilustración 2. Clement Dodd y los inicios del SKA en Jamaica*



*Tomado de: Todo sobre el SKA : origen, evolución, y temas (La Carne Magazine, 2020, p. 2)*

El género contó con referentes clave como *Clement "Coxsone" Dodd*, fundador del influyente sello *Studio One*, quien jugó un papel fundamental en la consolidación del *SKA* como expresión sonora nacional. Otro personaje relevante fue *Prince Buster*, considerado uno de los padres del *SKA* por su aporte innovador al ritmo y estilo del género (Barrow & Dalton, 2004).

Con el paso del tiempo, el reggae comenzó a ganar terreno sobre el *SKA*, volviéndose una expresión cultural aún más estrechamente asociada con movimientos políticos y religiosos. A principios de los años 70, el *SKA* desapareció temporalmente del primer plano musical jamaicano, dando paso al desarrollo del reggae y posteriormente del *Dancehall* (Chang & Chen, 1998).

En la década de 1960, el *SKA* llegó a Reino Unido, donde se fusionó con la cultura mod y más adelante con el punk, dando origen a la llamada "segunda ola" o movimiento *2-Tone*, liderado por bandas como *The Specials* y *Madness*. Este movimiento se convirtió también en una plataforma social, promoviendo la unidad racial en un contexto británico marcado por la tensión étnica (Staples, 2009). En los años 80 surgió la "tercera ola" del *SKA*, con bandas como *The Toasters* en Estados Unidos, las cuales mantuvieron vivo el género con nuevas fusiones y experimentaciones.

## **2.2 SKA jamaicano**

El *SKA* es un género musical nacido en Jamaica a finales de los años 50, que surgió como una fusión de ritmos afrocaribeños y estilos musicales provenientes de Estados Unidos, como el *jazz*, el blues y el *rhythm and blues* (Hebdige, 1979). Este estilo se caracteriza por su ritmo sincopado, conocido como "*upbeat*", y por su capacidad para mezclar influencias culturales diversas, lo que lo convierte en un ejemplo de la riqueza musical y cultural del Caribe.

El contexto histórico del surgimiento del *SKA* en Jamaica está directamente relacionado con el proceso de independencia de la isla, que se logró en 1962. En ese periodo, el *SKA* se convirtió en la banda sonora de una generación que buscaba afirmarse culturalmente y expresar su identidad en un país recién liberado del dominio colonial británico (Bradley, 2000). Las letras de las canciones de *SKA*, inicialmente festivas y optimistas, comenzaron a reflejar las preocupaciones sociales y políticas de los jóvenes.

El *SKA* se desarrolló a partir de la fusión de la música, un género folclórico jamaicano, con el *jazz* y el *rhythm and blues* estadounidense. Artistas como *Prince Buster*, *The SKA talites* y *Desmond Dekker* fueron pioneros del *SKA*, estableciendo un estilo único que se caracterizaba por sus secciones de vientos poderosas, líneas de bajo prominentes y letras que iban desde el romance hasta la crítica social (Bradley, 2000; Hebdige, 1979).

El impacto del *SKA* no se limitó a Jamaica. A finales de los años 60, el género evolucionó hacia el *rocksteady* y posteriormente hacia el *reggae*, géneros que también se convertirían en símbolos de resistencia y conciencia social. En Inglaterra, el *SKA* se revitalizó en la década de 1970 con el movimiento "**2 Tone**", que fusionó el *SKA* con el *punk rock* y promovió mensajes de unidad y antirracismo a través de bandas como **The Specials** y **Madness** (Hebdige, 1987).

En **Colombia**, el *SKA* ha encontrado un espacio único como una forma de expresión cultural y de resistencia, especialmente entre los jóvenes. El *SKA* colombiano ha absorbido influencias locales, fusionándose con géneros tradicionales como la *cumbia*, la *gaita* y el *porro*, creando un sonido propio que refleja las luchas sociales y las realidades del país (Quintero Palacios, 2011). Bandas como *La Mojiganga*, *Doctor Krápula* y *Ley SKA* han utilizado este género para transmitir mensajes de cambio social, justicia y conciencia crítica.

*Ilustración 3. Banda de SKA : La mojiganga.*



*Tomado de: Mojiganga se prepara para celebrar los 20 años de “No Estamos Solos (Radiónica, 2022)*

El SKA, por su historia y su capacidad para adaptarse a contextos diversos, no solo es un género musical, sino también un vehículo para la conciencia social, la identidad cultural y la resistencia política. En este proyecto, el SKA se aborda no solo como un estilo musical, sino como un espacio de diálogo entre tradiciones culturales, en el que la gaita de **Lucho Bermúdez** se encuentra con el ritmo sincopado del SKA, creando dos obras innovadoras y críticas.

### **2.3 El SKA en Colombia**

El SKA llegó a Colombia en la década de 1990, en un contexto de auge de la música alternativa en las principales ciudades del país. A diferencia de otros países donde el SKA se fusionó principalmente con el punk, en Colombia se mezcló con géneros autóctonos como la cumbia, el vallenato e incluso la gaita. Bandas pioneras como **La Severa Matacera** y **Los Elefantes** adoptaron el SKA, fusionándolo con temáticas sociales y sonoridades locales (Martínez, 2019).

En el país, el género se caracteriza por un enfoque multicultural, donde instrumentos típicos del *SKA* como trompetas y saxofones conviven con percusiones caribeñas y otros elementos del folclor colombiano. Esta mezcla ha dado como resultado un estilo distintivo, que ha mantenido una conexión estrecha con el activismo social, sirviendo como vehículo para expresar mensajes de resistencia, unidad y diversidad cultural (Gómez, 2020).

El desarrollo del *SKA* en Colombia no solo representó una adaptación musical, sino también un proceso de resignificación cultural. En este sentido, la hibridación del género con ritmos autóctonos como el bambuco o la gaita evidencia la capacidad de la música para convertirse en un espacio de diálogo intercultural. López (2023) señala que propuestas como *Suite SKA mbuquera* muestran cómo el *SKA* trasciende su origen jamaicano al incorporarse en las dinámicas sonoras del país, generando nuevas formas de identidad artística. Esta apropiación musical puede entenderse como una estrategia de resistencia simbólica, en la medida en que crea un lenguaje alternativo para expresar realidades sociales y políticas locales.

Asimismo, el *SKA* en Colombia ha sido una plataforma de expresión juvenil que articula la música con el compromiso social. Según Pérez (2021), la presencia del género en escenarios como Rock al Parque ha consolidado una escena donde convergen discursos de inclusión, equidad y lucha contra la desigualdad. De esta manera, más que un estilo musical, el *SKA* se configura como un movimiento cultural que promueve la conciencia crítica y la participación ciudadana.

Por otro lado, el auge de bandas como *The Klaxon* o *Doctor Krápula* ha demostrado la vigencia del *SKA* dentro de la música contemporánea del país. Estas agrupaciones no solo han internacionalizado su propuesta, sino que han introducido narrativas que conectan la sonoridad caribeña con las problemáticas ambientales y sociales. De acuerdo con Ramírez (2022), esta

capacidad de reinventarse ha permitido que el *SKA* colombiano se mantenga relevante y siga siendo un espacio de resistencia frente a la homogeneización cultural global.

#### **2.4 Contexto cultural y social de la Gaita**

La gaita ha sido históricamente una forma de expresión cultural muy vinculada con la identidad de las comunidades de la región Caribe. En su forma más tradicional, la música de gaita se interpreta en festividades comunitarias, como carnavales, fiestas patronales y rituales religiosos. En estos contextos, la gaita no solo cumple una función de entretenimiento, sino que también actúa como herramienta de cohesión social, facilitando la transmisión de historias y fortaleciendo la memoria colectiva (Villamil, 2009).

*Ilustración 4. La Primera Gaita | Lucho Bermúdez*



*Tomado de: La Primera Gaita | Lucho Bermúdez (Bernardino, 2016)*

Con el paso del tiempo, la gaita ha vivido un proceso de urbanización y adaptación, especialmente en ciudades como Bogotá, donde músicos migrantes han llevado la tradición a nuevos públicos, fusionándola con géneros como la salsa, el *jazz* y más recientemente, el *SKA* (Villamil, 2009).

A lo largo del siglo XX, muchos músicos de gaita migraron a las ciudades en busca de nuevas oportunidades de difusión. Este fenómeno ha generado un proceso de "reconstrucción del territorio", en el cual los músicos recrean su identidad y tradición en entornos urbanos, manteniendo viva la memoria cultural del Caribe colombiano (Villamil, 2009).

La gaita, como símbolo del folclor nacional, ha sido preservada a través de espacios como el Festival de Gaitas de San Jacinto, y ha obtenido reconocimiento internacional al ser representativa de la diversidad musical colombiana (Villamil, 2009).

*Ilustración 5 Lucho Bermúdez y la modernización de las músicas caribeñas*



*Lucho Bermúdez tocando el clarinete Fuente: Radio Nacional de Colombia (s.f.).*

Lucho Bermúdez, nacido en 1912 en El Banco, Magdalena, es ampliamente reconocido como una de las figuras más influyentes de la música colombiana. Fue pionero en la fusión de ritmos tradicionales del Caribe colombiano con géneros modernos como el *jazz*, lo que le permitió

llevar estas expresiones musicales a un público internacional. Su carrera despegó en la década de 1940 cuando formó su propia orquesta, mediante la cual revolucionó la percepción de los ritmos del litoral al integrarlos con armonías más complejas y arreglos orquestales influenciados por las *Big Bands* (Ruiz, 2016).

Hacia 1947, estableció una orquesta de planta en el Hotel Granada en Bogotá, acompañado de músicos destacados como Oriol Rangel y Luis Uribe Bueno. En 1948, se trasladó a Medellín para presentarse en La Voz de Antioquia, una emisora que sirvió como plataforma de proyección nacional (Castaño, 2013). Bermúdez también fue parte de la transición hacia el formato de discos de larga duración (LP), lo que facilitó una mayor distribución de su música y una expansión significativa de la audiencia de géneros como el porro, gracias a composiciones como "Salsipuedes".

A través de su obra, celebró las tradiciones del Caribe colombiano, convirtiendo su música en un emblema de identidad cultural. Bermúdez no solo modernizó la música tradicional, sino que también contribuyó a la consolidación de una identidad musical nacional. Composiciones como "Carmen de Bolívar", "San Fernando" y "Tolú" son testimonio de su habilidad para integrar elementos de la gaita y otros ritmos autóctonos con influencias de la música clásica y el *jazz*. Estas fusiones posicionaron a la música del Caribe colombiano en escenarios internacionales y dejaron una influencia perdurable en músicos contemporáneos (Ruiz, 2016).

Esta influencia se manifestó en la disposición de las secciones de vientos, la integración de percusiones autóctonas, y la elaboración de arreglos orquestales complejos, adaptando los principios del *jazz* a los ritmos tradicionales como el porro y la cumbia. A través de esta síntesis, Bermúdez no solo consolidó su propuesta dentro del territorio nacional, sino que también logró

posicionar su música en Latinoamérica, estableciendo un modelo instrumental que redefinió la interpretación de los géneros tradicionales en formatos orquestales.

## **2.5 Tradición musical**

La tradición musical puede entenderse como una práctica cultural mediada, en la que confluyen significados sociales, procesos históricos, tecnologías y subjetividades. En este sentido, la música no constituye únicamente una transferencia de estilos, sino una construcción dinámica de sentidos que se actualiza en contextos diversos. Para comprender este fenómeno, resulta pertinente la Teoría de las mediaciones de Jesús Martín-Barbero (1987), la cual propone analizar la producción cultural como un entramado de relaciones sociales y simbólicas que atraviesan la comunicación y la práctica artística.

De acuerdo con Martín-Barbero (1987), la comunicación no debe concebirse como un proceso lineal de transmisión de contenidos, sino como un espacio en el que interactúan mediaciones sociales, culturales, tecnológicas y simbólicas. Desde esta perspectiva, las culturas populares no son receptoras pasivas, sino que reinterpretan y resignifican los productos culturales según sus propias lógicas. Esta visión es útil para comprender cómo los procesos musicales tradicionales se adaptan, se mezclan y se transforman en escenarios contemporáneos sin perder su valor cultural.

La mediación musical, entonces, puede entenderse como el proceso mediante el cual una tradición sonora como la gaita del Caribe colombiano transita hacia nuevas formas expresivas gracias a la acción de sujetos creativos que actualizan su significado en contextos distintos. Así, la tradición musical se presenta como un espacio de diálogo donde las identidades sonoras se

transforman y se resignifican en contacto con otros lenguajes musicales y culturales (Martín-Barbero, 1991).

En esta línea, Orozco (1996) sostiene que las mediaciones implican formas de apropiación activa del conocimiento y la cultura, en las que el sujeto se convierte en constructor de sentido. La tradición musical, por tanto, no debe comprenderse como una herencia estática, sino como un entramado vivo de resignificaciones colectivas en el que la práctica artística cumple un papel de mediación cultural.

Asimismo, este enfoque permite ampliar la mirada hacia las transformaciones tecnológicas y urbanas que han incidido en la música popular, tanto en el caso de la gaita como en el del *SKA*. En palabras de Martín-Barbero (1991), las mediaciones constituyen los espacios donde “se hace social la cultura y se hace cultural lo social”, lo cual permite comprender cómo las tradiciones se reconfiguran en interacción con los contextos históricos y sociales.

En conclusión, la tradición musical puede entenderse como una práctica abierta y en permanente construcción, en la que confluyen procesos de resignificación, apropiación y creación. La Teoría de las mediaciones ofrece así una base conceptual para comprender que las tradiciones no se disuelven en la modernidad, sino que se transforman y se proyectan hacia nuevos horizontes culturales y estéticos.

## **2.6 El arreglo y la Re armonización como práctica creativa**

El arreglo musical en el ámbito de la música popular no puede reducirse a una simple adaptación instrumental, sino que debe entenderse como una relectura creativa de la obra original. Según Alchourrón (1991), el arreglista actúa como un mediador que resignifica el material musical, transformándolo en un producto con identidad propia y adaptado a nuevas sonoridades y

contextos. En este sentido, el arreglo no solo modifica aspectos técnicos de la obra, sino que también cumple una función estética y cultural, ya que permite que una composición trascienda sus condiciones originales y pueda insertarse en nuevos escenarios de recepción. Este planteamiento resulta particularmente pertinente para comprender cómo una pieza tradicional como "*Tolú*" y "*Fiesta de negritos*" de Lucho Bermúdez puede ser llevada al lenguaje del SKA sin perder su esencia, sino potenciando su carácter festivo y popular.

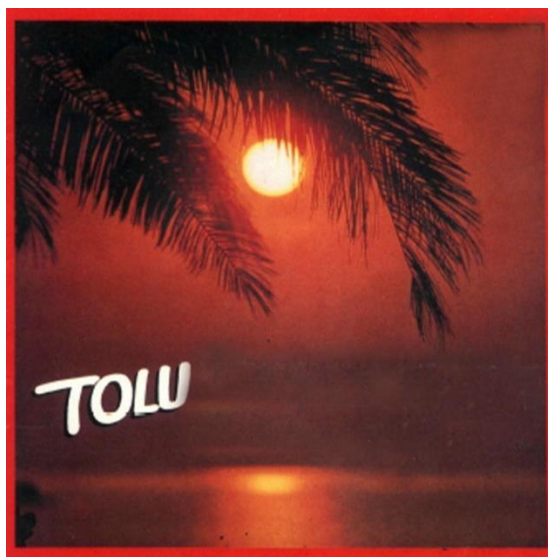
En la misma línea, Barrera (2010) plantea que el dominio de técnicas como los *blocks chords*, los spread voicings, el contrapunto y la Re armonización no solo amplía las posibilidades expresivas de una composición, sino que además constituye un recurso fundamental para la orquestación de secciones de vientos acompañadas por base rítmica. Su investigación demuestra que la práctica del arreglo implica un proceso de análisis profundo de la obra original, donde se consideran la tesitura, el timbre y las características técnicas de los instrumentos, con el fin de garantizar un resultado equilibrado y estéticamente eficaz. Así, el arreglo se configura como una práctica que requiere tanto un conocimiento técnico detallado como una sensibilidad artística capaz de mantener la coherencia entre lo nuevo y lo heredado.

*Ilustración 6. Fiesta de Negritos Lucho Bermúdez.*



*Tomado de: (Bernardino, 2016) Dando clic en la imagen podrá escuchar el tema original “Fiesta de negritos” de Lucho Bermúdez*

*Ilustración 7. Tolu - Lucho Bermúdez*



*Tomado de: (Bernardino, 2016) Dando clic en la imagen podrá escuchar el tema original “Fiesta de negritos” de Lucho Bermúdez*

La incorporación de estas perspectivas en el presente proyecto es esencial, ya que la versión de "*Tolú*" y "*Fiesta de negritos*" en clave de *SKA* se fundamenta en la interacción entre recursos técnicos y decisiones estéticas. Por un lado, se emplearon herramientas propias del *SKA* como el contratiempo sincopado, el *walking bass* y los espacios de improvisación; y por otro, se retomaron elementos propios de la tradición gaitera, como las frases melódicas características y el carácter comunitario de la interpretación. Esta articulación demuestra que el arreglo, entendido desde Alchourrón (1991) y Barrera (2010), no solo reinterpreta una obra, sino que también construye un puente entre la tradición y la innovación, entre lo local y lo global, y entre lo académico y lo popular.

Finalmente, cabe destacar que el arreglo y la Re armonización también poseen un valor pedagógico en los procesos de formación musical. Tal como lo señalan los autores, el ejercicio de Re armonizar o reescribir una obra no únicamente produce nuevas sonoridades, sino que también desarrolla en los músicos competencias analíticas, técnicas y creativas. Desde esta perspectiva, el presente proyecto no solo se limita a generar un producto artístico — los arreglos de "*Tolú*" y "*Fiesta de negritos*" *SKA*, sino que además contribuye a la reflexión académica sobre el papel del arreglo como estrategia de creación, investigación y enseñanza. De esta manera, el proyecto se inscribe en una tradición que concibe la música popular como un espacio legítimo de producción de conocimiento, diálogo intercultural y proyección estética.

### 3. ESTADO DEL ARTE:

#### **Fusiones posibles, rastros, ausencias y caminos abiertos**

Después de realizar un rastreo bibliográfico riguroso, se pudo notar que existe una riqueza de recursos que ofrecen una visión detallada de las fusiones musicales en el contexto colombiano. A pesar de ello, se evidencia una notable ausencia de trabajos académicos que documenten fusiones entre el género *SKA* y el ritmo de gaita colombiano, a pesar de ciertas similitudes rítmicas y tímbricas entre ambas expresiones. En el ámbito de las fusiones musicales en Colombia, Gómez (2023) aborda procesos de hibridación entre el rock, el bambuco y la guabina, resaltando cómo estas combinaciones permiten renovar los lenguajes musicales tradicionales sin perder su esencia. De manera similar, López (2023) presenta Suite *SKA* mbuquera, una propuesta de fusión entre el género *SKA* y el bambuco, donde la síntesis de elementos autóctonos con ritmos sincopados crea nuevas formas de expresión sonora. Estos trabajos son relevantes para el presente proyecto, ya que demuestran la viabilidad y pertinencia de combinar ritmos y géneros con el *SKA*, ofreciendo marcos metodológicos y creativos que pueden adaptarse a la fusión entre el ritmo de gaita y el género *SKA*.

Por su parte, Martínez (2019), en su investigación *Música en movimiento*, analiza las fórmulas de fusión presentes en la escena alternativa bogotana, identificando tendencias que combinan el *SKA* con músicas locales, aunque sin abordar específicamente la gaita. Este trabajo resulta fundamental para contextualizar la recepción del *SKA* en Colombia y entender el entorno urbano donde se inscribe la propuesta de fusión de "*Tolú*" y "*Fiesta de negritos*". En cuanto a la adopción y significación del *SKA* en Bogotá, la Universidad Nacional de Colombia (2022) documenta cómo el género se inserta en el paisaje sonoro urbano, fungiendo como vehículo de

expresión juvenil y resistencia cultural, lo cual justifica su potencial como lenguaje contemporáneo para reinterpretar repertorios tradicionales como la gaita.

Una experiencia destacada en el terreno de la fusión es el proyecto Homenaje a la música colombiana *SKA LOMBIA* de la agrupación *Lo ke diga el dedo* (YouTube, 2021), que adapta ritmos tradicionales al lenguaje del *SKA* y el reggae, demostrando la viabilidad de estos cruces sonoros, aunque sin un tratamiento específico de la gaita. Su relevancia radica en mostrar estrategias de adaptación estilística que pueden considerarse en la presente propuesta. Asimismo, Gómez (2020), en *La fusión urbana y sus nuevas músicas tradicionales*, analiza cómo la música urbana se apropia de elementos del folclor nacional para generar nuevas estéticas musicales, destacando que los procesos de fusión contribuyen a mantener vigentes las tradiciones en escenarios contemporáneos.

Otros trabajos relevantes incluyen el artículo *El diálogo entre el punk británico, el folclor colombiano y la electrónica* (Dialnet, s.f.), donde se exploran hibridaciones inesperadas que refuerzan la legitimidad de combinaciones poco convencionales como la de gaita y *SKA*. Del mismo modo, Radiónica (2023) resalta la internacionalización de agrupaciones como *Caribefunk* y *Gaiteros de Pueblo Santo*, evidenciando cómo las fusiones entre músicas tradicionales y géneros contemporáneos abren espacios de reconocimiento global, lo que inspira el objetivo de este proyecto de tender puentes entre lo local y lo internacional.

La propuesta de fusión entre la gaita modernizada y el *SKA* encuentra su fundamento en la teoría de las mediaciones de Martín-Barbero (1987), quien plantea que los productos culturales no se transmiten de manera lineal, sino que son apropiados y resignificados según mediaciones sociales, culturales y tecnológicas. Orozco (1996) complementa esta perspectiva al entender la

recepción cultural como un proceso activo de construcción de sentido, en el cual los sujetos no solo consumen cultura, sino que la recrean. Estas bases teóricas resultan esenciales para legitimar la intervención creativa que propone este proyecto.

En síntesis, aunque existen diversas experiencias de fusión musical en Colombia, ningún estudio ni proyecto creativo documenta la integración entre la gaita en su versión modernizada por Lucho Bermúdez y el *SKA* jamaicano. Esta carencia evidencia la relevancia de la presente investigación-creación, que busca establecer un diálogo sonoro inédito entre dos tradiciones culturales vibrantes.

#### 4. MARCO METODOLÓGICO:

##### **Un viaje en cuatro tiempos, análisis, comparación, práctica y reflexión**

El presente proyecto se desarrolla bajo un enfoque cualitativo con perspectiva hermenéutico-crítica, enmarcado en la modalidad de investigación-creación. Este tipo de investigación se caracteriza porque reconoce el proceso artístico no solo como un resultado estético, sino como un medio válido para la producción de conocimiento. En el campo de la música, la creación y la experimentación constituyen instancias epistémicas en las que se producen saberes que difícilmente podrían alcanzarse desde un modelo exclusivamente descriptivo o cuantitativo (Borgdorff, 2012).

La investigación-creación supone que cada decisión artística está acompañada de procesos de análisis, comparación, reflexión y resignificación que configuran un conocimiento nuevo, situado en el cruce entre teoría y práctica. De acuerdo con Dubatti (2015), la creación puede entenderse como un modo de pensamiento en sí mismo, capaz de generar categorías, lecturas e interpretaciones originales. Por ello, este proyecto no se limita a elaborar un arreglo musical de las obras "*Tolú*" y "*Fiesta de negritos*" de Lucho Bermúdez en clave de SKA, sino que concibe el proceso creativo como una oportunidad para abrir espacios de diálogo entre tradiciones musicales diversas y proyectar nuevas lecturas críticas sobre la relación entre patrimonio y contemporaneidad.

Este marco metodológico se articula, entonces, desde una lógica en la que la práctica artística no se entiende como un acto aislado, sino como un entramado reflexivo que produce sentido y conocimiento. En esta línea, la investigación-creación se convierte en un puente entre la experiencia musical, la teoría y la interpretación cultural, permitiendo que el proceso de fusión entre la gaita y el SKA sea documentado, analizado y resignificado en un marco académico.

#### **4.1 Enfoque epistemológico**

El enfoque hermenéutico-crítico constituye la base interpretativa de este proyecto. Desde esta perspectiva, la música no se asume únicamente como un objeto sonoro, sino como un texto cultural cargado de significados, cuya lectura exige considerar sus contextos sociales, históricos y simbólicos (Martín-Barbero, 1987). Este enfoque invita a reconocer que toda práctica musical se encuentra mediada por factores culturales y tecnológicos, y que su análisis implica necesariamente un ejercicio de interpretación y resignificación.

En este sentido, la hermenéutica permite comprender las obras "*Tolú*" y "*Fiesta de negritos*" como un producto cultural situado en un tiempo y espacio particulares: la modernización de las músicas del Caribe colombiano durante la primera mitad del siglo XX. A la vez, el carácter crítico de este paradigma ofrece la posibilidad de problematizar el legado de Bermúdez al ponerlo en diálogo con el SKA, un género surgido en la Jamaica de los años cincuenta como vehículo de resistencia cultural y expresión identitaria (Hebdige, 1987).

El análisis musical de "*Tolú*" y "*Fiesta de negritos*" y de referentes del SKA no se limita a la descripción técnica de estructuras melódicas o armónicas, sino que se orienta hacia la interpretación de su sentido cultural y social. En consecuencia, este enfoque permite que la propuesta creativa no sea un ejercicio meramente técnico, sino una relectura crítica que busca tender puentes entre tradiciones, resignificar legados y generar nuevas posibilidades expresivas.

#### **4.2 Ruta metodológica**

El proceso metodológico se organiza en cuatro fases interdependientes, que corresponden a las herramientas declaradas de esta investigación-creación: análisis musical, comparación estilística, experimentación práctica con músicos y reflexión crítica.

### ***Fase 1. Análisis musical***

Se realiza un estudio exhaustivo de las obras "*Tolú*" y "*Fiesta de negritos*" de Lucho Bermúdez, identificando sus recursos rítmicos, melódicos, armónicos y formales. Este análisis se centra en la estilización de la gaita en el contexto orquestal, reconociendo cómo Bermúdez transformó un ritmo tradicional en un formato modernizado influenciado por el *jazz* y las ***Big Bands*** (Ruiz, 2016). Paralelamente, se examinan los patrones sincopados, los recursos tímbricos y la instrumentación propia del *SKA* jamaicano y sus adaptaciones en contextos latinoamericanos (Bradley, 2000; Hebdige, 1987). Esta fase busca establecer un fundamento sólido para comprender los lenguajes implicados en la fusión.

Es importante mencionar que el modelo de análisis utilizado para recabar información de los elementos musicales más importantes del *SKA* y la gaita corrida fue el de ***Jean Larue***, este se presenta como una propuesta que divide en categorías la música y que facilita su análisis y revisión, a continuación, se muestra la base de análisis:

Ilustración 8. Consideraciones de análisis de forma Jean Larue.

		FORMAS MUSICALES		
INSTRUMENTALES	BINARIAS	AA'	Repetición literal o con variaciones de la misma sección.	
		AB (Tipo Suite)	Ligada al Barroco, usada en partes Suite. Secciones contrastantes a nivel tonal.	
		Binaria Recapitulada	Obras muy breves, sin modulación. Responde al esquema:   : a :  : b - a' :	
	TERNARIAS	AAA'	Presenta tres secciones con el mismo material temático.	
		ABA' (Lied ternario)	La forma más común. Responde al esquema clásico de introducción, desenlace y conclusión. Esquema: ¿Intro? - Sección A - Sección B - Sección A' - ¿Coda?	
		Minueto o Scherzo (con da capo)	La forma Minueto (también llamado Scherzo a partir de Beethoven), ABA'. El esquema responde a: Minueto A (  : a :  : b - a' :  ) - Trio B (  : c :  : d - c' :  ) - Minueto A' (a - b - a')	
		Forma Sonata	Forma reina del Clasicismo y Romanticismo. No deja de ser una forma de lied ternario ABA'. ¿Intro? - Exposición (Sección A - transición - Sección B - ¿Sección de cierre?) - Desarrollo - Sección Reexposición (Sección A' - transición - Sección B') - ¿Coda?	
		Forma Rondó Sonata	Derivada de la Forma Sonata. ¿Intro? - Exposición (Sección A - transición - Sección B - transición - Sección A' - ¿Sección de cierre?) - Desarrollo - Sección Reexposición (Sección A' - transición - Sección B' - transición - Sección A'') - ¿Coda?	
	OTRAS	Rondó	Forma musical que tiende a la repetición de una sección principal: ABA'CA'DA'...	
		Tema y variaciones	Se presenta una sección principal y se varia constantemente: AA'A'A'...	
		Concerto Grosso	Forma orquestal típica del Barroco resultante de la alternancia de la oposición de un grupo de solistas (soli) al resto de la orquesta (ripieno o tutti).	
		Forma Ritornello	Antecesora de la forma Rondó (s. XVIII) y alterna ritornello (estribillo) y el solo.	
		Fuga de escuela	Forma desarrollada en el s. XIX con una finalidad pedagógica a partir del estudio de todas las fugas de Bach.	
	LIBRES	Contrapuntísticas	Canon	Forma de composición de carácter polifónico en el que una voz interpreta una melodía y es seguida, a una determinada distancia en compases por sucesivas voces que interpretan esa misma melodía.
			Invención o Sinfonía	Invención, obra de tratamiento contrapuntístico a dos voces de un antecedente (o tema) con un fin pedagógico. La sinfonía es igual a la invención pero a tres voces.
Fuga			Obra de tratamiento contrapuntístico a tres, cuatro o más voces de un sujeto con un fin artístico, estético o pedagógico.	
Ciaccona o Passacaglia			Ciaccona y el Passacaglia son composiciones habituales del Barroco que se construyen sobre la repetición de un bajo ostinato.	
Pianísticas (a veces aplicables a conjuntos de cámara y orquesta)		Multitud de formas libres: Preludio, Rapsodia, Impromptu, Nocturno, Balada, Mazurka, Polka, Vals, Fantasía, Intermezzo, Egloga, Consolación, etc.		
VOCALES	Orquestales	Poema Sinfónico	Obra de origen extramusical y de carácter descriptivo cuya finalidad es exponer una escena mediante la música. Generalmente está escrito para orquesta pero también puede ser para piano u otra formación camerística. Puede ser una obra en sí misma o formar parte de un ciclo de poemas sinfónicos a modo de suite.	
		Canto Gregoriano	Composición polifónica nacida en el siglo XIII con un carácter sacro	
		Motete	Composición de tres a seis voces sobre un texto secular con un carácter profano	
		Madrigal	Composición polifónica a partir del siglo XIV con un carácter sacro	
		Coral	Estructura que se adapta, con igual rima y métrica, al texto	
		Forma estrófica	Canción que se adapta al texto	

Tomado de: *Análisis del estilo musical* (Larue, 1989)

### ***Fase 2. Comparación estilística***

Una vez identificadas las características de ambos lenguajes, se procede a contrastarlas para determinar semejanzas, tensiones y puntos de convergencia. Se analizan tanto los elementos estructurales (compás, armonía, instrumentación) como los aspectos expresivos y sociales (sentido festivo, identidad cultural, capacidad de resistencia). Este ejercicio permite reconocer la viabilidad de la fusión y fundamentar las decisiones creativas. En este punto, se dialoga con antecedentes de fusiones musicales en Colombia, que demuestran cómo el *SKA* ha sido un espacio fértil para la hibridación cultural (Quintero Palacios, 2011; López, 2023).

### ***Fase 3. Experimentación práctica con músicos***

El arreglo diseñado se lleva a la práctica mediante ensayos, grabaciones preliminares y sesiones de experimentación con músicos colaboradores. Esta fase tiene un carácter exploratorio, en la medida en que las decisiones tomadas en el papel se someten a la interpretación real, lo que permite ajustes, retroalimentación y validación estilística. El trabajo colectivo se convierte en una instancia de escucha crítica y construcción compartida de sentido musical.

### ***Fase 4. Reflexión crítica***

Finalmente, se documenta el proceso creativo a través de una reflexión crítica sobre las decisiones artísticas, las dificultades enfrentadas y los aprendizajes obtenidos. Esta fase reconoce que la investigación-creación no culmina en las obras producidas, sino en la comprensión profunda de cómo esas obras se configuran como un espacio de diálogo cultural. Siguiendo a Dubatti (2015), se entiende que la práctica creativa es también una práctica epistémica que produce conocimiento, al tiempo que resignifica el patrimonio sonoro y lo proyecta hacia nuevos horizontes.

### **4.3 Consideraciones éticas**

Dado que la investigación se nutre de expresiones tradicionales del Caribe colombiano y del legado de Lucho Bermúdez, se asume una postura ética de respeto y reconocimiento hacia las raíces culturales implicadas. En este sentido, el proyecto no pretende descontextualizar ni apropiarse indebidamente de la gaita, sino resignificarla mediante un diálogo respetuoso con el *SKA*.

Toda referencia a obras originales reconoce la autoría de sus compositores y de las comunidades que han preservado estas tradiciones (Villamil, 2009). Asimismo, cualquier instancia de difusión del arreglo ya sea en presentaciones en vivo, grabaciones o publicaciones digitales procurará dar visibilidad al valor patrimonial de la gaita y su vigencia dentro del panorama musical contemporáneo.

Este compromiso ético se extiende también a los músicos participantes en la experimentación práctica, quienes serán reconocidos como colaboradores en la construcción del producto final. De esta manera, se asegura que el proyecto no solo produzca obras artísticas, sino que también contribuya al fortalecimiento del patrimonio cultural y a la valoración crítica de la música como espacio de identidad y resistencia.

### **4.4 Criterios técnicos de arreglo aplicados en la investigación-creación**

La investigación-creación desarrollada en este proyecto no se limitó a un ejercicio intuitivo, sino que se apoyó en referentes técnicos que orientaron las decisiones tomadas durante el proceso de escritura y experimentación sonora. En este sentido, resultan pertinentes los aportes de Barrera (2010), quien plantea que la práctica del arreglo musical requiere de una comprensión detallada de

la tesitura, el timbre y la función de cada instrumento dentro de una sección de vientos, con el fin de garantizar equilibrio, claridad y efectividad estética.

De acuerdo con Barrera (2010), recursos como el uso de block chords, los spread voicings, el contrapunto lineal y las técnicas de Re armonización constituyen herramientas metodológicas que permiten ampliar las posibilidades expresivas de una obra. Estos criterios fueron tomados en consideración en los arreglos de "*Tolú*" y "*Fiesta de negritos*" particularmente al momento de distribuir las voces de los metales y crear diálogos entre trompeta, trombón y saxofón. De este modo, la práctica creativa se sustentó en parámetros técnicos que orientaron tanto la escritura como la interpretación.

La inclusión de estos lineamientos técnicos aportó un marco metodológico sólido al proyecto, ya que permitió que las decisiones musicales no se redujeran únicamente a la experimentación, sino que se apoyaran en prácticas documentadas y sistematizadas previamente en otros contextos académicos. Así, el trabajo se inscribe en la perspectiva de la investigación-creación entendida como un proceso donde convergen la práctica artística, la reflexión crítica y la validación técnica, garantizando la coherencia entre lo teórico, lo metodológico y lo sonoro.

## **5. Análisis: Desarmando y rearmando a "*Tolú*" y "*Fiesta de negritos*", del eco de la gaita al pulso del SKA**

### **5.1 Análisis de Tolú**

La obra *Tolú* fue publicada en Colombia en el año 1960 bajo el sello Silver en formato vinilo (Dsicogs, 2025). Este lanzamiento incluyó tanto composiciones originales de Lucho Bermúdez, así como arreglos de piezas previamente reconocidas dentro del repertorio de la música del atlántico colombiano, entre las obras destacadas dentro de esta producción se encuentran *Fiesta*

*de Negritos* y *Cachito*, ambas enriquecidas por la estilización propia del maestro Bermúdez, quien imprimió su característico enfoque orquestal a través de arreglos que consolidan la influencia del porro y la cumbia.

Dentro de un formato instrumental innovador para su época, la orquesta de Lucho Bermúdez destacó por su capacidad de proyectar la música colombiana a nivel internacional, su plantilla instrumental, fuertemente influenciada por las **Big Bands** estadounidenses del movimiento del *jazz* en el siglo XX (El bolivarense, 2024), permitió una transformación en el estilo musical de la música de la costa atlántica colombiana.

*Tolú* es una gaita tradicional colombiana adaptada a un formato de orquesta tropical cuya instrumentación incluye dos saxofones alto (uno de ellos interpreta en clarinete en ciertas secciones), un saxofón tenor, un saxofón barítono, dos trompetas, dos trombones, un piano o teclado, un bajo eléctrico y una sección de percusión conformada por una guacharaca, congas y batería (Jorge Baron Televisión, 2012), un formato con cierta similitud al de la banda de *SKA* debido a la convergencia de influencias provenientes de tradiciones musicales de raíz afrocaribeña.

La obra está escrita en compás de 2/2 y tonalidad de sol menor, siguiendo una estructura formal de *A-B-A'-Coda*, que permite diversas posibilidades para arreglos musicales diferentes a la versión original, mayor parte de la composición es de carácter responsorial, característico de los géneros afrocolombianos, con frases melódicas planteadas por los metales y sucedidas por las maderas.

La progresión armónica de *Tolú* se fundamenta en acordes de tónica (sol menor) y dominante (Re-7) con incorporación de acordes de subdominante y dominantes secundarias en

menor frecuencia, posibilitando cambios en la estructura, lo que resulta clave para la Re armonización, especialmente al momento de integrar elementos del *SKA* previamente en la obra.

## **5.2 Tolú, Gaita Colombiana de Lucho Bermúdez**

*Tolú* es una de las composiciones más icónicas de Lucho Bermúdez y un ejemplo clave de la manera en que este artista fusionó la gaita tradicional con elementos modernos. La pieza se caracteriza por una melodía pegajosa y una estructura rítmica basada en patrones típicos de la gaita, pero su instrumentación y arreglos la acercan más a las *Big Bands* de la época dorada de la música tropical. En este sentido, "Tolú" representa un cruce de caminos entre lo autóctono y lo global, reflejando el deseo de Bermúdez de llevar la música tradicional del Caribe colombiano a un público masivo.

En "Tolú", el ritmo sincopado de los tambores y las gaitas tradicionales se complementa con trompetas y saxofones, que otorgan a la pieza una energía vibrante y festiva. La gaita, aunque está presente en la forma rítmica, no aparece como instrumento solista en esta versión orquestal, lo que subraya la transformación del género en un lenguaje musical más amplio. El análisis de esta pieza revela no solo la riqueza melódica y rítmica de la gaita como género, sino también la capacidad de Lucho Bermúdez para mantener la esencia folclórica en un contexto musical moderno.

## **5.3 Adaptación y comparación con el formato y el ritmo de SKA**

La similitud entre las plantillas instrumentales de la orquesta de Lucho Bermúdez y las agrupaciones de *SKA* evidencia un diálogo musical dentro del continente americano, donde convergen influencias afro y europeas. La estética del *SKA* se enriquece al nutrirse de géneros como el reggae, la salsa, el son, la cumbia, entre otros; la presencia natural de la gaita tradicional

adaptada por Lucho Bermúdez surge debido a la coincidencia instrumental entre estos ensambles, lo que facilita su integración orgánica dentro del paisaje sonoro compartido.

*Tabla 1 Comparación de plantillas instrumentales*

	Orquesta Lucho Bermúdez	Banda de SKA
Vientos madera	Dos Saxofones alto y clarinete Saxofón tenor Saxofón barítono	Saxofón alto Saxofón tenor y clarinete
Vientos metal	Dos trompetas Dos trombones	Trompeta Trombón
Cuerdas pulsadas	Bajo eléctrico	Dos guitarras eléctricas Bajo
Cuerdas percutidas o teclados	Piano	Sintetizador y teclados
Percusión	Guacharaca Batería Congas	Batería

*Fuente: Elaboración propia 2025*

La plantilla instrumental presentada es el resultado de un análisis general de los ensambles y puede experimentar variaciones, ya sea por modificaciones en la orquesta de Lucho Bermúdez en su trayectoria artística o por las diferencias inherentes a la conformación de cada agrupación de SKA, es pertinente aclarar que la tabla muestra únicamente los instrumentos musicales, pero es importante considerar que ambos ensambles incluyen cantantes.

#### **5.4 Análisis de “Fiesta de negritos”**

##### ***Fiesta de Negritos de Lucho Bermúdez: análisis formal y estético***

La gaita, como manifestación musical del Caribe colombiano, constituye una de las expresiones más antiguas y representativas del diálogo entre las tradiciones indígenas, africanas y europeas. Su estructura melódica, basada en el contrapunto natural entre la gaita hembra y la gaita macho, encarna una dinámica de pregunta y respuesta que refleja las raíces comunitarias y rituales

de la música de los pueblos del norte de Colombia. En su forma tradicional, la gaita ha acompañado celebraciones, danzas y ceremonias vinculadas a la cosmovisión de las comunidades de la región, convirtiéndose en un símbolo sonoro de identidad y resistencia cultural.

A mediados del siglo XX, Lucho Bermúdez emprendió un proceso de estilización orquestal de la gaita, trasladando su esencia popular al lenguaje de la orquesta moderna. Su labor no consistió en una simple transcripción, sino en una recreación estética, en la que los patrones rítmicos de la tambora y los diálogos melódicos de las gaitas fueron traducidos a los metales, maderas y cuerdas de una orquesta de salón. Con ello, Bermúdez logró conservar el espíritu ritual y festivo de la gaita, a la vez que la dotó de una nueva proyección urbana y cosmopolita, situándola en un contexto que dialogaba con las *Big Bands* estadounidenses y las orquestas tropicales del Caribe.

La obra *Fiesta de Negritos* se erige como un ejemplo paradigmático de este proceso de transformación. En ella, Bermúdez integra elementos propios de la oralidad tradicional con procedimientos de escritura orquestal moderna, produciendo una síntesis que trasciende los límites del folclor para situarse en el terreno de la música académica popular. El presente análisis se centra en la forma musical de la pieza, su organización rítmica y melódica, así como en su función cultural y estética dentro del panorama musical colombiano.

### **Análisis formal**

La estructura de *Fiesta de Negritos* responde a un diseño binario cíclico (AB), en el que la alternancia entre secciones solistas y pasajes de *tutti* orquestal organiza el discurso musical.

- **Sección A:** Se caracteriza por un tratamiento responsorial entre un instrumento solista — generalmente el clarinete— y la orquesta. El solista despliega frases ornamentadas de carácter improvisatorio, evocando la expresividad de la gaita hembra en los conjuntos tradicionales. La orquesta responde con apoyos breves, reforzando la dinámica dialógica.
- **Sección B:** Funciona como estribillo o tutti orquestal. Aquí la orquesta completa expone un motivo rítmico-melódico de carácter afirmativo y colectivo, que estabiliza la energía acumulada en la sección anterior.

El ciclo A–B se repite varias veces, con la participación sucesiva de distintos solistas (clarinete, trompeta, saxofón), lo que introduce variaciones tímbricas y mantiene el interés auditivo. En versiones posteriores, Bermúdez incorpora segmentos de mayor densidad contrapuntística y pasajes de superposición melódica cercanos al mambo caribeño, intensificando el clímax y reforzando la proyección orquestal.

### **Aspectos tonales y melódicos**

La obra se desarrolla principalmente en una tonalidad menor (re menor), en las regiones armónicas de tónica y dominante (Re menor y La<sup>7</sup>) La melodía se construye a partir de motivos derivados de las secciones responsoriales de los solos y que se articulan sobre un ostinato rítmico constante. El clarinete inicia la obra con un solo derivado del motivo responsorial que enriquece y da coherencia a la obra, así como el tercer solo “obligado” (el de saxofón tenor) que deriva de la parte B de la obra, que es un intermedio a las improvisaciones de los instrumentistas.

### **Aspectos rítmicos y métricos**

La gaita se sostiene en compás binario (2/2), con un patrón rítmico marcado por la percusión (tambora, platillos) y reforzado por bajos y metales. El uso de síncopas y contratiempos

genera un impulso cinético que no solo sostiene la danza, sino que también articula la forma, al servir de base estable para las improvisaciones.

### **Textura y orquestación**

La textura alterna entre la homofonía del estribillo y las texturas abiertas del responsorio solista. La orquestación permite un crecimiento progresivo hacia el final mediante la superposición de capas instrumentales, lo que intensifica la densidad sonora y conduce a un cierre de gran vitalidad. Este recurso evidencia la capacidad de Bermúdez para integrar procedimientos modernos de escritura con la tradición popular.

### **Función cultural y estética**

Fiesta de Negritos sintetiza la tradición oral del Caribe colombiano con la sofisticación de la escritura orquestal moderna. Su forma binaria cíclica refleja la circularidad propia de las músicas de baile, donde la repetición se convierte en un espacio para la creatividad y la variación. La obra ilustra la capacidad de la gaita para articular lo popular y lo académico en un mismo horizonte estético, consolidando a Bermúdez como arquitecto de la modernización de este género en el siglo XX, la obra parte de las celebraciones fúnebres llevadas por las poblaciones afro raizales y sus cosmovisiones con la muerte.

### **Articulación con el SKA**

La similitud entre la plantilla instrumental de la orquesta de Lucho Bermúdez y la incorporación de ritmos caribeños en los formatos de SKA hacen que la adaptación de obras tradicionales sea versátil en este tipo de ensambles y apuestan por una nueva propuesta sonora que resignifica la música tradicional con los nuevos lenguajes populares.

## 6. RESULTADOS:

### **Cuando *Tolú* baila en off-beat, hallazgos de la experimentación**

La adaptación de *Tolú* al formato de *SKA*, interpretada por la agrupación *Ley SKA*, preserva elementos clave de la versión original de Lucho Bermúdez, en esta reinterpretación el saxofonista tenor asume el clarinete para evocar el sonido característico de la obra original. En el acompañamiento, los teclados enriquecen la melodía con un *tumbao*<sup>1</sup> de cumbia, un recurso común en las fusiones dentro del *SKA*. Por su parte, la batería adapta el ritmo de gaita a su propia configuración instrumental, logrando así una integración orgánica.

*Ilustración 9 Incorporación de tumbao y adaptación de ritmo de gaita en la batería.*

*Fuente: Elaboración propia 2025*

La introducción y parte A de la composición se interpreta de forma similar a la versión original, con algunas variaciones en las progresiones armónicas, como el uso de acordes con séptimas o notas agregadas y Re armonización de acordes, al pasar a la sección B se incorpora el ritmo de *SKA* presentando cambios en la composición, siendo uno de los más notorios el

---

<sup>1</sup> “línea de bajo rítmica fundamental en la música cubana y, por extensión, en la salsa. Cuando hablamos del *Tumbao de piano*, nos referimos a ese patrón rítmico y melódico característico que el pianista desarrolla durante el solo” (pianospuch, 2023). En este caso se incorpora con acompañamiento de las melodías de los instrumentos de viento, pues estos tumbaos se han adaptado no solo en la salsa sino en géneros musicales como la cumbia en los formatos de orquesta tropical.

acompañamiento del bajo, el ritmo en la batería y en los teclados el cambio de tímbrica al incorporarse el órgano electrónico propio de los géneros como el rock, el reggae y claramente el *SKA* .

*Ilustración 10. Base de SKA sobre la obra Tolú*

The image displays a musical score for three instruments: Teclados (Órgano), Bajo eléctrico, and Batería. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Teclados part (Órgano) is in the treble clef and consists of a series of chords and single notes. The Bajo eléctrico part is in the bass clef and features a walking bass line with eighth and quarter notes. The Batería part is shown with a drum set icon and includes a consistent rhythmic pattern of eighth and quarter notes.

*Fuente: Elaboración propia 2025*

El acompañamiento en el bajo se conoce como walking bass o bajo caminante propio de la influencia del *jazz* usado comúnmente en el *SKA* para marcar su ritmo, a su vez la Re armonización de la composición reforzada por las guitarras y el teclado contrasta la textura armónica de la gaita para crear un nuevo discurso musical.

La batería y los instrumentos armónicos son responsables de cambiar la intensidad del tema según los ritmos propuestos, pues las melodías de la composición siguen siendo exactamente las mismas, solo que distribuidas en un clarinete, un saxofón alto, una trompeta y un trombón; algunas veces duplicando melodías en una de las guitarras eléctricas.

Se crea una versión propia de *Tolú* incorporando una coda que contrasta con el ritmo del *SKA* pero que mantiene tintes de gaita por la base rítmica de la percusión, en esta nueva sección

se abre un espacio para la improvisación entre la guitarra eléctrica y la trompeta, cada instrumento realizando frases de ocho compases a modo de pregunta y respuesta, similar a la construcción melódica de la parte A de la composición. Este dialogo permite resaltar el discurso de los instrumentistas además de usar la improvisación como algo propio del lenguaje de los ritmos musicales permeados por el jazz y los géneros tropicales.

*Ilustración 11. Nueva sección incorporada en el arreglo Tolú*

The image displays a musical score for a new section of the arrangement 'Tolú'. The score is written for a jazz ensemble and includes the following instruments: Clarinete en si (Soprano Clarinet), Saxofón alto (Alto Saxophone), Trompeta en si (Trumpet), Trombón (Tuba), Guitarra eléctrica 1 (Electric Guitar 1), Guitarra eléctrica 2 (Electric Guitar 2), Teclados (Keyboards), Bajo eléctrico (Electric Bass), and Batería (Drums). The score is marked with a 'J' time signature and a 'D.S. al Coda' instruction. The key signature is one flat (B-flat). The section begins with a measure of rest for all instruments, followed by a measure where the Clarinet and Saxophone play a melodic phrase. The Trumpet and Tuba then enter with a melodic phrase, marked with 'Improvisación'. The Electric Guitars follow with a melodic phrase, also marked with 'Improvisación'. The Keyboard, Bass, and Drums provide a rhythmic accompaniment throughout the section. The score is written in a standard musical notation style with a common time signature and a key signature of one flat.

*Fuente: Elaboración propia 2025*

Con el fin de lograr una simbiosis musical entre el ritmo de gaita y el género *SKA*, es esencial conocer las estructuras musicales propias de ambas expresiones para incluir de manera acertada patrones rítmicos y acordes característicos del *SKA* como el uso recurrente de acordes con séptima y notas agregadas que respaldan la Re armonización de la composición, así como las alteraciones rítmicas en los instrumentos de percusión y los tempos que definen tanto el ritmo tradicional como el género musical.

*Ilustración 12 Pregunta y respuesta de frases melódicas modernas*

*Fuente: Elaboración propia 2025*

*Ilustración 13 Parte B- Contraste de la textura responsorial*

*Fuente: Elaboración propia 2025*

## 6.1 Caracterización musical

La versión *SKA* de “Tolú” elaborada en este proyecto constituye una reinterpretación creativa que combina elementos característicos del *SKA* internacional con rasgos propios de la tradición musical colombiana. Su adaptación parte de la estructura formal de la obra original de Lucho Bermúdez, pero introduce variaciones rítmicas, armónicas y tímbricas que la sitúan en un nuevo horizonte estético.

Desde el punto de vista rítmico, la pieza adopta el compás de 4/4 con un énfasis constante en el contratiempo, recurso esencial del *SKA*. La guitarra eléctrica ejecuta acordes cortos en los tiempos débiles, creando el efecto sincopado característico del género (Hebdige, 1987).

Paralelamente, la batería incorpora un patrón híbrido: bombo en los tiempos fuertes y caja en los contratiempos, acompañado de *hi-hat* semicerrado que refuerza la sensación de movimiento

y dinamismo, es también importante resaltar la asociación del maracón en la batería, interpretada en el hi-hat con el pie izquierdo, cerrado en los pulsos 1 y 3 y abierto en los pulsos 2 y 4

A continuación, se muestra el ejemplo:

*Ilustración 14. Patrón Rítmico en la batería: Arreglo Tolú*

♩ = 95

**A**

*f*

5

*Tomado de: Arreglo Tolú, elaboración propia (2025)*

En la línea del bajo, se utiliza la técnica del walking bass, que aporta fluidez y continuidad a la progresión armónica, a la vez que dialoga con los acentos rítmicos de la batería. Este recurso contrasta con la línea más estática y funcional del bajo en la versión original de Bermúdez (Ruiz, 2016), generando un carácter más urbano y bailable. A continuación, se muestra el ejemplo:

*Ilustración 15. Walking Bass Bajo eléctrico.*

**C**

22

*Tomado de: Arreglo Tolú, elaboración propia (2025)*

La instrumentación también marca un cambio significativo. A los vientos tradicionales (saxofón alto, saxofón tenor, trompeta y trombón) se suman guitarra eléctrica, teclado, bajo eléctrico y batería, ampliando el espectro sonoro. Los metales cumplen un rol protagónico mediante frases cortas en estilo *call and response*, en las que trompeta y trombón dialogan con el saxofón, reforzando la estética colectiva del SKA.

*Ilustración 16. Sección de metales - call and response*

The musical score for the metal section consists of four staves: Cl. en sib (Clarinete en Si bemol), A. Sax. (Saxofón Alto), Tpt. en sib (Trompeta en Si bemol), and Tbn. (Trombón). The score is in 4/4 time and features a call and response pattern. The Cl. en sib and A. Sax. staves begin with a melodic phrase in measure 13, which is then answered by the Tpt. en sib and Tbn. staves in measure 14. The pattern continues in measures 15 and 16, with the saxophones playing the call and the trumpets/trombones playing the response. The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C).

*Tomado de: Arreglo Tolú, elaboración propia (2025)*

En el ámbito armónico, la versión conserva la esencia tonal de la obra original, pero enriquece la progresión con acordes extendidos, dominantes secundarias y modulaciones breves hacia tonalidades vecinas. Estas decisiones generan mayor tensión y color armónico, al tiempo que

mantienen la identidad melódica de “Tolú”. A continuación, se muestra un ejemplo interpretado por la segunda Guitarra eléctrica:

*Ilustración 17. Acordes extendidos y uso de dominantes secundarias e intercambios modales, arreglo Tolú*

The musical score is presented in three systems on a single staff in G minor (one flat). Measure 9 starts with a Gm chord. A section marker 'B' is placed above the staff. Measure 10 features a Cm7 chord. Measure 11 has a Gm chord. Measure 12 has a D7 chord. Measure 13 has a Cm7 chord. Measure 14 has an F7/C chord, highlighted with a blue box. Measure 15 has a BbMaj7 chord. Measure 16 has an Eb7/Bb chord, highlighted with a blue box. Measure 17 has a Cm7 chord. Measure 18 has a D7 chord. A section marker 'C' is placed above the staff. Measure 19 has a Gm chord. Measure 20 has a D7 chord. Measure 21 has a Gm chord. Measure 22 has a D7 chord. Measure 23 has a Gm chord. Measure 24 has a D7 chord. Measure 25 has a Gm chord. Measure 26 has a D7 chord. Measure 27 has a Gm chord. Measure 28 has a D7 chord. Measure 29 has a Gm chord. Measure 30 has a D7 chord.

*Tomado de: Arreglo Tolú, elaboración propia (2025)*

Otro aspecto relevante es la incorporación de un espacio de improvisación colectiva en la sección final. Trompeta y guitarra alternan frases sobre un mismo patrón armónico, recurso que no aparece en la partitura de Bermúdez pero que refuerza la naturaleza abierta y participativa del SKA (Bradley, 2000). Este cierre aporta frescura al arreglo y lo vincula con la práctica improvisatoria presente en las músicas urbanas contemporáneas.

*Ilustración 18. Segmento de improvisación Guitarra eléctrica..*

*Tomado de: Arreglo Tolú, elaboración propia (2025)*

*Ilustración 19. Segmento de improvisación Trompeta en Bb.*

*Tomado de: Arreglo Tolú, elaboración propia (2025)*

En síntesis, la versión SKA de “Tolú” logra conservar la identidad de la gaita estilizada por Lucho Bermúdez, pero la resignifica a través de recursos rítmicos, armónicos y tímbricos propios del SKA. El resultado es una propuesta híbrida con fuerte identidad local, alineada con la tendencia global de este género a fusionarse con otras tradiciones musicales.

## 6.2 Análisis comparativo musical

Tabla 2. Comparación entre gaitas estilizadas por Lucho Bermúdez y la versión SKA de Tolú

Obra	Compás	Campo armónico principal	Fraseo melódico	Pregunta– respuesta	Forma	Estilización gaitera
Tolú (original)	2/4 (4/4 estilizado)	I – IV – V Giros modales hacia el V	Líneas largas, ondulantes Ornamentación imitativa de gaita	Clarinete vs. Metales gaita hembra vs. macho	A – B – A' (aprox. 32 compases)	Uso de clarinete como gaita tambora suavizada melodía cíclica
Fiesta de negritos	6/8 – 2/4 alternados	I – V – I alternancia modal menor	Motivos rítmicos repetidos de corte africano	Llamado de trompeta – respuesta de vientos	A – A' – B – A	Gaita mestiza festiva con ritmo de bullerengue
Mi pueblo	4/4	I – IV – I – V Cadencias completas	Melodía nostálgica pausada y sentimental	Frase larga y eco en metales	Intro – A – A' – B – Coda	Nostalgia campesina clarinete

						como voz del recuerdo
Arroz con coco	2/4 (típico)	I – I7 – IV – iv – I (modos mayor/menor)	Corto y sincopado con ritmo costeño	Vientos dialogan con bajo/percusión	A – A – B – A	Cumbia – gaitero con swing caribeño
Tolú versión SKA (arreglo propio)	4/4 más marcado	I – IV – II7 – V7 acordes extendidos	Contorno melódico original con articulación sincopada	Pregunta– respuesta clara entre metales y armonía	Intro – A – B – A – Coda extendida	Gaita estilizada con estética urbana sabor a SKA colombiano – jazz-SKA

*Fuente: Elaboración propia 2025*

La comparación muestra que, si bien cada obra mantiene una identidad estilística propia, las composiciones de Lucho Bermúdez comparten estructuras formales, giros armónicos y enfoques tímbricos que permiten su reinterpretación dentro del lenguaje del SKA. La versión SKA de “Tolú” conserva el carácter melódico y cíclico del original, pero lo transforma mediante recursos sincopados, armonías extendidas y dinámicas propias del estilo urbano, lo cual evidencia una compatibilidad sonora efectiva entre el ritmo de la Gaita y el género del SKA.

Tabla 3. Comparación entre Tolú versión SKA y referentes del SKA internacional.

Obra	Compás	Campo armónico principal	Fraseo melódico	Pregunta-respuesta	Forma	Estilización / estilo SKA
<b>Tolú – versión SKA (arreglo propio)</b>	4/4	I – IV – II7 – V7 (acordes extendidos)	Melodía original con articulación sincopada y variaciones	Metales y guitarras dialogan con teclados	Intro – A – B – A – Coda extendida	SKA colombiano con raíz gaitera y elementos jazzísticos
<i>Guns of Navarone</i> – The SKA talites	4/4	I – IV – V	Frases cortas, repetitivas, jazzificadas	Metales responden al ritmo	A – B – A	SKA tradicional jamaiquino instrumental, con raíz jazzística
<i>Manuel Santillán, el León</i> – LFC	4/4 con síncopas	Menor natural y dominante secundaria	Frases largas, con desarrollo dramático	Voz dialoga con los metales	Verso – Estribillo – Puente	SKA latino con tintes punk y rock, teatral y urbano

<i>SKA ravan</i> – Tokyo <i>SKA</i> Paradise Orch.	4/4	Tonalidad mixta con modulaciones	Melodía reinterpretada de “Caravan” con síncopas y variaciones	Solistas frente a sección de vientos	Tema – Solos – Tema	<i>SKA jazz</i> instrumental moderno, con virtuosismo técnico y fusión oriental
--	-----	--	--	---	---------------------------	--

*Fuente: Elaboración propia 2025*

El análisis comparativo evidencia que la versión *SKA* de “Tolú” se integra coherentemente dentro del espectro del *SKA* internacional, especialmente en lo que respecta al uso del compás 4/4, las estructuras de pregunta-respuesta entre metales y las articulaciones rítmicas características del género. No obstante, se diferencia por incorporar elementos melódicos y armónicos propios de la tradición colombiana, lo que da lugar a una expresión híbrida con fuerte identidad local, alineada con la tendencia global del *SKA* a fusionarse con otras culturas sonoras.

### “Fiesta de negritos”

Esta obra está en una forma bipartita de **A y B**, la repetición de la forma se realiza de manera libre y tiene que ver mucho con la extensión de los solos y los *call and response*, en la parte A se toca la melodía principal, la parte B por otra parte se presenta como una sección de intermedio y de improvisación, manteniendo en todo momento una base rítmica que integra elementos de ambos géneros, Gaita Sabanera y *SKA*

***El arreglo tiene dos motivos importantes:***

El primero es un motivo Responsorial y que aparece al final de cada solo que hacen los instrumentos solistas, en un *call and response* sería la respuesta coral que hacen los metales o el clarinete, esto es muy importante ya que como se observó en la revisión documental la interacción improvisatoria y diálogos de *call and response* son fundamentales en las músicas de gaita, a continuación, se muestra el ejemplo de este motivo interpretado en el clarinete:

*Ilustración 20. Motivo responsorial arreglo Fiesta de negritos.*

The musical score is presented in three staves of music, all in treble clef and one sharp (F#) key signature. The first staff begins at measure 46 and concludes at measures 49-51, featuring a triplet of eighth notes. The second staff starts at measure 53 and ends at measures 58-59, containing a pair of eighth notes. The third staff starts at measure 60 and ends at measures 62-63, also containing a pair of eighth notes. Red rectangular boxes highlight the call and response motifs: the first box encloses the triplet in the first staff, the second box encloses the eighth notes in the second staff, and the third box encloses the eighth notes in the third staff. A box containing the letter 'B' is positioned above the final measure of the third staff. The dynamic marking *mf* is located at the end of the third staff.

*Fuente: Elaboración propia 2025*

El segundo recurso melódico más importante que fue usado en el arreglo de fiesta de negritos fue el motivo melódico que se deriva del clarinete , este se interpreta en la sección A por el clarinete y los metales y en intervalos de tercera o Unísono y además se presenta como melodía que por medio de variaciones construye otras melodías y variaciones que van más adelante, a continuación el ejemplo, en color azul se muestra el solo del clarinete y en color rojo la respuesta de los demás instrumentos en la sección de metales:

*Ilustración 21. Motivo melódico responsorial, arreglo Fiesta de Negritos.*

*Fuente: Elaboración propia (2025)*

Resultado de los motivos el tema se desarrolla en torno a la ampliación y enriquecimiento armónico del tema por parte de los otros instrumentos, por ejemplo, mientras se desarrolla el

segundo solo que es interpretado por el Saxo alto se basa en el mismo motivo y se apoya con secciones ascendentes que dan más texturas y tensiones armónicas, a continuación, el ejemplo:

*Ilustración 22. Desarrollo melódico del saxo alto sobre el motivo principal.*

*Fuente: Elaboración propia (2025)*

Sobre lo rítmico la obra se mantiene en un compás completo de 4/4 sin embargo esta se mantiene entre la subdivisión ternaria, típica de la gaita según se observó en la revisión documental y la subdivisión binaria propia del SKA, Cabe resaltar que en general, en mucha de la música antillana y en el caso Colombia, la música de las costas mantiene en todo momento una conversación entre lo binario y lo ternario.

La batería hace una interpretación y adaptación de ritmo original del tambor alegre y el llamador llevándolo a sus propias posibilidades, el bombo marca entonces los tiempos fuertes al mismo tiempo que el redoblante y el *Hi hat* acentúan los contratiempos en los tiempos 2 y 4, En algunas secciones el *Ride* y los *fills* reproducen la sincopa típica del alegre, creando una base

rítmica con un sabor sabanero mientras se mantiene en un pulso binario, a continuación, el ejemplo:

*Ilustración 23. Patrón Rítmico 1 en la batería.*

The musical notation for Illustration 23 shows a drum pattern on a snare drum staff. The pattern consists of a series of eighth notes with 'x' marks above them, indicating cymbal hits. The first section is marked 'mf' and the second section is marked 'mp'. The second section is highlighted with a red box.

*Fuente: Elaboración propia (2025)*

*Ilustración 24. Ilustración 23. Patrón rítmico n2 en la batería.*

The musical notation for Illustration 24 shows a drum pattern on a snare drum staff. The pattern consists of a series of eighth notes with 'x' marks above them, indicating cymbal hits. The first section is marked 'mp' and the second section is marked 'mp'. The second section is highlighted with a red box.

*Fuente: Elaboración propia (2025)*

En cuanto al papel del bajo este hace una mezcla del tumbao del aire con el estilo o el llamado *Groove* del SKA, las líneas melódicas de este alternan la figura de la subdivisión natural

que es la negra con algunas anticipaciones con corcheas, interpretando el sonido del aire con la tensión de la rítmica *SKA*, a continuación, el ejemplo:

*Ilustración 25. Línea de bajo principal.*

13

19

*Fuente: Elaboración propia (2025)*

*Ilustración 26. Alternancia entre negras y anticipaciones de corchea.*

49

55

61

B

*Fuente: Elaboración propia (2025)*

Por otra parte, las guitarras eléctricas optan por realizar el *Stank* del *SKA* en vez del rasgueo típico del aire, que como se vio en la revisión documental es un acorde seco y muy corto en los tiempos débiles, estas también enriquecen la armonía usando acordes con super estructura o notas extendidas y tensiones disponibles, a continuación, el ejemplo:

Ilustración 27. Stank del SKA en la guitarra principal.

Musical score for guitar principal, measures 6-18. The score is in 4/4 time with a tempo marking of  $\text{♩} = 92$ . It features stank chords (chords with extended notes) in the key of B-flat major. The dynamics are marked *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The first system (measures 6-11) shows a sequence of stank chords starting with *p* and reaching *mf* by measure 11. The second system (measures 12-17) continues with stank chords, marked *p*. The third system (measures 18-23) also continues with stank chords, marked *p*.

Fuente: Elaboración propia (2025)

Ilustración 28. Acordes con notas extendidas en la Guitarra Secundaria.

Musical score for guitar secondary, measures 90-100. The score is in 4/4 time. It features extended notes (notes with stems and flags) in the key of B-flat major. The dynamics are marked *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). The first system (measures 90-94) shows a sequence of extended notes, marked *mp*. The second system (measures 95-99) shows a sequence of extended notes, marked *p*. The third system (measures 100-104) shows a sequence of extended notes, marked *p*. Red boxes highlight the extended notes in measures 95-99 and 100-104.

Fuente: Elaboración propia (2025)

El piano tiene un papel importante en la propia hibridación musical entre ambos géneros, en algunas secciones sobre el patrón de la guitarra haciendo el contra tiempo típico del SKA y en

otras secciones realiza un acompañamiento más melódico, usando arpeggios que pretenden simular el Bordoneo de la gaita hembra, a continuación, el ejemplo:

*Ilustración 29. Acompañamiento en contratiempo del piano.*

The image shows two systems of piano accompaniment in cut time. The first system, starting at measure 37, features a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a melodic line. A red box highlights the final measure (41), and a label 'A' is placed above it. The dynamic is marked *mf*. The second system, starting at measure 42, consists of six measures of chords in the treble clef and rests in the bass clef, with a red box highlighting the entire system. The dynamic is marked *mp*.

*Fuente: Elaboración propia (2025)*

*Ilustración 30. Arpeggios en piano emulando el Bordoneo de la gaita hembra*

The image shows two systems of piano accompaniment. The first system, starting at measure 74, features a treble clef staff with arpeggiated patterns and a bass clef staff with rests. The second system, starting at measure 80, continues the arpeggiated patterns in the treble clef and has rests in the bass clef.

*Fuente: Elaboración propia (2025)*

Por último, el papel de los metales fue fundamental en el arreglo, ya que estos desarrollan ostinatos en sincopa que responden al solista en cuestión, se caracterizan por una articulación bastante corta y acentuada, típica del SKA que hace apoyo en los tiempos débiles, al mismo tiempo los unísonos del clarinete pretenden imitar la sonoridad el conjunto de gaitas típicas del aire, a continuación, el ejemplo escrito:

*Ilustración 31. Ostinados en sincopa, sección de metales.*

The musical score illustrates syncopated ostinatos for a brass section. It features five staves: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), and Trombone (Tbn.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The B♭ Clarinet part begins with a dynamic of *f* and transitions to *mp*. The saxophone and trumpet parts start with *mf* and transition to *p* for the ostinato. The ostinato pattern, highlighted by a red box, consists of a sequence of notes on the weak beats (2 and 4) of the 4/4 measure, creating a syncopated effect. The notes for the saxophones and trumpets are G4, A4, B4, and C5, while the trombone part plays the same pattern an octave lower, on G3, A3, B3, and C4.

*Fuente: Elaboración propia (2025)*

Ilustración 32. Unisonos del clarinete emulando el conjunto de gaita.

The musical score consists of three staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff begins with a *mp* dynamic. The second staff starts at measure 5 with a *f* dynamic, followed by a *mp* dynamic. The third staff starts at measure 9 with a triplet of eighth notes and a tempo marking of  $\text{♩} = 92$ . The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes marked with an 'x' to indicate breath marks.

Fuente: Elaboración propia (2025)

Sobre la armonía en el arreglo “Fiesta de negritos” la progresión es bastante tradicional, su base es la típica cadencia entre acordes con función de tónica y dominante, como puede ser el **Dm** **Gm** Y **A7**, esto hace que se mantenga la armonía más tradicional de la gaita, no obstante, se agregaron acordes con extensiones como se vio en los ejemplos anteriores del acompañamiento presentado por la guitarra y el piano, donde se observan acordes como **A9(9)** o **Dm7**. Además, se presenta una superposición rítmica entre la guitarra el bajo eléctrico y el piano, dando un piso armónico y rítmico más sólido como suele ser común en el **SKA jazz**.

## 7. CONCLUSIONES:

Una de las partes más importantes a la hora de realizar un proceso de descripción y análisis de un proyecto de grado es la revisión final, donde de manera consiente se observa cuáles de los objetivos planteados se lograron, cuales fueron los retos y dificultades a la hora de realizar los arreglos y un posible alcance futuro de la investigación, sobre las conclusiones López Cano y San Cristóbal comentan:

Resultado final del experimento que incluye la recomendación de nuevas acciones o tareas a realizar en futuro. Es importante establecer un punto de cierre en el desarrollo del experimento, aun cuando sus potenciales aplicaciones parezcan inagotables. Este “cierre” puede estar determinado por la finalización de un ciclo de estudios, por lo tanto, quien realiza el experimento debe saber cuándo detener su trabajo para sintetizar los resultados y reflexionar sobre ellos. Se incluye además el análisis, interpretación y evaluación de acciones y/o productos y las conclusiones generales de todo el ejercicio experimental. En esta modalidad suelen expresarse los resultados preliminares de la investigación, así como su análisis e interpretación para obtener unas conclusiones. Es común que los razonamientos y argumentaciones se hagan explícitos. (López-Cano & San Cristóbal, 2014, p. 197)

A continuación, se muestran las conclusiones organizadas en categorías de análisis que resultaron de la triangulación de datos, creación del arreglo y revisión documental, de esta manera se facilita la organización de este capítulo.

### **Identidad en clave sincopada, aprendizajes y resonancias futuras**

El presente proyecto permitió demostrar cómo la investigación-creación constituye un camino válido y pertinente para generar conocimiento en el campo musical. La elaboración de dos arreglos de "*Tolú*" y "*Fiesta de negritos*" de Lucho Bermúdez en lenguaje *SKA* evidenció que la práctica artística puede ser simultáneamente un ejercicio creativo y un proceso investigativo en el que confluyen análisis, comparación, experimentación y reflexión crítica. Este carácter dual de la práctica creativa no solo enriquece la producción de obras artísticas, sino que también aporta al debate académico sobre los modos en que se construye conocimiento en el campo de la música.

En primer lugar, se confirmó que la obra original de Bermúdez conserva una riqueza estructural, rítmica y melódica que posibilita su resignificación en nuevos contextos musicales. El análisis musical permitió identificar elementos esenciales de la estilización de la gaita, mientras que la comparación con el *SKA* puso de relieve la compatibilidad de estructuras rítmicas y formales entre ambos lenguajes. Este hallazgo reafirma que la tradición musical no es un legado estático, sino un patrimonio vivo, abierto al diálogo con otras estéticas y a la posibilidad de ser reinterpretado según los desafíos culturales de cada época.

En segundo lugar, las versiones de "*Tolú*" y "*Fiesta de negritos*" *SKA* demostraron que la fusión entre géneros puede conservar la identidad de una tradición al tiempo que la proyecta hacia nuevos horizontes sonoros. La instrumentación híbrida, la incorporación del contratiempo sincopado, el uso del *walking bass* y los espacios de improvisación revelaron la posibilidad de mantener el carácter festivo y comunitario de la gaita mientras se integran rasgos urbanos propios del *SKA*. El resultado fue una propuesta con identidad local y proyección global, alineada con la tendencia contemporánea de las músicas populares a generar fusiones interculturales. Esta

experiencia confirma que las tradiciones musicales, cuando son resignificadas con respeto, no se diluyen, sino que se revitalizan en la interacción con nuevos lenguajes.

En tercer lugar, el proceso metodológico basado en un enfoque hermenéutico-crítico permitió comprender la música como un texto cultural que se interpreta y resignifica a través de mediaciones históricas, sociales y tecnológicas. De este modo, se evidenció que la práctica creativa no solo produce dos obras artísticas, sino que también genera conocimiento al reflexionar sobre las decisiones musicales, los aprendizajes colectivos y los sentidos culturales de la fusión. Esta mirada reafirma que la investigación-creación se constituye en una estrategia pedagógica que ofrece herramientas para integrar teoría y práctica, incentivando a los músicos a convertirse en investigadores de sus propios procesos creativos.

Finalmente, el proyecto resalta la importancia de reconocer a la tradición musical colombiana como un campo fértil para la innovación. La reinterpretación de "*Tolú*" y "*Fiesta de negritos*" en clave de SKA constituye un aporte que legitima la música como espacio de diálogo intercultural y de resistencia frente a la homogeneización cultural. Asimismo, abre la posibilidad de que este tipo de ejercicios de fusión se conviertan en recursos pedagógicos en instituciones de formación musical, al promover en los estudiantes la exploración crítica de su identidad sonora y la valoración del patrimonio cultural.

En síntesis, el presente trabajo no solo contribuye con dos nuevos arreglos de unas obras emblemáticas del repertorio colombiano, sino que también propone una manera de repensar la creación musical en un mundo globalizado. La gaita y el SKA, al encontrarse en este proyecto, muestran que la música puede ser puente entre generaciones, geografías y culturas, reafirmando su papel como lenguaje universal, capaz de resistir, transformar e inspirar.



## 8. REFERENCIAS

- Bernardino, R. (2016, marzo 17). *La Primera Gaita | Lucho Bermúdez (Sonido Super Duende)* [Audio recording]. <https://soundcloud.com/raul-bernardino-romero/la-primera-gaita-lucho-bermudez-sonido-super-duende>
- La Carne Magazine. (2020, mayo 2). *Todo sobre el SKA : Origen, evolución, y temas / 2025*. <https://lacarnemagazine.com/SKA-todos-los-detalles-de-origen-y-evolucion/>
- Larue, J. (1989). *ANÁLISIS DEL ESTILO MUSICAL*. Copyright © 1970 by W. W. Nonon & Campan). In... © de la edición en lengua castellano. y de la IraduCCJOn. Editorial Labor. S.A. - Calabria. 235-239 - 08029 Barcelona. 1989.
- López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música*. 259.
- Radiónica. (2022). *Mojiganga se prepara para celebrar los 20 años de “No Estamos Solos” | Radiónica*. <https://www.radionica.rocks/musica/artistas-colombianos/mojiganga-se-prepara-para-celebrar-los-20-anos-de-no-estamos-solos>
- Barrow, S., & Dalton, P. (2004). *The Rough Guide to Reggae* (3rd ed.). Rough Guides.
- Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia*. Leiden University Press. → Clave en investigación—creación.
- Bradley, L. (2000). *This Is Reggae Music: The Story of Jamaica's Music*. Grove Press.
- Castaño, J. D. (2013). *Lucho Bermúdez y su legado en la música colombiana*. *Revista Música y Cultura Caribe*, 12(1), 55–68.

Dialnet. (s.f.). *El diálogo entre el punk británico, el folclor colombiano y la electrónica*.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3091438>

Discogs. (2025). Tolú. Recuperado de <https://www.discogs.com/> El Bolivareense. (2024). Historia de Lucho Bermúdez. Jorge Barón Televisión. (2012). Documental sobre Lucho Bermúdez.

Dubatti, J. (2015). *Filosofía del teatro II: Cuerpo poético y función ontológica*. Atuel. → Para sustentar investigación–creación.

Gómez, A. (2020). *La fusión urbana y sus nuevas músicas tradicionales*. Academia.edu.

<https://www.academia.edu/42769103>

Gómez, L. (2020). *Música, juventud y resistencia: el SKA en Bogotá*. Universidad Pedagógica Nacional.

Gómez, L. (2023). *Composiciones a partir de la hibridación entre el rock, el bambuco y la guabina*

Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional.

<https://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/19228>

Hebdige, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. Routledge.

Hebdige, D. (1987). *Cut 'n' Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*. Routledge.

López, J. (2023). *Suite SKA mbuquera: una fusión entre el SKA y el bambuco*. Universidad Pedagógica Nacional.

- López, J. D. (2023). *Suite SKA mbuquera: Una fusión entre el SKA y el bambuco* [Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional].  
<https://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/18691>
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, J. (1991). *Comunicación masiva: discurso y poder*. Fondo de Cultura Económica.
- Martínez, C. (2019). *Música en movimiento: Explorando la fusión de ritmos en la escena musical de Bogotá* [Tesis de maestría, Universidad Externado de Colombia].
- Martínez, R. (2019). *SKA y mestizaje cultural en Colombia*. Editorial Universidad Distrital.
- Nettl, B. (2005). *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*. University of Illinois Press. → Para sustento conceptual en tradición musical.
- Orozco, G. (1996). *Recepción televisiva: teoría y métodos*. Gustavo Gili.
- Ospina Romero, S. (2021). *Swinging con sabrosura: Lucho Bermúdez y la era del jazz en el Caribe*. Universidad de Indiana.
- Pérez, D. (2021). *Rock al Parque y las músicas alternativas en Colombia*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Quintero Palacios, K. D. M. (2011). *"Hasta la victoria siempre": Afinando las guitarras contra toda opresión. El SKA como una forma de resistencia anti-sistema en Colombia*. Universidad ICESI.

Radio Nacional de Colombia. (s.f.). *Lucho Bermúdez tocando el clarinete* [Fotografía]. Radio Nacional de Colombia. <https://www.radionacional.co>

Radiónica. (2023). *Caribefunk y Gaiteros de Pueblo Santo: Del Caribe a los Grammy Latinos*. <https://www.radionica.rocks/musica/musica-colombiana/caribefunk-y-gaiteros-de-pueblo-santo-del-caribe-los-grammy-latinos>

Ramírez, A. (2022). *Fusiones musicales en la era global: SKA y resistencias culturales en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia.

Robayo Merchán, M. A. (2020). *"El Salado": Una composición en género de pasillo y gaita a partir de las visiones creativas del maestro "Lucho" Bermúdez*. Universidad Pedagógica Nacional.

Ruiz, M. A. (2016). *El sonido del Caribe colombiano: La obra de Lucho Bermúdez y su impacto en la música nacional*. Editorial Universidad del Norte.

Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press. → Muy útil para reforzar lo de tradición musical como práctica cultural.

Universidad Nacional de Colombia. (2022). *Bogotá lleva síncopa: Adopción y significación del SKA en la ciudad* [Tesis de grado]. <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/82663/80209043.2022.pdf>

Villamil, R. (2009). La reconstrucción del territorio en la ciudad: Un estudio de la música de gaita de la Costa Caribe colombiana en Bogotá. *Cuadernos de Geografía - Revista Colombiana de Geografía*, 18, 129–142. Universidad Nacional de Colombia.

YouTube. (2021). *Homenaje a la música colombiana SKA LOMBIA – Lo ke diga el dedo.*

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

## 8. ANEXOS

### **Partitura arreglo “Tolú”**

[https://drive.google.com/drive/folders/1jflzQ1vgtmUcT5tr5IK3vP8I\\_G5r3lfy?usp=drive\\_](https://drive.google.com/drive/folders/1jflzQ1vgtmUcT5tr5IK3vP8I_G5r3lfy?usp=drive_)

[link](#)

### **Partitura arreglo “Fiesta de negritos”**

<https://drive.google.com/drive/folders/1Jp24apaVNa4fcqvo0XehufhwSxUiX7Gi?usp=dri>

[ve link](#)

### **Arreglo “Tolú” (audio)**

<https://drive.google.com/drive/folders/15FpELsW0OPMZ6BTUHI1k6UewycmN9z5J?us>

[p=drive link](#)

### **Arreglo “Fiesta de negritos” (audio)**

<https://drive.google.com/drive/folders/1okTYbfHGetYgFurYeEa3H1gXGf8vr6WF?usp=>

[drive link](#)