

**RASTROJEANDO LA TAMBORA: MANIFESTACIÓN CULTURAL EN EL PUEBLO**

**PASERO**

**SANDRA MILENA MANRIQUE RUBIANO**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**MAESTRÍA EN ARTE, EDUCACIÓN Y CULTURA**

**BOGOTÁ D.C.**

**2024**

**RASTROJEANDO LA TAMBORA: MANIFESTACIÓN CULTURAL EN EL PUEBLO**

**PASERO**

**SANDRA MILENA MANRIQUE RUBIANO**

**Tesis de investigación para optar al título de Magister en Arte, Educación y Cultura**

**DIRECTOR:**

**DAVID ENRIQUE RAMOS DELGADO**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**MAESTRÍA EN ARTE, EDUCACIÓN Y CULTURA**

**BOGOTÁ D.C.**

**2024**

# Rastrajeando la tambora: manifestación cultural en el pueblo pasero.

**"VIVA LA TAMBORA,  
QUE VIVA EL FOLCLOR  
BAILANDO UN BERROCHE  
CONOCÍ UN AMOR"  
(GIL DELCY, 2013)**





## RASTROJEANDO LA TAMBORA

Hoy dedico estas letras a la Tambora Pasera, una manifestación que permanece en el anonimato para quienes no la conocen, en la memoria colectiva de quienes aún la practican y en el olvido para quienes la han desplazado de su historia de vida.

## **AGRADECIMIENTOS**

¿Cómo no empezar agradeciendo mi paso por la Universidad Pedagógica Nacional, un espacio de intercambio, aprendizaje y conocimiento? Especialmente a la MAEC, que ha marcado mi historia de vida. Sin lugar a dudas, tengo una deuda con mi alma mater por la formación académica, profesional y personal que recibí durante estos dos años.

Mi gratitud también se extiende a mi tutor David Enrique Ramos, quien aportó su conocimiento y saber en este ejercicio, él siempre me cuestionó y potenció mis ideas sin apartarme de ellas. Con su forma sutil, me introdujo en el arte de la investigación, utilizando sus herramientas más poderosas: una vaca, una cebolla, un árbol y un armario. Su metodología de enseñanza en el campo investigativo es realmente apasionante y merece ser reconocida dentro de este trabajo. También agradezco a la maestra Vanesa Alejandra Cano, quien dejó su huella en este proceso, con su acompañamiento y aporte académico.

Desde luego, un millón de gracias a mi familia: a mi hermano Felipe Manrique, por ser un faro de luz en todo momento; a mi padre José Manrique, quien, a pesar de no concebir la loca idea de estudiar mi maestría, siempre me apoyó; a mi madre Gloria Rubiano, por darme la fuerza necesaria para concluir este trabajo; y a mis abuelos Carlos y Marina, quienes nunca dudaron que lo lograría.

En mi lista de agradecimientos no puedo olvidar mencionar, que este viaje de transformación personal y profesional, fue posible por la apertura y disposición de la comunidad tamborera, por lo que valoro su confianza y generosidad, al compartir sus saberes, su cultura y su forma de vida.

Nelson Florez  
 Golpe de Rio  
**Marcos Montaña**  
 Diana Moreno  
**Juan Diego Badillo**  
 Edwin Rojas  
 Herencia Folclorica de Rio Viejo  
**Samir Esparragoza**  
 Diogenes Pino  
**Mildreth Pasos**  
 Damaris Sayas  
 Victor Gómez

Por último, y no menos importante, quiero expresar mi profundo agradecimiento a la Tambora Pasera y a sus portadores, sabedores y hacedores, quienes generosamente compartieron su tiempo y conocimientos. Además de darle sentido y vida a este *rastrojeo*, son coautores de esta investigación, por eso hoy nombro a cada uno de ellos, como símbolo de reconocimiento a su valiosa labor.

Rafael Alvarez  
 Fernando Bordeth  
 Edvin Castro  
**Margarita Gutiérrez**  
 Hugues Suárez Padilla  
 Julio Ribon  
**Rosa Hernández**  
 Sol Alma Ecuna  
 Gustavo Muro  
 Adrian Mejia  
 Teodomira Silva  
**César Botero**  
 Daltibet Caballero  
**Carmen Hernández**  
 Enelda Florez  
 Tambones de San Marcos  
**Juan Andrés Martínez**  
 Luis Campo  
 Itianys Villalobos  
 Margarita Melo

¡Gratitud a todos!

## RESUMEN

Rastrojeando la tambora surge del interés por comprender la Tambora como una manifestación cultural propia del municipio de El Paso, Cesar. Esta investigación social cualitativa, emplea un método etnográfico en el que se hace uso de técnicas como la observación participante y las entrevistas semiestructuradas. Dentro de ella, la reflexividad de la investigadora, la narrativa en primera persona, el registro visual y los testimonios de los tamboreros, desempeñan un papel fundamental para alcanzar una comprensión profunda. En este orden, el análisis de los datos obtenidos a través de notas de campo y grabaciones durante las travesías, permite identificar medios expresivos y nichos de la Tambora. Asimismo, los resultados revelan que esta expresión cultural sigue vigente, aunque ha experimentado transformaciones debido al impacto de la globalización. Condensando lo dicho hasta aquí, el trabajo investigativo realizado, evidencia que en este territorio la Tambora es más que una expresión polisémica: es una manifestación cultural que refleja los saberes y la identidad del pueblo; es una forma de vida, un vehículo de la memoria y un hecho social con rasgos culturales y usos sociales específicos.

***Palabras Clave:*** *Tambora, tambora pasera, manifestación cultural, identidad, cultura, memoria, etnografía.*



## CARTA DE NAVEGACIÓN PARA LECTORES

Si has llegado hasta este texto, ya sea por azar o por elección, deberás saber que aquí no encontrarás tan solo unos párrafos unidos por conectores lógicos y palabras rimbombantes, que eviten la repetición de términos conforme a las normas de redacción. Más allá de ello, hallarás narraciones, relatos, nombres, rostros, historias de vida, saberes populares, imágenes, reflexiones y sentires, que giran en torno a una manifestación cultural que está presente en uno de los 1,101 municipios de Colombia.



*Fotografía No. 1: Caminando por El Paso - Imagen propia 2022.*

Para comenzar, quiero destacar que esta es solo una carta de bienvenida, así que no podré darte mucha información. Pero, como no quiero que escapes de la lectura que comenzaste hace siete líneas atrás, me detengo un momento para despertar tu curiosidad de una manera particular: te invito a prestar atención al siguiente texto, que se presenta como un abre bocas de lo que está por llegar.

\*\*\*

***Rastrojear la Tambora** implica recoger los rastros que han y continúan dejando aquellos protagonistas de esta manifestación; personajes auténticos que poseen historias diferentes. **Rastrojear la Tambora** trae consigo el trance prodigioso de pensar sintiendo; donde al actuar se aprende y al aprender se actúa. **Rastrojear la Tambora** requiere un proceso en el que la investigadora se implica y compromete. **Rastrojear la Tambora** es una invitación a caminar en búsqueda de aquellas experiencias que quedan en el olvido; es recolectar formas de ser, pensar, decir y narrar. **Rastrojear la Tambora** es reconocer y visibilizar un hecho social, con rasgos culturales y usos sociales específicos. **Rastrojear la Tambora** es una narrativa colectiva, donde el recuerdo evoca a la memoria que perdura en el tiempo y el espacio. **Rastrojear la Tambora** es comprender una manifestación cultural que tiene lugar en El Paso, Cesar.*

\*\*\*

Si te encuentras en este punto, es probable que haya logrado mi objetivo y que estés un poco más interesado en avanzar. Por esta razón, compartiré algunas indicaciones, que facilitarán la lectura, enriquecerán la experiencia y permitirán una mayor comprensión de lo que voy a contar. Presta atención y no te pierdas en tu andar:

- No son suficientes las palabras para comunicar el vasto universo descubierto durante este proceso de investigación, por ello, durante la lectura encontrarás una serie de códigos QR, que permiten ampliar la información rastrojada, ya que cada uno fue creado con el propósito de apoyar visualmente el trabajo escritural.
- Si descubres palabras desconocidas y no las logras reconocer, no te alteres, hacen parte de una jerga específica del territorio explorado. Aunque no las encontrarás en

la RAE (Real Academia Española), son comprensibles dentro de este universo textual.

- A lo largo del documento, podrás observar fragmentos en cursiva, que corresponden a creaciones propias, testimonios, relatos, cantos inéditos y versos de tradición oral; cada uno de ellos da sentido a la narrativa y permite comprender algunas ideas y afirmaciones. En cursiva también encontrarás, las palabras *rastrojo*, *rastrojeo*, *rastrojear*, y todas sus conjugaciones, buscando resaltar la importancia que tienen dentro de este trabajo investigativo.
- Aquellas fotografías que descubras por tu paso, provienen de cada travesía realizada, y se encuentran en blanco y negro con el fin de resaltar las imágenes y potenciar la interpretación del lector.
- El sello escritural que adopté en este trabajo rompe las barreras convencionales, pese a ello su lenguaje cercano, no sacrifica la rigurosidad académica. Por el contrario, combina el análisis con un estilo narrativo, en el que tejo mi perspectiva, los constructos teóricos y las voces de tamboreros. Este proceso es posible desde un intercambio y diálogo de saberes, que articula diferentes conocimientos, establece relaciones horizontales enriquecedoras, y le apuesta a la construcción colectiva, para alcanzar una comprensión profunda dentro de este estudio.
- La estructura de este trabajo la divido en cinco capítulos. El primero de ellos, es UN RECORRIDO PASO A PASO, en el que condense la justificación, los antecedentes, el problema de investigación y los objetivos; en el segundo, que lleva por nombre NARRANDO LO VIVIDO, resumo la apuesta metodológica; en el tercero, denominado EN EL RASTROJEO EMERGEN COMPRENSIONES, abordo

las categorías de análisis; el cuarto capítulo, está dedicado a LA TAMBORA PASERA, allí registré los hallazgos investigativos; el quinto y último, es UN ESPACIO PARA LA REFLEXIVIDAD, donde reflexiono sobre mi proceder y quehacer como investigadora-vivenciadora. En la parte final del documento, presento unas CONSIDERAIONES FINALES, que reúnen las comprensiones a las que llegue luego de realizar el presente estudio.

- *Rastrojear* es un término que tiene una alta incidencia en este trabajo, a tal punto que podría decir que es una de las palabras que más empleo. Por tal motivo, es pertinente contextualizar que este concepto está asociado a la búsqueda, aprovechamiento y recolección minuciosa de saberes, relatos, vivencias y experiencias en torno a la Tambora, las cuales nutren y aportan a nuevas comprensiones.

Ahora que has leído esta carta de navegación y tienes conocimiento de cada aspecto descrito, déjame darte la bienvenida. Llega el momento de conocer un texto escrito por muchas voces.



*Fotografía No. 2: Pasos de tamborera - Imagen propia 2022.*

## RUTA DE NAVEGACIÓN

1. UN RECORRIDO PASO A PASO.....	15
1.1. Una motivación latente .....	16
1.2. Mirada al pasado .....	21
1.3. Punto de partida.....	28
1.4. Trazas .....	29
2. NARRANDO LO VIVIDO.....	31
2.1. Un estudio de suelo .....	31
2.2. Semillas .....	40
2.3. Contando las travesías.....	48
2.3.1. El porqué de la travesía.....	59
3. EN EL <i>RASTROJE</i> O EMERGEN COMPRESIONES .....	62
3.1. La Tambora .....	63
3.1.1. La Tambora y su significado polisémico .....	64
3.1.2. El espacio geográfico de la Tambora .....	73
3.1.3. La Tambora y el río.....	80
3.1.4. Herencia y legado cultural .....	84
3.1.5. La Tambora y sus medios de expresión .....	87
3.1.6. Los nichos de la Tambora .....	97
3.2. Manifestación cultural.....	110
3.2.1. Definición del concepto desde los actores culturales.....	111
3.2.2. La manifestación cultural a la luz del concepto de cultura .....	116
3.3. La Tambora como manifestación cultural.....	128

4.	LA TAMBORA PASERA.....	131
4.1.	El Paso, “un pedazo de África”.....	133
4.1.1.	Hacienda Santa Bárbara de las Cabezas .....	143
4.2.	Particularidades identitarias .....	147
4.2.1.	El baile .....	151
4.2.2.	El canto .....	157
4.2.3.	Los instrumentos musicales .....	163
4.2.4.	La música, sus ritmos o aires .....	167
4.2.5.	Celebraciones y costumbres asociadas a la Tambora Pasera.....	172
4.3.	Nuevas miradas .....	178
4.3.1.	La Tambora Pasera un hecho social.....	179
4.3.2.	Rasgos culturales de la Tambora Pasera.....	181
4.3.3.	Usos de la Tambora Pasera .....	189
4.4.	El hoy de la Tambora Pasera.....	191
4.4.1.	Una manifestación con la que se reconocen muchos, pero mantienen pocos.....	192
4.4.2.	El refuerzo de la Tambora Pasera como símbolo de identidad cultural.....	193
4.4.3.	La Tambora pasera, una manifestación marcada por la ausencia .....	196
4.4.4.	El desplazamiento de los portadores, sabedores y hacedores tamboreros .....	199
4.4.5.	¿Sin relevo generacional? .....	201
4.5.	La memoria y la Tambora Pasera.....	207
4.5.1.	La Tambora Pasera no muere.....	210
5.	UN ESPACIO PARA LA REFLEXIVIDAD .....	212
	CONSIDERACIONES FINALES .....	220

REFERENCIAS .....	226
LISTA DE FOTOGRAFÍAS.....	232
LISTA DE FIGURAS .....	234

## 1. UN RECORRIDO PASO A PASO

Este recorrido se origina en las aulas de la Universidad Pedagógica Nacional, donde aparecía por primera vez la Maestría en Arte, Educación y Cultura (MAEC), cuando llegué allí, tuve más preguntas que respuestas; a tal punto que carecía de ideas claras sobre lo que quería investigar, la duda e incertidumbre me acompañaron durante los primeros meses, hasta que coincidí en un espacio académico con el maestro David Enrique Ramos Delgado, quien guio de principio a fin este proceso.

Recuerdo que, en uno de nuestros primeros encuentros, él nos motivó a pensar en aquello que nos gustaba, al escuchar su sugerencia -sin pensarlo dos veces-, la palabra que llegó a mi mente, como una ráfaga de luz, fue TAMBORA<sup>1</sup>. Desde ese entonces, esta invitación se convirtió en el detonante que impulsó mi propuesta investigativa.

Teniendo mayor claridad sobre aquello que deseaba explorar, comencé a introducirme lentamente en un estudio que dejó de ser un simple desafío y se convirtió en una motivación latente. Mis primeros pasos y decisiones en este recorrido estuvieron encaminados a delimitar mi interés dentro de un espacio geográfico y puntualizar lo que me interesaba explorar.

Queriendo conocer estudios previos asociados a la Tambora, me enfoqué en buscar antecedentes, es decir, dar una mirada al pasado. Este trabajo me condujo a plantear de manera clara y precisa un punto de partida, o como otros llaman: el problema de investigación, desde el que identifiqué aspectos clave, posibilidades y límites. Al culminar este proceso, logré definir unas trazas que se convirtieron en las huellas o rastros, en otras palabras, los objetivos a alcanzar.

---

<sup>1</sup> Manifestación cultural de algunos pueblos de la Depresión Momposina de Colombia. Parafraseando a Carbó (1993), es una expresión que abarca la música, la danza, el conjunto instrumental, el instrumento musical y uno de los ritmos característicos de esta región.

Luego de esbozar mi trayectoria y planteamiento inicial, abro la puerta a este recorrido paso a paso, en el que cada aspecto se fue hilando de una manera particular, hasta construir una narración que contextualiza e introduce al lector en el *rastrojeo* y búsqueda que tuvo lugar en el municipio de El Paso, Cesar.

### **1.1. Una motivación latente**

*“Viva la tambora,  
que viva el folclor,  
bailando un berroche  
conocí un amor”*

*(Gil Delcy, Tamboreando, 2013)*

La historia comienza hace doce años, cuando tuve la oportunidad de emprender una ruta hacia lo desconocido. En aquel entonces, no imaginaba que allí surgiría una motivación latente, que años más tarde se convertiría en un ejercicio investigativo. Debo contar que, en un primer momento, la razón de mi viaje se limitaba a participar en un intercambio de muestras de danza folclórica, en el marco de un festival que se realizaba en el lugar de mi destino. Sin embargo, todo dio un giro trascendental, al establecer una conexión profunda con una manifestación cultural.

Consolidar lo vivido en esta experiencia se convierte en una tarea compleja; no obstante, describiré algunos momentos con el propósito de compartir la forma en que se fueron dando las cosas. Según los recuerdos que guardo en mi memoria, viajé durante dieciocho horas por tierra desde Bogotá hasta el Banco Magdalena. Al llegar allí, descendí del bus y me dirigí al puerto del Banco, donde tomé una chalupa que me llevó por el río hasta una de las cunas tamboreras de la Depresión Momposina.

Esto fue un once de noviembre de 2011, día en el que se celebraba una fiesta patronal en San Martín de Loba, Bolívar. Para esa época, también se desarrollaba el Festival Nacional de la Tambora, acontecimiento que convertía a este municipio, en un epicentro que albergaba pueblos tamboreros como: Tamalameque, El Paso, Arenal, La Gloria, Río Viejo, Hatillo de Loba, Barranco de Loba, Altos del Rosario, El Peñón, El Banco, San Bernardo y Gamarra.

Al llegar a San Martín, la primera escena que capturé fue la de los grupos reunidos en una rueda, creando un espacio propicio para experimentar y sentir la Tambora como una práctica cultural diversa, moldeada por el universo experiencial de cada portador de esta tradición. De este suceso, rescato personajes que quedaron grabados en mi memoria, entre ellos Ana Regina cantando su tambora vieja; Ana Matilde y su grupo disfrutando del brinca'o<sup>2</sup>; Gumercindo entonando su Hilo; Nicanor golpeando el cuero del currulao; Zoraida bailando al ritmo de un berroche y Rosa Emilia cantando la candela viva.

En este lugar, permanecí durante tres días, en los que fui acogida por la familia Santiago. Durante este tiempo, escuché las voces de portadores que revelaban y compartían saberes. Asimismo, disfruté y participé bailando dentro de las ruedas; aprecié el festival, la flor de coral y los grupos de riqueza folclórica<sup>3</sup>; conocí una parte de la dinastía Ardila, la agualoja<sup>4</sup> y los cantos de Ismael; y sin ser menos importante, degusté las naranjas y bolsitas de maíz que sacaba en su puesto la querida Regina.

Lentamente lo que pasaba en San Martín en torno a la Tambora me iba atrapando. La gentileza de las personas con las que compartía, la sutileza de los bailadores, la sencillez de los

---

<sup>2</sup> Ritmo, aire y baile de Tambora representativo del municipio de Río Viejo, Bolívar.

<sup>3</sup> Categoría que se establece en los festivales de tambora para reconocer a las agrupaciones que rescatan y conservan sus tradiciones y legado tamborero.

<sup>4</sup> Bebida típica de las ruedas de tambora samartinenses.

veteranos, la picardía de los niños, los ecos de las voces, la contundencia con la que los músicos interpretaban cada uno de sus instrumentos, las sonrisas de la juventud, el sonido de los tambores, los colores de los vestuarios y las letras de las canciones, crearon una atmósfera en la que poco a poco me fui adentrando.

Hasta este momento del relato, podría pensarse que el interés que guía este trabajo investigativo se centra en la población de Loba. Sin embargo, al continuar con la historia se visibiliza un panorama diferente, pues en medio de esta pluralidad de saberes, tuve la oportunidad de conocer a César Botero Hernández, un pasero amante de la Tambora, reconocido por su aporte al rescate de esta manifestación; él es un tamborero que le canta a la naturaleza, le baila al amor, le enseña a los niños y jóvenes, respeta a los veteranos y comparte sus saberes sin alguna limitación.

En una rueda nocturna dialogué con César por primera vez, y como si nos conociéramos desde hace años, entablamos fluidamente una conversación; me contó sobre su pueblo, enalteció su Tambora, relató historias de su comunidad, describió la Fiesta del Corpus Christi, entonó el canto de los Negros del Santísimo, habló sobre el chandé de Pascua, manifestó su devoción por San Marcos y reveló datos curiosos, que yo desconocía por completo. Entre ellos, que la Tambora Pasera había dado origen al canto vallenato. A partir de todo esto que él compartía, fui creando en mi mente el imaginario de una práctica que hacía parte de la cotidianidad de las personas.

Sumado a lo que César me contaba, estaba aquello que podía observar, como: la fuerza con la que el grupo de paseros, conocido como Tambores de San Marcos, se subía a la tarima del festival; la cadencia de sus bailadores; la potencia de sus voces y ver que tocaban con un instrumento musical que era diferente a los demás. Todo esto, me conectaba aún más y despertaba mi curiosidad, conduciéndome a querer conocer la Tambora de El Paso, Cesar.

Desde este primer encuentro dado en el 2011 hasta el 2022, seguí sus pasos en diferentes escenarios tamboreros, pero nunca visité su pueblo. Cada vez que compartía con César y el grupo de tamboreros paseros, quería saber más. Generalmente, me encontraba con él en festivales de tambora, pero fue tan solo estando en la MAEC, que di un paso más allá y me adentré en la indagación con mayor profundidad.

Así fue, como el ecosistema de la Tambora Pasera me encontró y se convirtió en la razón de ser de esta investigación. Digo que me encontró, porque desde el primer momento hubo una conexión, que despertó en mí un gusto y motivación. Es decir, que acercarme a esta manifestación fue inevitable, porque las relaciones experienciales, corpóreas y sonoras se fueron dando naturalmente.

Aunque la Tambora siempre había captado mi atención, admito que cuando observé y escuché por primera vez la pasera, lo que ocurrió dentro de mí fue memorable; sin esperarlo sentí un corrientazo que viajó desde la planta del pie hasta la cabeza, generando que mi cuerpo entrara en sintonía al escuchar el primer pregón del cantador. Las palmas me contagiaron hasta provocar que me uniera ellas, y el repicar del tambor y el “pan piti pan” de la tambora, se apoderó de mis brazos, cadera y piernas, a tal punto que comencé a bailar de forma espontánea, mientras tarareaba alguna que otra canción.

Este conjunto de sensaciones quedó guardado en mi cuerpo y memoria, por eso al llegar a la MAEC, y darme cuenta que a pesar de ser Licenciada en Educación Artística mi trabajo no debía enfocarse en el campo educativo, decidí apostarle al espacio de prácticas artísticas y diálogos culturales, donde descubrí que la Tambora Pasera y yo teníamos lugar.

Ante este desafío, movilicé mis conocimientos hacia un nuevo espacio en el que existía la posibilidad de construir relaciones dialécticas con una comunidad y su territorio. Reconozco que

el panorama cambiaba, pero las interacciones sujeto-comunidad seguían estando latentes. Así que, sin abandonar mis saberes y convencida que como formadora en danza tenía frente a mí un nuevo escenario, tomé distancia de las prácticas educativas y me aventuré a explorar las prácticas culturales.

Paulatinamente, comencé a *rastrojear* aquello que era desconocido para mí, la puerta de entrada para hacerlo fue el movimiento y el goce corporal; poco a poco comencé a disfrutar y a deleitarme, ya no solo con bailar, si no también con indagar y platicar con la comunidad, conocer personas, escribir y registrar, tomar fotografías, escuchar un relato o historia de vida, vivenciar la cotidianidad, caminar por las calles, visitar lugares, participar de alguna celebración, degustar una comida típica e involucrarme en alguna costumbre o tradición.

A raíz de esta nueva relación con la Tambora, se expandió un abanico de posibilidades, donde la antropología, la etnografía, la observación participante, las entrevistas y la relación directa con el hecho vivo cobraron sentido. Este explorar, me permitió descubrir y reconocer, que esta práctica trascendía más allá del baile, el canto o la música, convirtiéndose así, en un asunto de investigación. Es decir, que era consciente que ya no se trataba tan solo de una práctica concreta; con esta nueva mirada, la Tambora era una manifestación cultural, que dialogaba temporalmente con el pasado, el presente y el futuro, y dejaba su huella en la historia, la memoria, la identidad y la cultura del pueblo pasero.

Para concluir lo desglosado en este título, deseo hacer hincapié que en esta investigación existe una estrecha vinculación entre la Tambora y mi cuerpo, a tal punto que las percepciones, las emociones y el movimiento, se convirtieron en el recurso para iniciar este ejercicio de indagación. Siendo consciente que habitaba un cuerpo que siente, vive y piensa, reconocí que existía en mi ser una motivación latente que me conectaba con aquello que quería investigar, por eso, asumí mi rol

de investigadora-vivenciadora, permitiendo que el baile y la experiencia corporal, sirvieran para alimentar mi quehacer etnográfico a la hora de *rastrojear*.

## **1.2. Mirada al pasado**

Luego de tener la certeza sobre el tema que me interesaba investigar, dediqué tiempo a escudriñar y analizar investigaciones realizadas sobre Tambora. En este proceso, de mirar al pasado, revisé nueve estudios que guardaban relación directa con el tópico de interés. Entre ellos, encontré textos que, aunque no forman parte de investigaciones propiamente dichas, constituyen aproximaciones al problema de investigación. Estos insumos, reflejan un desarrollo conceptual desde hace 34 años, y se enmarcan en el campo académico y experiencial.

La recolección de los antecedentes a los que hago mención, se desencadenó a partir de una experiencia personal en la que pude conocer a Diógenes Armando Pino Ávila, un poblador del municipio de Tamalameque (Cesar), quien es reconocido por ser un observador, investigador y escritor de la cultura de los pueblos tamboreros de la Depresión Momposina. A pesar de que no canta, baila o interpreta algún instrumento, se ha dedicado a observar y vivenciar el fenómeno, de forma cercana, logrando aportar al rescate de esta manifestación.

En el año 2017, para un Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque, lo conocí y me permitió entrar en su casa, donde pude apreciar sus relatos y escuchar su bagaje histórico en torno a la Tambora. La conversación no fue muy larga, sin embargo, sembró en mí la inquietud por conocerlo y examinar en sus letras lo que tenía para contar. Por eso, cuando empecé a buscar aquellos antecedentes que soportan este trabajo de investigación, no dudé en que fuera el primer referente.

Dicho lo anterior, me enfoqué en leer uno de los primeros libros en los que se aborda la Tambora: *La tambora Universo mágico* del mismísimo Pino Ávila (1989), que corresponde a una

investigación que tenía como problema el bosquejo de "Las Tamboras" como manifestación cultural, que identifica al hombre y mujer de la ribera del Río Grande de la Magdalena. Dentro de este trabajo, su autor enuncia que la Tambora como expresión folclórica tiende a desaparecer, por eso, el objetivo es rescatarla, documentarla y difundirla. A su vez, presenta a esta práctica como una manifestación cultural, en la que convergen instrumentos musicales, algunas modalidades (aires), el baile, el canto, el vestuario, las festividades dentro de las noches de guacherna y personajes característicos. Si bien, en este texto no se hace explícita una metodología de investigación, se puede inferir que este trabajo toma herramientas cualitativas, valiéndose de entrevistas e inmersión en el campo que aportan a una búsqueda documental.

El segundo antecedente que hallé, fue publicado en 1993 por Guillermo Carbó Ronderos, en la Universidad del Norte (Colombia). En este artículo, denominado *Al ritmo de... tambora-tambora*, el autor habla de la Tambora como un complejo fenómeno cultural, por ello, reconoce su significado polisémico y diferentes aspectos que están inmersos dentro de ella, como la danza, los cantos, los instrumentos y los ritmos o aires. Aunque Carbó realiza una descripción generalizada de esta manifestación, delimita y enfoca su trabajo investigativo en la música de tambora, especialmente en el aire de tambora-tambora.

En la investigación de Carbó, no se hace explícito el enfoque metodológico, sin embargo, se encuentra como dato que este estudio se realizó en las versiones número V y VI del Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque, las cuales se llevaron a cabo en los años de 1990 y 1991; allí se contó con la experiencia participativa de trece agrupaciones tamboreras, lo que posibilitó desarrollar un mismo análisis musical. Por tal motivo, se deduce que este trabajo tuvo un enfoque cualitativo, ya que se realizaron transcripciones y diseñaron partituras, módulos rítmicos, cuadros analíticos y tablas comparativas.

Nueve de los grupos estudiados en este ejercicio investigativo pertenecían al departamento de Bolívar, entre ellos: Marchegua de Hatillo de Loba, La Candelaria de Río Viejo, Si se puede de Altos del Rosario, Los Malibúes de Chimi, Riquezas de San Martín, Dinastía y Folclor y 16 de Diciembre de San Martín de Loba, Tambores de Arenal de Santa Rosa de Arenal, Sipote Vaina de Costillas y Los Chimilas de Chimi. También participaron dos conjuntos de tambora, conocidos como La Llorona de Tamalameque y Los Originales de San Bernardo, que representaban el departamento del Cesar. Y una última agrupación llamada Colonia de Tamalameque del departamento de Santander.

En este estudio la diversidad de participantes pertenecientes a diferentes poblaciones de la Depresión Momposina de Colombia, permitió alcanzar una mayor comprensión de la estructura musical del ritmo de tambora-tambora. Para lograrlo, se grabó y analizó la música de trece agrupaciones, buscando realizar una comparación de estilos entre los grupos; dicho trabajo condujo a la construcción de módulos rítmicos, que proporcionaron fundamentos a nivel musical para la definición del ritmo en mención y la distinción del mismo con otros de la región.

Dando paso a otro antecedente, consulté el artículo *Tambora y festival: Influencias del festival regional en las prácticas de la música tradicional* que, en 1999, fue presentado por Carbó Ronderos. Este trabajo visualiza el impacto, que los festivales de tambora que se realizan en la Depresión Momposina, ejercen en las prácticas musicales tradicionales. Específicamente los festivales que toma el investigador Carbó como referencia para desarrollar su estudio, son el Festival Nacional de la Tambora de en San Martín de Loba y el Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque, por ser los más relevantes y distinguidos.

El autor de este artículo señala los antecedentes que dieron a la creación de estos dos festivales, y al mismo tiempo expone sus protagonistas, criterios y funcionamiento. Además,

recoge los relatos y narrativas de dos participantes en el universo de la Tambora, ellos son Diógenes Armando Pino Ávila y Álvaro Mier, de los cuales es indispensable hablar cuando se aborda la historia de los festivales de tambora, ya que son precursores de estos eventos.

En cuanto al proceder metodológico empleado por Carbó, entiendo que es un trabajo de campo con una modalidad de investigación cualitativa, ya que la recolección de los datos se realizó a través de entrevistas y participación dentro de los festivales que se desarrollan en San Martín de Loba (Bolívar) y Tamalameque (Cesar). Finalmente, en los resultados encontrados se expone que los festivales fueron creados con el fin de rescatar las tradiciones que, poco a poco, han caído en el olvido, por esta razón, Carbó (1999) los reconoce como un marco de presentación en el que la Tambora, renace dentro de un nuevo contexto, ajeno a su propia tradición. Al mismo tiempo este autor, hace referencia en los cambios a los que ha estado expuesta esta manifestación, al establecer el festival, pautas de participación que coartan la espontaneidad y vivencia de los tamboreros.

En esta misma labor de consulta, encontré una investigación denominada *La tambora viva - Música de la depresión Momposina*, la cual fue realizada por Álvaro Rojano, en compañía del Centro de investigación la Iguana Ciega en el año 2013. La tambora viva es un trabajo investigativo que se divide en tres partes: en la primera se realiza un análisis histórico; en la segunda se visualiza una sección que comprende los procesos culturales de la región lobana; y en la tercera parte, se presenta un compendio de entrevistas en las que se muestra la cosmogonía de algunos integrantes cercanos a la Tambora.

Dentro de los hallazgos de esta investigación, se encuentra que la Tambora es un grupo de ritmos, cantos y bailes enclavados en la zona de la Depresión Momposina, con fuerte acento mestizo. Aquí, se describen contextos geográficos y socio-culturales, relatos e historias, personajes relevantes, procesos históricos, herencias y legados, organología, toques e instrumentos, pasos y

figuras de baile, vestuario e indumentaria, festividades, celebraciones populares y aspectos relacionados con el canto, el baile y la música de tambora, que prolifera gracias al omnipresente río Magdalena.

Este escrito no enuncia la metodología a través de la cual se desarrolló el proceso investigativo, sin embargo, devela varias fotografías, grabaciones, relatos resultados de conversaciones y entrevistas, un complemento audiovisual y letras de canciones de grandes exponentes de la Tambora, lo que me permite situar este trabajo dentro de un enfoque de investigación social-cualitativo.

Siguiendo este orden, el quinto antecedente es el artículo *Los festivales y el refuerzo de la tambora como forma de producción cultural en la Depresión Momposina*, publicado por la Pontificia Universidad Javeriana de Colombia, de Juan Carlos Escobar Campos (2015), que tiene como objetivo, establecer un marco analítico que permita comprender la importancia actual de los festivales de música tradicional en Colombia. Puntualmente, aquí se estudia y reconoce a la Tambora, como un vehículo que comunica contenidos culturales, ideas, creencias, valores y significados, por medio de la danza, el canto y la música

Por otro lado, en el texto se explica cómo el festival refuerza el valor simbólico de la práctica de Tambora, aunque esta cambie de su contexto social original. Asimismo, el autor se preocupa por resaltar, que el tránsito de esta manifestación hacia la puesta en escena, contribuye a la preservación del legado y la herencia cultural de esta música.

Partiendo del campo de la sociología, Escobar Campos toma como antecedente a Guillermo Carbó Ronderos, Orlando Fals Borda, Diógenes Armando Pino Ávila y Jaime Eduardo Rojas Mora, de los cuales retoma información referente a las ruedas, los festivales, la tradición y el contexto geográfico de la Tambora. Es pertinente mencionar, que para este trabajo investigativo

se utilizó una metodología principalmente etnográfica, que incluye la descripción densa, por medio del diario de campo, la observación participante y la entrevista.

No puede pasarse por alto, en este ejercicio de documentación propio de la investigación que aquí nos convoca, el trabajo realizado por Fals Borda (2002), quien, desde el campo histórico y sociológico, relata situaciones y acontecimientos en su texto *Historia Doble de la Costa I. Mompox y Loba*. Este libro, desarrolla un estudio sobre la sociedad rural costeña y su historia, constituyendo un elemento fundamental en la producción intelectual de la Costa Caribe, porque se habla de una Costa más rural, menos conocida y más olvidada en todos los sentidos.

El trabajo en mención, usa la investigación - acción participativa como método para la aprehensión y transformación de la realidad; la metodología consistió en realizar reuniones con diferentes grupos sociales, entre ellos campesinos, pescadores, mineros, intelectuales y profesores, con los que se llevaron a cabo varias tertulias sobre la vida de los pobladores en el Caribe. Posteriormente, el investigador entregó sus hallazgos, de forma sistematizada, a la comunidad. Es importante señalar, que Fals Borda toma como insumos el relato, el archivo, la observación y su bagaje teórico, para conocer mejor y explicar las realidades de la Depresión Momposina, buscando entender el mundo ribereño y su gente, el surgimiento de su cultura anfibia, sus aspiraciones, sus inconformidades y su proyección a futuro.

Avanzando en el propósito de este apartado, reconozco otro insumo de referencia para esta investigación: *La tambora lobana: acercamiento a un proceso de investigación de campo, divulgación y apropiación con fines pedagógicos*. Este es un artículo publicado por Bernardo Ciro Gómez y Maritza Serna González (2016), en el que se develan relaciones dialógicas, que giran en torno a tres ejes: la investigación de campo, las prácticas colaborativas y los procesos de apropiación con fines pedagógicos. Dicho estudio, se realiza tomando como referencia la

investigación de etnografía musical llamada “*En busca de los restos y cantos del río Magdalena - 2015*”, la cual se centra en tres municipios de la Subregión de Loba que divulgan la Tambora, estos son Hatillo de Loba, San Martín de Loba, Barranco de Loba.

En este sentido, su propósito es visibilizar la investigación de campo de carácter etnográfico, dentro de procesos investigativos al interior del aula de clase. Para ello, el trabajo se presenta como una alternativa metodológica, en la que se realizan algunas transcripciones de música de tambora, apropiación de estructuras rítmico melódicas y se analiza el contexto sociocultural. Es importante destacar, que en este estudio se parte de la sociología y antropología, por esta razón, los autores Ciro y Serna retoman a Carbó Ronderos y Fals Borda, como referentes significativos.

Otro de los antecedentes, es la propuesta realizada por Bernardo Ciro Gómez (2018) en el texto *Homogeneización, resistencia y violencia simbólica: el caso del chandé lobano*. En este artículo, examina cómo las tendencias homogenizantes en los festivales de tambora ejercen una forma de violencia simbólica sobre el chandé lobano, influyendo en la enseñanza y aprendizaje de este aire musical. A través de relatos de participantes y estudios previos, se analiza cómo las demandas de los festivales distorsionan los procesos musicales, que son transmitidos oralmente, y cómo dicha homogenización se perpetúa y reproduce. Se puede agregar que el proceder metodológico de este antecedente se lleva a cabo mediante la observación participante y los registros del diario de campo.

La última investigación consultada, lleva por nombre *San Martín De Loba* del autor Carlos Alberto Salas Ramos (2019). A través de este texto literario, se rescatan las historias y tradiciones de una región olvidada como San Martín de Loba; obra en la que el autor presenta hechos importantes de este lugar, su contexto histórico, su cultura y costumbres tamboreras.

A partir del campo histórico, Salas Ramos se basa en los significativos aportes de Fals Borda, quien realiza uno de las mayores contribuciones sobre las Lobas y la Depresión Momposina, para la construir antecedentes históricos enfocados en la organización territorial y poblacional, tradiciones y costumbres, y aspectos generales que se enmarcan dentro de la Tambora. Este trabajo es eminentemente etnográfico porque reúne entrevistas, narraciones orales y descripciones.

Luego de este despliegue que comenzó des Pino hasta llegar a Salas, expreso que los antecedentes citados se relacionan con este trabajo, porque contribuyen al ejercicio investigativo en los siguientes aspectos: el contexto histórico de la Tambora en la Depresión Momposina; el reconocimiento de la Tambora como expresión, baile, música, instrumento, aire y canto; el rastreo de las prácticas y narrativas de personajes importantes en este entorno; el establecimiento de un espacio geográfico; la influencia de los festivales; y la historia y herencias culturales. Igualmente, estos antecedentes, aportan a la investigación datos de utilidad como: la población estudiada, la metodología aplicada, los referentes, el proceder investigativo y los resultados.

Para dar cierre a este apartado, es importante mencionar que, en este ejercicio de revisión documental, que guarda una temporalidad comprendida entre los años 1989 y 2019, se visualizan hallazgos que involucran información recabada tanto en libros como en publicaciones, en los que se encuentran antecedentes teóricos y de campo. A raíz de ello, soy consciente de la importancia que tiene el hecho de retomar los constructos de los autores y épocas en mención, con el objetivo de dar vigencia y reconocer su impacto en el proceso de comprensión de la Tambora como manifestación cultural.

### **1.3. Punto de partida**

Según lo expuesto en el apartado anterior, a lo largo de los años se han realizado algunos estudios previos sobre Tambora, pese a ello, no existe alguno que se enfoque en el municipio de El

Paso, Cesar. Ante esta ausencia, -y motivada por el interés que mencioné unas páginas atrás-, estructuré esta apuesta investigativa de la siguiente forma:

¿Cómo la manifestación cultural de la Tambora se refleja en las vivencias y cotidianidad de la población del municipio de El Paso, Cesar?

Al leer el punto de partida que expongo anteriormente, todo parece estar claro; sin embargo, quiero mencionar que, este planteamiento no tuvo sentido al entrar por primera vez en el campo. A partir de ese suceso, establecí una relación con la frase de García Márquez (2002) que dice: "*las novelas no empiezan como uno quiere, sino como ellas quieren*", ya que, mi investigación no se escapó de empezar como ella quería. Aunque al principio, diseñé una idea del problema, debo aceptar que esta se basaba en mis supuestos, es decir, que naturalmente todo cambio al habitar el territorio, interactuar con las personas y experimentar distintos contextos.

Ante este antecedente, tomé la decisión de reconfigurar mi punto de partida totalmente, pues, al vivenciar y observar la Tambora Pasera, comprendí que esta manifestación no era una práctica cotidiana y espontánea dentro de la comunidad. Así que, con una mirada más aterrizada de lo que ocurría en el campo, y reconociendo la realidad del pueblo pasero, le di una nueva dirección a lo que me había propuesto. Para ello, establecí el siguiente planteamiento en mi investigación:

¿Cómo la Tambora llega a convertirse en una manifestación cultural característica de la población del municipio de El Paso, Cesar?

#### **1.4. Trazas**

Después de describir la motivación latente, mirar al pasado y establecer un punto de partida, en este recorrido paso a paso, solo me falta mencionar las trazas, que en mi investigación se traducen en el objetivo general y los objetivos específicos.

Antes de entrar a establecer estas trazas, quiero agregar que, en este estudio, a diferencia de los realizados con antelación, existe un interés por abordar la Tambora más allá de una práctica concreta, en la que converge el canto, el baile, el aire, el ritmo o el instrumento. Sin desconocer cada uno de esos componentes, en mi trabajo me propuse comprender esta manifestación en su totalidad, desde sus portadores, hacedores y sabedores, junto con su contexto social y cultural.

Dejando expuesta esta claridad, doy paso a exponer cada traza de este ejercicio académico, pero al mismo tiempo vivencial.

### **Objetivo general.**

Comprender la Tambora como una manifestación cultural característica de la población del municipio de El Paso, Cesar.

### **Objetivos específicos.**

- Rastrear los contextos históricos y socioculturales que han influenciado la manifestación cultural de la Tambora en El Paso, Cesar, con el fin de entender sus raíces culturales y su transformación a lo largo del tiempo.
- Explorar los significados y funciones sociales de la Tambora dentro de la comunidad pasera, incluyendo su papel en la construcción de identidades individuales y colectivas, así como en la expresión y preservación de la herencia cultural local.
- Analizar los procesos de transmisión intergeneracional de conocimientos relacionados con la Tambora Pasera, examinando cómo se enseña, aprende y práctica esta manifestación cultural dentro de la comunidad.

## 2. NARRANDO LO VIVIDO

En esencia, "Narrar lo vivido" no se resume a un título de capítulo, ni se limita tan solo, a ser un trabajo académico de documentación. Su significado trasciende más allá, al ser el principio fundamental que guio cada paso del proceso de investigación. Bajo esta perspectiva, narrar lo vivido es reconocer las semillas que nutrieron el *rastrajeo*, como también, contar, describir y contextualizar los caminos que aportaron a la comprensión de la Tambora Pasera, como una manifestación cultural.

Teniendo en cuenta lo anterior, divido este capítulo en tres apartados: en el primero, detallo el proceder y la metodología utilizada, con el fin no solo de facilitar su replicación, sino también de someterla a una evaluación objetiva que enriquezca esta labor. En el segundo, realizo una reflexión sobre la forma en la que reconozco a los sujetos; este espacio me permite enunciar lo que significa ser sujeto en esta investigación e identificar diferentes roles dentro de la misma. A su vez, me brinda la posibilidad de visibilizar y nombrar a quienes forman parte de este trabajo, personas con historias, perspectivas y vivencias únicas, que nutrieron considerablemente en mi análisis, interpretación y comprensión. En el tercer y último apartado, relato brevemente las cuatro travesías realizadas en El Paso, Cesar; allí cuento porque decido llamar travesía, a lo que comúnmente se conoce como trabajo de campo.

### 2.1. Un estudio de suelo

En este primer apartado, describo de manera concreta la metodología de mi trabajo investigativo. Aquí, documento el proceder y la ruta que construí a partir de la experiencia como investigadora-vivenciadora, la cual se ajustó a la realidad social estudiada. Su enfoque se diseñó y reconfiguró con el propósito de encontrar la mejor forma de abordar el problema de estudio y, al mismo tiempo, alcanzar comprensiones profundas.

Partiendo de esta contextualización, planteo que es una investigación social, que se sitúa dentro de un paradigma cualitativo, con un método etnográfico. Las técnicas de recolección de información que usé dentro de ella, incluyen la observación participante y las entrevistas semiestructuradas. Siguiendo esta línea, empleé instrumentos como guiones, notas y diario de campo, que se complementaron con grabaciones de sonido, fotografía y video.

Para lograr una mayor comprensión de lo expuesto anteriormente, condenso y presento a modo de síntesis el proceder metodológico de esta investigación en la Figura No. 1, donde se establece una estructura por capas, que van desde lo más general, hasta lo más específico. Cada uno de los pisos va dando soporte al quehacer investigativo y conforma una base descriptiva con un orden ascendente y sentido complementario.

Teniendo claridad sobre el proceder metodológico de esta investigación, doy paso a desarrollar la ruta metodológica del proceso, la cual está distribuida en 3 fases.

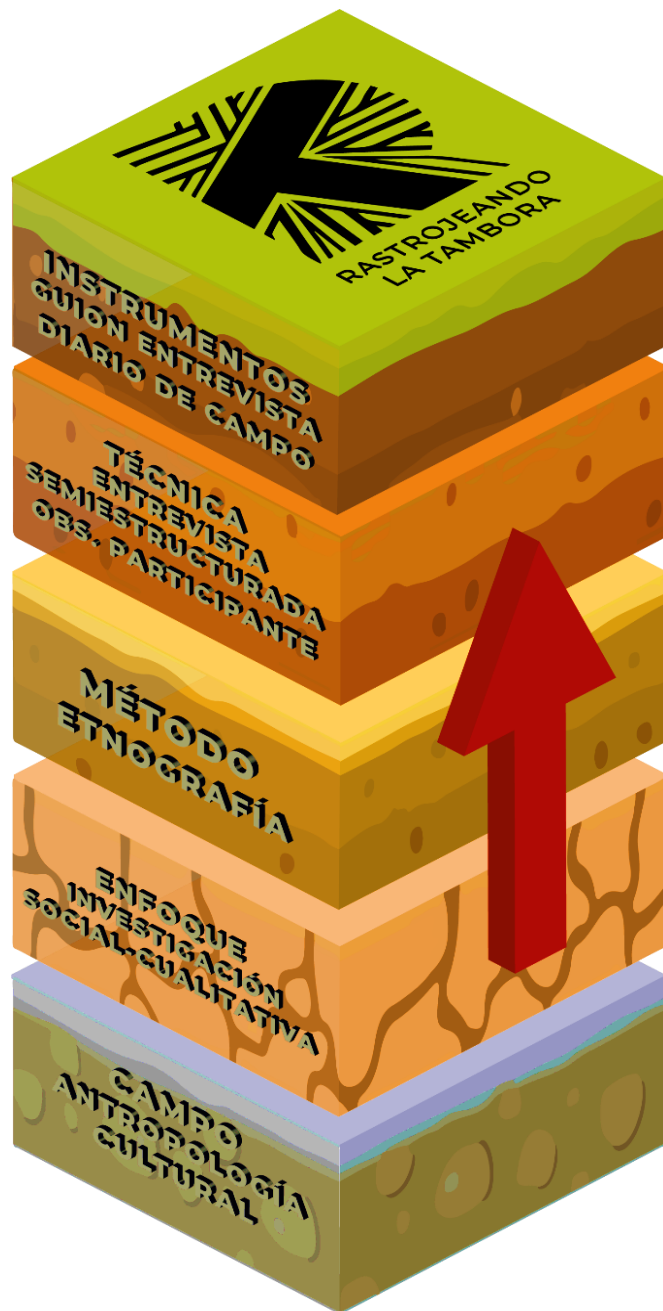


Figura. No. 1: Proceder metodológico.

**Fase 1:** Comencé con una inmersión en el territorio, buscando realizar una indagación cercana a la manifestación cultural de la Tambora en el municipio de El Paso. Dicho trabajo, se dio desde octubre de 2022 hasta junio de 2023, durante este periodo, entré y salí del campo en momentos precisos, sin una permanencia prolongada. A raíz de esta particularidad, decidí adoptar el nombre de travesía, para hacer referencia a lo que en etnografía se conoce como trabajo de campo.

Al iniciar esta etapa, era consciente de que *rastror* requería dedicación y tiempo completo, tal como lo plantea Restrepo (2018), la "etnografía implica involucrarse durante un lapso de tiempo en todas las actividades de las personas y grupos estudiados, vincularse en el propio lugar (o lugares) en donde se despliegan las relaciones sociales, y así lograr captar las lógicas y estrategias de los propios actores sociales" (pág. 12). No obstante, como ya lo mencioné, en este proyecto de investigación no fue posible sumergirme de manera prolongada en el territorio. Sin embargo, para no alejarme de lo que enuncia este autor, me involucré directamente en prácticas asociadas a la Tambora.

Una ventaja en mi proceso fue que esta manifestación ya no formaba parte de la cotidianidad de los paseros. Por esta razón, no fue indispensable una estancia permanente, ni una inmersión profunda en la comunidad, pero sí exigió, que mis intervenciones fueran puntuales y pertinentes, buscando involucrarme activamente.

En relación, con lo que se aborda en esta primera fase, es significativo señalar, que dentro del trabajo etnográfico realicé una hibridación en la que conjugue recursos visuales y digitales, para el *rastror* de los datos. En este punto recalco que, sin llegar a ser una etnografía digital y tampoco una visual, tomé la decisión de vincular técnicas e instrumentos que se emplean dentro de estos métodos, para enriquecer el quehacer y la práctica. A continuación, contextualizo algunas

nociones y características, que permiten puntualizar y resaltar aquello que incorporé dentro del ejercicio investigativo.

En primera instancia, debo hablar de la etnografía digital, sobre ella, Bárcenas y Preza (2019) expresan que es un “método interdisciplinario, para el análisis de las prácticas sociales y la producción de significados a través de una mediación tecnológica” (p.1). A diferencia de la etnografía tradicional, donde los datos se recolectan a través de la observación directa y las entrevistas, la etnografía digital ofrece una gama diferente de técnicas y herramientas.

Tomando como referencia esta concepción, la forma de llevar a cabo la etnografía digital en mi investigación, fue a través del trabajo multi-situado, que elimino la idea del proceder etnográfico, delimitado dentro de un contexto territorial específico. Bajo este método, se expandió la posibilidad de *rastrojear* dentro y fuera del campo de estudio, es decir, que trascendió, permitiendo entrelazar entornos "onlife" en línea y “offline” fuera de línea. Desde esta perspectiva, emergieron nuevas posibilidades para comprender el problema de investigación, adaptándose a los desafíos que plantean los cambios en el espacio y el tiempo.

Es transcendental reconocer, que el proceder dentro del entorno digital fue posible, porque con antelación se habían compartido, experiencias y vivencias in situ con los sujetos. Es decir que, realizar intervenciones en el campo, y tejer lazos de forma directa, ayudo a construir relaciones cercanas y generar confianza, permitiendo que la co-presencia, como elemento crucial de la etnografía digital, cobrará sentido y surgiera efecto. Indudablemente, esta fue una ventaja al momento de explorar otras maneras de estar juntos, hacer saber a los participantes que se está "ahí", recopilar datos significativos, obtener información valiosa y realizar una observación efectiva, a través de mediaciones tecnológicas como el correo electrónico, las videollamadas, la mensajería instantánea y las llamadas telefónicas.

Pasando ahora a hablar de la etnografía visual, destaco que esta es una aproximación metodológica, que utiliza imágenes y representaciones visuales para comprender la cultura y la sociedad. Según autores como Pink (2024), la etnografía visual se enfoca en la producción, circulación y consumo de imágenes en contextos culturales específicos, considerando la relación entre la visualidad y la práctica social. Esta perspectiva etnográfica, involucra el uso de técnicas como la fotografía, el video y el análisis de imágenes para explorar cómo las representaciones visuales construyen significados. Al hacerlo, ofrece una ventana única para comprender las culturas y sociedades contemporáneas, revelando cómo las imágenes dan forma a nuestras percepciones, creencias y prácticas.

En este orden de ideas, pensar la práctica etnográfica desde lo visual dentro de esta primera fase de la ruta metodológica, permitió documentar una manifestación cultural como la Tambora y, al mismo tiempo, visibilizar y dar voz a los sujetos. De igual forma, facilitó la generación de nuevos medios para la recolección de datos, en los que la fotografía, el sonido y el vídeo pasaron de ser únicamente fuentes de veracidad a convertirse en formas de conocimiento. Además de incidir en la recopilación y registro, representó una oportunidad para expandir los límites de la investigación, adoptando diversas técnicas e instrumentos.

Después de abordar estos dos métodos, y de reconocer las técnicas e instrumentos que aportaron a la comprensión de mi problema de investigación, agrego que estos valores nutren el proceder clásico del trabajo etnográfico y lo reconfiguran. En síntesis, lo digital permite explorar múltiples espacios y contextos geográficos, sin requerir de un a permanencia prolongada en el campo, y lo visual, abre la posibilidad de experimentar otras herramientas en el *rastrojeo*, que alimentan el diario de campo. Esta perspectiva, responde a las realidades y los cambios de la

sociedad contemporánea, que está inmersa en un mundo cada vez más globalizado e interconectado.

Lo mencionado con antelación, me lleva a ubicar a la etnografía más allá de los reportajes, la descripción y la recolección de datos. Aunque estos son insumos potentes y valiosos, se pueden complementar, articular y alimentar con herramientas digitales y lenguajes visuales que brindan otras alternativas para acercarse al conocimiento. Es decir, que en mi metodología el quehacer etnográfico se convierte en un proceso de producción de conocimiento, desde un lugar en el que son importantes las relaciones de correspondencia entre los sujetos inmersos en la investigación y sus realidades, porque posibilita que se involucren en la construcción de conocimiento en medio de diálogos, tensiones y encuentros.

Ahora bien, con relación a las técnicas implementadas para la recolección de los datos, expreso que estas fueron la observación participante y las entrevistas semiestructuradas. En cuanto a la observación, puedo acotar que me enfoqué en tomar notas de las interacciones sociales, prácticas culturales y dinámicas comunitarias relacionadas con la Tambora. Dichas observaciones, las consigne en mi diario de campo para asegurar un registro continuo y detallado. También, realicé observaciones no participativas; estando fuera del campo de investigación me dediqué a apreciar de forma atenta y detallada algunas prácticas y festivales que eran transmitidos en línea.

Sobre las entrevistas, manifiesto que realicé once de forma semiestructurada, las cuales se aplicaron a tamboreros y actores culturales, que se relacionan con esta práctica o que tiene un rol dentro de ella. Esta técnica produjo una exploración profunda, facilitando el acceso a las perspectivas y experiencias personales. Respecto a las entrevistas in situ, señalo que duraron entre 30 y 90 minutos, y se llevaron a cabo en un entorno cómodo para los sujetos, lo que contribuyó a fomentar la apertura y la confianza; y en cuanto a las entrevistas que no se dieron dentro del

territorio, expreso que use tecnologías digitales, donde los tiempos y lugares cambiaron notablemente, cumpliendo las trazas propuestas. Todas las entrevistas fueron grabadas con el consentimiento de los participantes, en ellas se utilizó el mismo esquema o guion que se muestra en la Figura No. 2, estas posteriormente se transcribieron para su análisis.

<b>GUIÓN ENTREVISTA ETNOGRÁFICA SEMIESTRUCTURADA DIRIGIDA A SABEDORES, PORTADORES O HACEDORES DE LA TAMBORA EN EL PASO, CESAR</b>	
<b>DATOS DE REFERENCIA</b>	
<b>CATEGORÍAS DE ANÁLISIS</b>	<b>PREGUNTAS ORIENTADORAS</b>
Manifestación cultural, Tambora.	¿Qué es la tambora para usted?
	¿Cuál es su rol dentro de la tambora y como lo aprendió?
	¿Cómo fueron sus inicios en la tambora?
	¿Cuánto tiempo lleva participando de esta manifestación?
	¿Cada cuánto y en qué espacios practica o participa de la tambora?
	¿Qué siente cuando escucha, baila, canta o toca una tambora?
	¿Qué modificaciones ha tenido la tambora?
	¿En qué se diferencia la tambora pasera con relación a otros municipios?
	¿Cuándo se escuchan las tamboras en El Paso?
	¿Qué festividades o celebraciones están asociadas a la tambora?
	¿Cuál es la situación o estado actual de la tambora pasera?
¿Qué personajes reconoce o recuerda de la tambora pasera?	

*Figura. No. 2: Guion para entrevista semiestructurada.*

De acorde con esta fase, a los participantes en las entrevistas, se les entregó un consentimiento informado, explicando los objetivos y finalidad del estudio, junto con los procedimientos que tendrían lugar dentro del mismo. Este documento además de informar, tenía como propósito asegurar la voluntariedad de participación de los sujetos y el derecho a retirarse del mismo en cualquier momento. A su vez, servía como autorización para el uso de su nombre, imagen y demás información suministrada. El formato diseñado para este consentimiento se puede ver a continuación en la Figura No. 3.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL FACULTAD DE BELLAS ARTES MAESTRÍA EN ARTE EDUCACIÓN Y CULTURA
	CONSENTIMIENTO INFORMADO -

**PROYECTO DE INVESTIGACIÓN  
 RASTROJEANDO LA TAMBORA: MANIFESTACIÓN CULTURAL EN EL PUEBLO PASERO.**

Yo: \_\_\_\_\_

Identificado con Cédula de Ciudadanía \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

**Declaro que:**

1. He sido invitado a participar en la investigación y de manera voluntaria decidido hacer parte de este estudio.
2. He sido informado sobre los temas en que se desarrollará el estudio, han sido resueltas todas mis inquietudes y entiendo que puedo dejar de participar en cualquier momento si así lo deseo.
3. Sobre esta investigación me asisten los derechos de acceso, rectificación y oposición que podré ejercer mediante solicitud ante la investigadora responsable.
4. Autorizo a la investigadora para que divulgue la información y las grabaciones de audio, video o imágenes que se generen en el marco del proyecto.
5. El término "Imagen" incluye video o fotografía fija, en formato digital o de otro tipo y cualquier otro medio de registro o reproducción de imágenes y audio. Por lo tanto, estoy de acuerdo en que la información suministrada durante las entrevistas que se me realicen sea grabada y utilizada en la presente investigación.
6. He recibido una copia del presente documento.

En constancia, manifiesto que he leído y entendido el presente documento.

Firma,

Nombre: \_\_\_\_\_  
 Identificación: \_\_\_\_\_  
 Fecha: \_\_\_\_\_  
 Con domicilio en la ciudad de: \_\_\_\_\_  
 Dirección: \_\_\_\_\_  
 Teléfono y N° de celular: \_\_\_\_\_  
 Correo electrónico: \_\_\_\_\_

*La Universidad Pedagógica Nacional agradece sus aportes y su decidida participación.*

Universidad Pedagógica Nacional – Facultad de Bellas Artes – Maestría en Arte, Educación y Cultura.

*Figura. No. 3: Consentimiento informado.*

Para dar cierre a esta primera fase, es importante resaltar que las entrevistas, las conversaciones informales y las observaciones, no solo posibilitaron recolectar datos, si no también reflexionar ante algunos sesgos que tenía como investigadora. Entre ellos, que la Tambora Pasera era una manifestación cotidiana, también que todos los pobladores paseros, conocían y participaban

de ella, al mismo tiempo; de igual forma que esta era una práctica concreta que se resumía tan solo al baile, el canto o la música y que la Tambora se vivía y gestaba de igual forma en todos los territorios de la Depresión Momposina.

**Fase 2:** Este proceso continuó con una segunda fase, la cual ejecuté al terminar las travesías, es decir, estando fuera del campo. En ella, sistematicé los hallazgos y la información recopilada, así que, organicé las notas de campo, grabaciones, fotografías y realicé las transcripciones de las entrevistas. Tal ejercicio, me sirvió para comenzar a familiarizarme con los datos que se relacionaban con mis categorías de análisis.

**Fase 3:** La última fase corresponde a la estrategia de análisis de los datos, para este trabajo tomé como referencia a Ruiz (2006), quién propone tres niveles analíticos; el primer nivel de superficie que se enfoca en la descripción de la información y citación de los datos de manera literal; el segundo nivel, que va más allá de lo explícito en el que se busca construir categorías para clasificar y organizar la información, tomando como referencia criterios de afinidad o diferenciación; y el tercer nivel interpretativo, que involucra la perspectiva del investigador.

Es pertinente destacar, que este análisis lo sintetice dentro de un texto etnográfico, en el que articulé algunos constructos teóricos, las observaciones, los relatos de las conversaciones sostenidas en terreno, los testimonios de las entrevistas y mis reflexiones. Este fue un ejercicio de comprensión, que se puede evidenciar dentro del cuarto capítulo de este trabajo. Dicho escrito, fue desarrollado desde lo que propone Restrepo (2018), quien refiere que un texto de este tipo debe “detenerse en la filigrana de una práctica o actividad, recrear con sutilezas los escenarios e interacciones suscitadas en una situación específica. Esto con la clara pretensión de ilustrar un argumento, de fundamentar una interpretación. No es descripción por descripción, sino descripción para la comprensión” (p.107).

## 2.2. Semillas

Pensar en las semillas dentro de esta investigación es fundamental e indispensable, debido a que abre el espacio para reconocer a los sujetos que nutrieron y aportaron al el *rastrojeo* realizado. Cada uno de ellos se destaca por ser parte fundamental del estudio, al constituir un testimonio de la historia tamborera de El Paso. Antes de nombrarlos, conocerlos e identificarlos, quiero tomar unos párrafos para abordar dos aspectos: el primero de ellos, definir los roles desde los que se relacionan cada uno de los participantes, y segundo contextualizar y compartir lo que significa ser sujeto en esta investigación.

Siguiendo el orden establecido, comenzaré por categorizar y determinar los roles a los que hago mención. Realizar este paso es pertinente, porque permite entender las relaciones que tienen cada uno de los tamboreros con la manifestación, y al mismo tiempo, encontrar y construir mi rol dentro de una práctica compleja y situada. Esta es una propuesta de mi autoría, que surgió a lo largo del quehacer investigativo, donde identifique cuatro roles, los cuales detallo de aquí en adelante.

- **Portador:** Este rol lleva consigo elementos culturales, tradiciones, costumbres, conocimientos, valores o expresiones que giran en torno a la Tambora. Esta persona se caracteriza por conservar, preservar y actuar como guardián de la herencia cultural. El portador no solo conserva los conocimientos y saberes, también los pone en práctica y los transmite a las nuevas generaciones, es decir, es el puente entre el pasado y el presente.
- **Sabedor:** Es un sujeto que posee conocimientos profundos y detallados, sobre aspectos específicos de la manifestación cultural de la Tambora, tales como la historia, el contexto, las costumbres, las prácticas o los saberes tradicionales. Generalmente este

conocimiento puede ser transmitido a través de la enseñanza o la narración. Por lo que, el sabedor es quien reflexiona sobre la cultura, y encuentra nuevos significados, tensiones y perspectivas.

- **Hacedor:** Es una persona que crea o produce. El hacedor mantiene y contribuye significativamente a la transformación de la Tambora como manifestación cultural. Es el agente de cambio y renovación cultural, porque influye en su entorno y genera nuevas tendencias.
- **Investigador-vivenciador:** Antes de definir este rol, quiero señalar que esta forma de auto reconocerme surgió a lo largo de las travesías, pues durante varios días me pregunté por cómo definir a las personas, que como yo no somos portadores, hacedores o sabedores. Individuos que viajamos desde lugares lejanos y nos acercamos de forma voluntaria a esta manifestación, sin tener una relación generacional o cultural con ella. Al pensar y reflexionar una y otra vez, llegué a la conclusión, que la mejor etiqueta con la que podía denominar y relacionar mi rol tamborero, era la de “vivencia”, porque daba cuenta de una experiencia personal y directa.

Bajo esta concepción, enuncio que el investigador-vivenciador, es el que participa en las tradiciones y prácticas, y comprende la cultura a través de su propia experiencia y conexión emocional. De manera que, es quien se conecta, vive y siente la cultura tamborera en su propia piel, y su papel es fundamental para la comprensión de la misma. En consecuencia, me reconozco como una investigadora-vivenciadora, porque documento, observo, analizo, participé y experimento la práctica Tamborera.

Partiendo de lo anterior, se puede señalar que estos cuatro roles representan diferentes formas de relación y participación con la Tambora Pasera, ya que cada uno tiene un papel único y

complementario. En resumen, en esta investigación los términos o roles descritos tienen significados específicos: el portador transmite la Tambora, el sabedor la comprende, el hacedor la crea y recrea, y el investigador-vivenciador la experimenta, estudia, analiza y reflexiona.

El segundo aspecto que me propuse abordar en este título, está relacionado con lo que significa ser sujeto en esta investigación, pues hablar del sujeto dentro de cualquier campo investigativo es crucial, ya que brinda la mayor información-*por no decir toda-* para alcanzar un análisis y resultado sobre la problemática planteada. El sujeto desde el entorno etnográfico sale de su relación objetual y alejada, no se ve como una fuente de información inerte, la cual solo reproduce una serie de datos. Desde esta mirada, el sujeto es sentipensante, así como lo menciona Jaramillo (2006) en la siguiente cita:

“Ser sentipensante en la investigación es *ser sujeto*; es desbordar las categorías formales de la academia para hablar-nos de aquello que nos acontece y nos sorprende en el mundo; de un co-existir que nos afecta de manera subjetiva, el cual se nos vuelve problemático concebirlo desde la objetividad. Escribir como hablamos y hablar como escribimos es pensarnos desde un lugar, es poseer la capacidad de salirnos de la neutralidad valorativa y abrir la puerta para que emerjan la singularidad y la experiencia, en sí, nuestra subjetividad.” (p. 109)

En este orden, el sujeto en esta investigación es una persona sentipensante, que posee un entramado de conocimientos y sentires. Complementando esta postura, con lo que enuncia Fals Borda (2002), un ser sentipensante es una persona que piensa y siente de manera integral, es decir, que combina la razón y la emoción para comprender y actuar en el mundo. El sujeto sentipensante es aquel que reconoce la importancia de las emociones y los sentimientos en el proceso de conocimiento, y asume sus saberes desde una construcción social y cultural.

En concordancia con lo mencionado, Jaramillo (2006) también agrega, que ser sujeto en la investigación implica:

“hacernos conscientes de una historicidad que no podemos negar, es reconocer y validar la cultura donde se encuentra nuestra pregunta de investigación, es la posibilidad de compartir y relacionar experiencias/reflexivas con los sujetos-investigados, es colocarnos en una situación y con intencionalidad. ¿Quiénes son los que le dan vida a los datos si no aquellos que hacen parte del estudio (Investigador-investigados)?” (p. 112-113).

Según lo que plantea Jaramillo, el investigador también se convierte en un sujeto de la investigación, al hacerlo adopta un rol más participativo, reflexivo y ético, que le permite reconocer la importancia de su propia subjetividad y la interacción dinámica con los participantes. Esta perspectiva, promueve una investigación más humana y comprometida, lo que conduce a reconocerse como un sujeto de esta investigación.

Ahora que está claro el panorama, respecto a lo que significa ser sujeto, dedico un espacio para destacar, aquellos actores sentipensantes que hacen parte de la columna vertebral de este trabajo. Ellos no son solo rostros, pues más allá de una fotografía, se encuentra su sentir y saber. Estos hacedores, sabedores y portadores de un legado cultural, quienes se caracterizan por poseer un rol, pertenecer a un tiempo generacional distinto, guardar narrativas, vivencias, relatos, y la historia de una manifestación cultural.

Sobre los sujetos, o también llamado semillas, es válido acotar, que a lo largo de las travesías se involucraron personajes que aportaron desde diferentes perspectivas. Sin embargo, a continuación, presento los rostros, nombres y roles de los nueve tamboreros paseros, que de principio a fin alimentaron esta investigación:



*Fotografía No. 3: Hugues Suarez Padilla - Imagen propia 2022.*

Bailador de Tambora Pasera – Rol: portador y sabedor.

Segunda generación de tamboreros.



*Fotografía No. 4: Carmen Hernández - Imagen propia 2022.*

Bailadora de Tambora Pasera – Rol: portadora y sabedora.

Segunda generación de tamboreros.



*Fotografía No. 5: Teodomira Silva - Imagen propia 2022.*

Bailadora de Tambora Pasera – Rol: portadora.

Primera generación de tamboreros.



*Fotografía No. 6: Julio Ribón - Imagen propia 2022.*

Músico de Tambora Pasera – Rol: portador y hacedor.

Segunda generación de tamboreros.



*Fotografía No. 7: César Botero Hernández - Imagen propia 2022.*

Cantador, bailarín y músico de Tambora Pasera – Rol: portador, sabedor y hacedor.

Tercera generación de tamboreros.



*Fotografía No. 8: Cristina Angulo - Imagen propia 2022.*

Mujer pasera.

Rol: sabedora.



*Fotografía No. 9: Rosa Hernández - Imagen propia 2022.*  
Cantadora de Tambora Pasera – Rol: portadora y sabedora.  
Segunda generación de tamboreros.



*Fotografía No. 10: Fernando Bordeth “El Cachy” - Imagen propia 2022.*  
Historiador pasero.  
Rol: sabedor.



*Fotografía No. 11: Gustavo Mure - Imagen propia 2022.*

Músico tamborero de Tambora Pasera – Rol: portador y sabedor.

Segunda generación de tamboreros.

### **2.3. Contando las travesías**

Antes de entrar a contar las travesías, es pertinente contextualizar y poner en consideración del lector, el significado de esta palabra dentro de este trabajo investigativo. Al respecto, puedo mencionar que “travesía” es un término que decidí adoptar, para hacer referencia a la inmersión en el territorio de El Paso, con el objetivo de observar, interactuar y comprender la Tambora como manifestación cultural. Esta definición en la etnografía, suele conocerse como trabajo de campo, no obstante, tome distancia de esta noción, porque mi permanencia en el campo de estudio no se dio de forma prolongada y permanente.

Teniendo claro este concepto, comienzo a describir las cuatro travesías realizadas, que se dieron durante nueve meses en temporalidades distintas; pese a ser encuentros puntuales, cada una de ellas permitió aportar a la comprensión y desarrollo de las trazas de esta investigación.

**Travesía # 1:** Esta travesía se extendió desde el 10 al 17 de octubre de 2022; en este tiempo caminé por El Paso, apreciando la vida cotidiana de sus habitantes, transite por las calles de Los Cerezos, Las Cotorras y El Majagua y anduve unos cuantos tramos, buscando una canoa que me llevara a conocer la ciénaga de San Marcos, pero este intento fue fallido. Los recorridos de esta primera inmersión, los realicé en compañía de César Botero, quien se convirtió en una guía y llave maestra que abrió muchos caminos.

Para estas fechas, observé desde lejos la casa de Alejandro Durán Díaz, conocido como una leyenda que recorre cada calle y esquina del municipio, desde el momento en el que se consagró, como el primer Rey Vallenato<sup>5</sup> del país. Dentro de los lugares que visité, se encuentran las casas de Teodomira Silva, Fernando Bordeth y Hugues Padilla. Asimismo, la casa de la cultura, donde coincidí con Luis Campo Coordinador de Cultura y Julio Ribón músico de Tambora.

A partir de lo vivido en la travesía # 1, descubrí que la Tambora, no era parte de la cotidianidad pasera como yo lo imaginaba. Sorpresivamente, en esta visita no hubo palmas, ni percusión marcando el ritmo, mucho menos, parejas bailando y coros guapirreando. No obstante, debo reconocer que, aunque la práctica concreta del canto, la música y el baile estuvo ausente, la Tambora cobro vida gracias a la memoria, las historias y los relatos de los paseros.

Una anécdota importante de este primer acercamiento al campo, es el día en que conocí a la querida Teodomira; la sensación que me produjo este encuentro fue especial, porque había escuchado que ella era el último eslabón vivo de la primera generación de tamboreros paseros. Nuestro primer contacto quedó grabado en la memoria, por dos razones en particular: primero, porque cuando nuestras miradas se cruzaron me regaló una sonrisa, que me hizo sentir que no era

---

<sup>5</sup> Título que se otorga en Colombia, como un reconocimiento máximo a la maestría en el acordeón y a la interpretación de los aires tradicionales del vallenato.

una extraña en el lugar. Y segundo, porque uno de los propósitos principales trazados era dialogar con ella, pero la realidad transformo todo, al percibir que ella ya no hablaba. Pese a este infortunio, comencé a valorar sus silencios y hermosas sonrisas; aunque no pude hacerle ni una sola pregunta en torno a la Tambora, obtuve una riqueza mucho más especial: logré sorprenderme con aspectos llamativos como su gestualidad, ternura y carisma.

Finalmente, cuento un suceso específico y revelador dado en este encuentro, en el que el tiempo se detuvo para mí, haciéndome perder momento íntimo. Mientras estábamos en la casa de Teodomira, César comenzó a entonar un canto de tambora que compuso en honor a ella, al escucharlo, los ojos de esta bailadora pasera se llenaron de agua, su cuerpo se estremeció y en su rostro se dibujó una sonrisa; posiblemente, esta melodía le llegó al alma y removió los recuerdos más profundos de su ser. Algo similar evidencí en el rostro de César, quien en segundos se conectó con ella de una forma majestuosa y única.



*Fotografía No. 12: Casa Alejo Durán - Imagen propia 2022.*



*Fotografía No. 13: Plaza de El Paso - Imagen propia 2022.*



*Fotografía No. 14: Casa de la cultura de El Paso - Imagen propia 2022.*

**Travesía # 2:** Llegué a El Paso el 5 de diciembre de 2023, justo cuando el espíritu de la temporada decembrina comenzaba a apoderarse de este lugar. Decidí entrar al campo para estas fechas, porque había oído historias en la que se relataba que para la época navideña y el 8 de diciembre, sonaban las tamboras en honor a La Concepción. Sin embargo, mientras habite el territorio esta tradición no se observó.

Durante mi estadía tuve la oportunidad de entrevistar a Gustavo Mure, Cristina Angulo, Rosa Hernández, Adrián Mejía, Dalibeth Caballero, Rafael Álvarez, Edwin Castro e Ilianys Villalobos, asimismo, entable conversaciones informales que enriquecieron mi trabajo. Esta travesía no se limitó a El Paso, así que decidida a conocer más sobre la Tambora, viaje a otros pueblos tamboreros, entre ellos Gamarra, donde vivencié una tradición tamborera, conocida como paseo del pajarito, y Rio Viejo, municipio en el que aprendí de un aire de tambora que se llama Tuna. Al finalizar estas experiencias, me despedí de El Paso para un 14 de diciembre.



*Fotografía No. 15: Pasos - Imagen propia 2022.*



*Fotografía No. 16: Calle pasera - Imagen propia 2022.*



*Fotografía No. 17: Paseo del pajarito - Imagen propia 2022.*

**Travesía # 3:** Para el mes de abril de 2023, me sumergí nuevamente en el campo. En esta ocasión me recibió un Paso totalmente diferente al de las veces anteriores, sus calles estaban llenas de personas provenientes de diferentes lugares, las bebidas alcohólicas se vendían al por mayor, el vallenato sonaba con fuerza y en cada esquina podía encontrarse un trío de caja, guacharaca y acordeón. La razón de este cambio en el contexto estaba asociada a las Fiestas Patronales de San Marcos Evangelista y el Festival Vallenato Pedazo de Acordeón, dos eventos de gran magnitud que acaparaban a toda la audiencia.

Sobre el festival puedo contar que duró 5 días, en los que se vivió y respiró música vallenata, y de las fiestas patronales celebradas el 25 de abril, que San Marcos sale de la iglesia en hombros de los creyentes con música de tambora. También, que es paseado por las calles, en una procesión que tarda alrededor de cinco horas, tiempo en que sus devotos pagan sus mandas, bailando al santo hacia adelante y hacia atrás, con el ritmo que marca la banda.



*Fotografía No. 18: Procesión - Imagen propia 2022.*



*Fotografía No. 19: Festival Vallenato - Imagen propia 2022.*



*Fotografía No. 20: Fiestas patronales - Imagen propia 2022.*

**Travesía # 4:** Cundo regrese a El Paso para la travesía # 4, una de mis semillas tamboreras había muerto, se trataba de Hugues Manuel, el bailaror pasero más longevo que tenía hasta entonces el municipio. Recuerdo con detalle que sin conocerme me recibió en el patio de su casa, abriendo la posibilidad de entablar una charla acogedora de la que surgieron aprendizajes significativos. Mientras se encontraba en su molino, él me expresó lo mucho que le gustaba bailar con Carmen Hernández, porque ella jugaba a tumbarlo como lo hacían las antiguas tamboreras. También me contó que el aire que más le gustaba bailar era la tambora-tambora, el cual ejecutaba paseándose con un donaire particular que nadie podrá igualar. Por esta razón, no puedo omitir hablar de él en esta travesía, ya que, dejó su huella en mi proceso de *rastrojeo* de la Tambora.

Con relación a esta cuarta visita, agrego que habite el territorio del 9 al 12 de junio de 2023, momento que coincidía con la celebración de El Corpus Christi realizada el 11 de junio. Para esta fecha, el pueblo pasero salió a las calles, en donde se habían dispuesto catorce altares en diferentes lugares, como símbolo de gratitud por los favores recibidos; de forma alterna, allí se encontraban "negros pintados de negro", que bailaban al Santísimo Sacramento a ritmo de chandé, haciendo morisquetas y burlas, como símbolo de rechazo a la imposición del catolicismo en la época de la Colonia. Esta fue una experiencia significativa en mi trabajo, porque pude observar y participar en las fiestas del Corpus, donde la Tambora se hizo presente.

Me hace falta contar que, en mi último día dentro de El Paso, participé en una rueda con algunos tamboreros de la segunda generación, entre ellos estaban presentes Rosa, Carmen, Julio, Jacinto, Sol y Gustavo. También estuvo Teodomira, a quien vi bailar por primera y única vez, antes de que muriera. Debo reconocer que su partida repentina del espacio terrenal, al igual que la de Hugues, dejó un vacío en mi ser, pues, aunque no nos conocíamos de años, ni teníamos un vínculo familiar, se creó un lazo entre nosotros, gracias a la Tambora.



*Fotografía No. 21: Altar pasero - Imagen propia 2022.*



*Fotografía No. 22: Corpus Christi pasero - Imagen propia 2022.*



*Fotografía No. 23: Rueda de tamboreros paseros - Imagen propia 2022.*



*Fotografía No. 24: Negros del santísimo - Imagen propia 2022.*

### **2.3.1. El porqué de la travesía**

Como se expuso al inicio de este apartado, una de las palabras con mayor incidencia en este trabajo es “travesía”. Soy consciente de que el término puede resultar extraño al no tener un antecedente en el trabajo etnográfico, por esta razón, es relevante contextualizar porqué, como investigadora-vivenciadora, decido otorgar el nombre de "travesía" a lo que comúnmente se conoce en la antropología y los estudios etnográficos como "trabajo de campo".

Para entender mi postura, es importante conceptualizar el término trabajo de campo, que a lo largo de la historia fue acuñado por antropólogos como Franz Boas, Malinowski, Claude Lévi-Strauss, Clifford Geertz y Margaret Mead. Ellos, a pesar de sus diferentes enfoques teóricos, coincidieron en reconocer la importancia del trabajo de campo para comprender la diversidad cultural humana. Por ello, acudieron a este concepto, para hacer referencia a la inmersión en una comunidad o cultura, buscando aprender, vivenciar y obtener información de primera mano, sobre prácticas, valores, creencias, relaciones sociales, patrones de comportamientos y, en general formas de vida.

Asimismo, antropólogos un tanto más contemporáneos, como Rosana Guber (2001), reconocieron el trabajo de campo como la metodología utilizada para realizar investigaciones en la sociedad y la cultura. Este proceso implica la observación directa y la participación en la vida cotidiana de las personas que se estudia, a fin de comprender sus prácticas culturales, sus valores y sus formas de organización social. Para lograrlo, Guber destacó la necesidad de establecer una relación cercana y empática con los miembros de la comunidad, durante la realización de entrevistas y la recopilación de datos etnográficos.

Siguiendo esta misma línea, el antropólogo colombiano Eduardo Restrepo se refiere al trabajo de campo como “la fase del proceso investigativo dedicado al levantamiento de la

información requerida para responder a un problema de investigación. El trabajo de campo es el momento en el cual el etnógrafo realiza el grueso de la labor empírica” (Restrepo, 2018, p.51). A su vez, afirma que, en dicha fase, “se ponen en juego las diferentes técnicas de investigación y la metodología en aras de levantar empíricamente la información requerida para responder a la pregunta de investigación” (Restrepo, 2011, p.52).

Lo escrito hasta aquí, deja ver a grosso modo, cómo algunos referentes ya han vinculado el término “trabajo de campo” a antropología y etnografía. Sin embargo, aún queda pendiente un interrogante por resolver: ¿por qué decido llamar travesía a lo que durante tanto tiempo ha sido denominado trabajo de campo? Antes de responder, es válido aclarar que el propósito en esta investigación no es desconocer o desestimar los constructos teóricos que se fundamentaron años atrás. Contrario a lo que podría llegar a pensarse, lo que pretendo es resignificar el concepto de trabajo de campo, a la luz de mi experiencia como investigadora-vivenciadora.

Ahora bien, para dar respuesta a la pregunta planteada veo necesario puntualizar la interpretación que tengo de la palabra travesía, la cual entiendo como un recorrido largo, que implica desplazarse a un territorio. Esta definición la asocio con una experiencia o proceso difícil, que resulta un tanto desafiante, al estar lleno de aciertos y equivocaciones, lo que muchas veces exige perseverancia, adaptación y habilidad para superar limitantes.

Tomando como referencia lo anterior, comienzo a dar sentido a esta palabra en mi trabajo: la travesía requiere de un descentramiento, que implica cruzar fronteras culturales. De igual forma, describe aquel recorrido que trae consigo desacomodación, conocimiento, incertidumbre y exploración. Es una inmersión fragmentada en un entorno, para *rastrojear* información, y así comprender la cultura y la Tambora como manifestación cultural. A su vez,

incita a la realización de diferentes actividades, a la superación de obstáculos y desafíos que se presentan a lo largo del camino. Es un viaje en búsqueda de información, de identificación de problemas, de formulación de preguntas, de recolección de datos, de análisis de los resultados y de interpretación de hallazgos.

Bautizar con el nombre de travesía a aquello que se vive y suscita dentro del campo, no implica posicionarme como investigadora-vivenciadora, desde una mirada ajena al fenómeno y la realidad que busco comprender. Por el contrario, el propósito es establecer una postura diferenciadora, que está lejos de ser la de un turista y visitante, o la de un merodeador que extrae información y se relaciona con la comunidad como si se tratara de seres exóticos.

Es por esto, que el nombre que propuse y atribuí a la estrategia de intervención, es adecuado, puntual y efectivo para la investigación, ya que los tiempos de permanencia en El Paso no se llevaron a cabo en bloque y de manera continua o prolongada. Como investigadora-vivenciadora, soy consciente que este proceder tal vez va en contra de los trabajos desarrollados por antropólogos sociales y etnógrafos clásicos, quienes se caracterizaron por permanecer largos periodos de tiempo en el lugar estudiado. No obstante, es importante tener claro que, desde esta postura la información que se recopila sigue siendo de primera mano, porque surge a partir de lo vivido con la población local y la participación dentro de actividades cotidianas.

### 3. EN EL *RASTROJE* EMERGEN COMPRESIONES

Quienes trabajan y cultivan la tierra cuentan que una vez se ha terminado la cosecha se procede al *rastraje*. Este es un proceso fructífero en el que se recogen, mezclan e incorporan residuos vegetales, con el fin de preparar el campo para futuras siembras. De la descomposición de estos restos, se liberan nutrientes que alimentan el suelo, favoreciendo el crecimiento de las plantas.

Parto de la labor descrita anteriormente, para introducir este capítulo por el papel fundamental que tendrá esta acción dentro del mismo. Sin llegar a distanciar esta práctica agrícola, del significado que ella envuelve, decido establecer una relación metafórica entre ella y lo que me propongo hacer como investigadora-vivenciadora, es decir, que, en esta investigación, la acción de buscar minuciosamente sigue estando latente, tan sólo varía el terreno, aquello que dentro de él se recoge y los beneficios que se obtienen.

Bajo esta perspectiva, oriento el ejercicio de *rastraje* e indagación en un campo empírico, donde salen a flote los testimonios y relatos de sujetos que poseen una riqueza en su saber experiencial<sup>6</sup>. Estos recursos, junto con mis observaciones realizadas a lo largo de las travesías y los constructos de autores o referentes teóricos, que han abordado planteamientos relacionados con las categorías de análisis de este estudio, me permiten construir una serie de comprensiones, que se convierten en el abono que nutre, fortalece y alimenta este trabajo.

Antes de explorar el entramado recolectado, es decir, lo que viene a continuación, considero pertinente describir la estructura de este capítulo que consta de tres secciones. En la primera de ellas, abordo características de la Tambora, en las que incluyo su significado polisémico, su espacio geográfico, su relación con el río, su herencia y legado cultural, sus medios

---

<sup>6</sup> El saber de la experiencia no está, como el conocimiento científico, fuera de nosotros, sino que sólo tiene sentido en el modo en que configura una personalidad, un carácter, una sensibilidad, en definitiva, una forma humana singular (Larrosa, 1998).

de expresión y sus nichos. En la segunda, profundizo en la categoría de manifestación cultural, desde la perspectiva de los actores culturales que forman parte del entorno tamborero. A su vez, analizo esta noción a la luz del significado que trae consigo el concepto de cultura, tomando como referencia una mirada histórica. En la tercera y última, presento una reflexión personal sobre la Tambora como manifestación cultural. Aunque breve, esta sección no es menos importante, ya que sintetiza las perspectivas alcanzadas a lo largo del capítulo.

Después de esta puesta en contexto, y sin perder de vista lo planteado unas cuantas líneas atrás, llega la hora de espigar con cautela y *RASTROJEAR* diferentes formas de ser, pensar, decir y narrar. En este proceso cobran sentido las vivencias y saberes, que se encuentran encapsulados en las voces y las letras de una otredad, cargada de memorias, sentidos de vida, conocimientos, trayectorias e historias por contar. Este *rastreo*, al momento de ser interpretado, da sentido a la búsqueda cuidadosa y la cosecha de conocimientos que se requieren para investigar.

### **3.1. La Tambora**

Quizá exista quiénes tienen una noción de lo que menciono, porque han escuchado con antelación algo al respecto, pero también puede pasar que otros no estén al tanto; por ellos, por las dudas que puedan generarse, por las interpretaciones que suscitan y la construcción de saberes que espero emerjan después de compartir este trabajo, veo necesario partir de una aproximación a la primera de las categorías de mi estudio: LA TAMBORA.

En este orden, en el siguiente diagrama condenso las características que identifiqué dentro de la Tambora. Dicha construcción mental, hace parte de una mirada propia que surge del interpretar e integrar posicionamientos teóricos, observaciones, experiencias, saberes de los sujetos inmersos en esta práctica cultural, y apuestas investigativas que se encuentran en la revisión documental y estado de arte de este trabajo. En consecuencia, *rastrojear* y reunir cada una de estas

perspectivas, que en un principio parecieran estar aisladas, abrieron la posibilidad de entretejer y establecer conexiones para descubrir un lugar de enunciación desde el que otros no han hablado.



Figura. No. 4: Diagrama características de la Tambora.

### 3.1.1. La Tambora y su significado polisémico

Al iniciar este proceso de indagación y *rastrojo* no tenía la dimensión del significado que guardaba la palabra Tambora. Siete letras, a simple vista, parecían encerrar un concepto que brevemente podría resumir su significado en unas cuantas frases. No obstante, al transitar entre experiencias, compartir diálogos, analizar los datos registrados y leer un buen número de apreciaciones teóricas, logré descubrir y comprender que resulta difícil establecer una definición única con la que pueda englobarse este término.

De ahí que, mis primeros acercamientos al significado de esta manifestación cultural se gestaran fuera del campo de investigación. Sentada en mi escritorio, junto a una taza de café, comencé a observar y leer algunos estudios, que para mí eran antecedentes construidos en torno al universo de la Tambora. Debo contar en este punto, que para lograr lo que tenía en mente tuve que pasar largas horas entre textos, artículos, vídeos, libros y unas cuantas aproximaciones que no hacen parte de investigaciones propiamente dichas.

En medio de la maraña que producía tanta información, hice clic con un nombre que captó mi atención: Diógenes Armando Pino Ávila, un tamalamequero que había tenido la oportunidad de conocer personalmente ocho años atrás. El trabajo de Pino lo había vivenciado en un espacio tamborero, por eso, no dudé en partir de su saber para llegar a comprender el significado de esta manifestación cultural, sobre la que él afirma lo siguiente:

Se conoce con el nombre de tambora a una modalidad de canto y baile autóctono del municipio de Tamalameque en el Departamento del Cesar y difundida y practicada desde hace siglos a lo largo y ancho del río Magdalena desde Simití hasta más arriba de Tenerife; concretamente en la sub-región de la DEPRESIÓN MOMPOSINA, adentrándose por caños y ciénagas en toda su extensión, convirtiéndose este "baile cantao", en la identidad cultural y folclórica de todos los pueblos, veredas y rancherías de este vasto territorio. (Pino, 1989, p.11)

Esta primera apreciación proporcionaba una pequeña contextualización que me familiarizaba con el tema. A ella, se sumó el postulado de Álvaro Rojano (2013), un investigador que argumenta que la Tambora es aquel instrumento musical de percusión, que le da nombre a un grupo de aires regionales dentro de la llamada Depresión Momposina, y una expresión cultural perteneciente al concepto de bailes cantao's, o fandangos de lenguas.

El aporte de Rojano posibilitó escudriñar una ruta con un poco más de bagaje y contexto, aun así, no daba la tarea por terminada. Por este motivo, continué *rastrojeando* dentro de un cúmulo de fuentes que me condujeron hasta el investigador Jaime Eduardo Rojas (2013), quien, en un manuscrito, que a la fecha no se ha publicado, afirma que “lo que conocemos hoy como “TAMBORA”, ubicados en la Depresión Momposina, específicamente en el seno de la Subregión de Loba, es una expresión folclórica musical ríana y caribeña" (p.1).

Indagando algo más al respecto, llegó a mí un libro de Carlos Alberto Salas Ramos; en este texto descubrí un fragmento donde se reconoce a la Tambora como un canto en el que se narra la cotidianidad y las vivencias, como un fenómeno *coreo-musical-poético* que varía en velocidad, actitud y movimiento, y como una manifestación dancística que puede ser llamada con el nombre de baile canta'o o cantos del río (Salas, 2009).

El constructo de estos cuatro investigadores me adentraba aún más en mi interés, sin embargo, podía notar que quedaba terreno por explorar. Fue así, como me motivé a emprender una nueva búsqueda que me llevó a una definición catalogada como una de las más completas. Antes de continuar, es necesario expresar que posiblemente las citas que están por venir se perciban extensas o redundantes, por este motivo, quiero señalar que considero pertinente no omitirlas al identificar en ellas gran parte de lo que para mí es la Tambora.

Después de esta aclaración, procedo a consolidar lo expresado por Guillermo Carbó Ronderos (1993):

Además de ser el nombre de la música y la danza más representativas de algunos pueblos ribereños de la depresión momposina, es el nombre de uno de los muchos ritmos que acompañan sus cantos, al igual que el nombre de la agrupación instrumental que los interpreta, como también el nombre de uno de los instrumentos

principales del conjunto. Aun en aquellas comunidades donde se celebran festividades tradicionales cantando, tocando y bailando tamboras, es también sinónimo de fiesta, de parranda, de jolgorio. (p.27)

Al mismo tiempo, este autor resume la definición de esta manifestación en:

(...) la música y la danza de mayor popularidad de algunas comunidades de esta región; el conjunto instrumental que interpreta esta música; uno de los instrumentos musicales del conjunto, y uno de los tantos ritmos que dicha agrupación ejecuta, que por efectos de aclaración es también llamado tambora-tambora. (Carbó, 1993, p.27)

Siguiendo por esta línea, descubro que este referente también señala:

En efecto, para los pobladores de la depresión momposina, y en particular los de la subregión de Loba, la palabra Tambora se utiliza para designar indistintamente: una fiesta celebrada en la víspera de ciertas festividades religiosas en torno a la Navidad y al mes de diciembre, y que se ha venido secularizando; también. la música y la danza interpretada durante la celebración de esta fiesta; a la vez, el grupo instrumental u orquesta de percusión y voces que ejecuta esta música; además, el más común de los distintos ritmos que acompañan los bailes y cantos; y, finalmente, uno de los instrumentos de percusión de la orquesta. (Carbó, 1999, p.2 y 3).

De acuerdo con lo anterior Ciro y Serna (2016), retomando a Carbó, resaltan que existe una “diferencia musical entre tambora con (T) mayúscula que agrupa los sones que la constituyen, a saber: tambora tambora, guacherna, chandé y berroche; y tambora con (t) minúscula, que refiere específicamente a un ritmo o a un instrumento membranófono” (p.28).

Hasta este punto, el abordaje teórico desglosado desde Pino hasta llegar a Ciro y Serna, me permitió reconocer a la Tambora, como una manifestación cultural de la Depresión

Momposina de Colombia, que en su generalidad teje una telaraña de significados asociados con el baile, el canto, el ritmo, el instrumento, la agrupación o la fiesta. Esta primera comprensión fundamentada en un campo académico, hacía parte de una base sólida, así que siendo consecuente con mi rol como investigadora-vivenciadora, continué en una búsqueda hacia las interpretaciones que se construyen socialmente.

En vista de lo anterior y sin el ánimo de desestimar el trabajo realizado por otros investigadores, me dediqué a indagar un poco más al respecto. Fue así, como surgió el interés por recolectar narrativas y perspectivas diferentes a las encontradas hasta el momento. Ante este nuevo propósito, el panorama cambió y junto con el, mi forma de proceder. Por tal motivo, esta vez el *rastrajeo* no se dio sentada en mi escritorio, frente a las páginas llenas de tinta, la nueva búsqueda se gestó en un pequeño trozo del espacio tamborero, donde interactué con Nelson Flórez, Víctor Gómez, Marcos Montaña y Damaris Sayas, quienes se convirtieron en voces portadoras de la Tambora, gracias a su acercamiento e inmersión dentro de esta práctica cultural.

Queriendo no dejar cabos sueltos o algún detalle sin explicar, procedo a relatar con brevedad los aprendizajes que florecieron al escuchar los testimonios de estos personajes. Antes de hacerlo, debo resaltar que cada uno de ellos, desde sus miradas y sentires, aportó para lograr entender un significado de la Tambora que configura su subjetividad.

Comenzaré con Nelson Flórez, un folclorista rioviejero y gestor cultural que nació en una familia tamborera. Con el Profe Necho (como también es conocido), entable un diálogo donde salieron a flote conocimientos acompañados de sus sentires tamboreros. En medio de la charla y el intercambio, le pregunté sobre el significado que le atribuía a esta manifestación, y respondió:

*“La tambora es para mí la nuez. De mi cerebro es la forma de conectarme con el alma para transmitir la información que no puede ser entendida a través de mi hablar, si no con esta manifestación que está unida a la declamación, a la oralidad, a la improvisación, a las notas musicales y las formas danzarias. Mi tambora da una satisfacción de alegría a mi ser” (Conversación con Nelson Flórez, 8 de diciembre de 2022).*

Lo compartido por el Profe, ampliaba la mirada hacia una perspectiva que no había contemplado, él no habló de la Tambora tan sólo como un canto, ritmo, baile o instrumento. Su testimonio develaba una forma propia de entenderla, que estaba asociada con un sentir profundo, un medio de expresión, un canal de comunicación y un sentimiento, que al ser interiorizado logra permear su estado de ánimo.

Con una apreciación similar a la de Nelson Flórez, *me* encontré al escuchar a Víctor Gómez, un chimichaguero que se conectó con la Tambora a sus 7 años, gracias a sus abuelos maternos, quienes eran bailadores, folcloristas y hacedores de esta manifestación. Recuerdo que estando en la plaza de El Paso, Cesar, dialogue con este bailaror en torno a la misma pregunta hecha en Río Viejo, al formularla, él contestó:

*"La tambora para mí es ese ritmo musical tradicional que nos transporta en el tiempo, y evoca momentos mágicos en los que buscamos la celebración de nuestra navidad, de nuestra niñez, de esas calles llenas de faroles, de las bolas de fuego, del paseo de gigantonas. La tambora es ese ritmo del chimichaguero que nos pone la piel chinita, que nos transporta" (Conversación con Víctor Gómez, 23 de abril de 2023).*

Interpretando el sentir de este hombre, llegué a deducir que la Tambora para él es un vínculo que genera sensaciones, transporta y permite traer a la memoria recuerdos que se tienen guardados. Su respuesta, al igual que la proporcionada por el Profe Necho, se enlazaba en la construcción de un significado subjetivo, diferente al enunciado por autores como Pino, Carbó, Ciro, Serna, Rojano, Salas o Rojas.

A las apreciaciones de Nelson y Víctor se unía una más, esta era la de un abogado que trabaja en procesos de patrimonio y gestión cultural, llamado Marcos Montaña, un gloriero con el que establecí una relación cordial para el año 2014. Aunque, es en el 2023 cuando nos encontramos nuevamente y tuvimos una plática fluida, en la que realice la misma pregunta que a los tamboreros y Marcos expresó:

*"Primero defino la tambora como un género musical proveniente de los bailes cantao's, pero, más allá de eso, la defino como gran encuentro donde las personas expresan sus sentimientos y expresan las formas como viven a través de este baile canta'o" (Conversación con Marcos Montaña, 27 de junio de 2023).*

Al analizar lo planteado por Marcos, pude identificar un significado que va más allá de lo enunciado hasta este momento en la investigación, uno que no solo se vincula con un medio de expresión, sino que también dialoga con el sentido de encuentro y colectividad. Esta perspectiva, al igual que la del Profe Necho y Víctor, me dejaba ver una atribución de sentido permeada por las relaciones interpersonales, las interacciones sociales, las vivencias y la cotidianidad.

Este *rastrojeo* culminó con el punto de vista de Damaris Sayas Gómez, quien en su respuesta reúne y engloba lo expresado en los testimonios citados unos párrafos atrás. Ella es una tamalamequera, que desde muy niña le gustó la Tambora por ser la herencia innata que le

dejaron sus abuelos. Su rol con la Tambora inicialmente fue como bailadora, pero con el transcurrir del tiempo se dedicó a ser cantadora.

La dinámica con Damaris resultó un tanto peculiar en contraste con los demás tamboreros, porque el diálogo no se dio de manera personal, pues la distancia y la imposibilidad de coincidir en un mismo lugar, tiempo y espacio nos forzaron a comunicarnos a través de la tecnología, reduciendo todo a un intercambio de preguntas y respuestas. En vista de esta circunstancia, el comentario textual a la pregunta sobre el significado de la Tambora fue el siguiente:

*“La tambora para mí la defino como un baile canta’o, una tradición en dónde nosotros podemos mostrar el intercambio de tres etnias: el indio, el blanco y el negro. Donde se une, se forma y se hace una sola mezcla, donde la tambora para nosotros es un gran epicentro, es el ritmo o el son que nosotros ejecutamos y mostramos lo que es la cultura de la depresión momposina. La tambora hace parte de nuestro entorno, de nuestro diario vivir. Si no sentimos, enaltecemos y damos a conocer lo que sabemos y lo que llevamos, la tradición dejará de existir. La tambora es la manifestación cultural que nos representa en todo lugar del mundo es la máxima expresión.” (Conversación Damaris Sayas, 8 de agosto de 2023).*

En la respuesta de esta mujer identifique aspectos que se asocian con la Tambora, como: la identidad, la hibridación cultural, la expresión de sentimientos, el convivio, la cotidianidad, la representación, el enaltecimiento y las tradiciones compartidas. Este aporte, acompañado de lo que piensa Marcos, Víctor y el Profe Necho, me dejó ver significados que son construidos en la interacción, el lenguaje, la experiencia de las personas, su contexto, sus conocimientos previos, y sus modos de ser, sentir, decir, hacer, conocer y relacionarse.

Lo manifestado por cada uno de estos sabedores, denota que el significado que ellos le atribuyen a la Tambora, excede la práctica de la manifestación cultural en términos concretos y pasa a ser un sentir de cada individuo, cargado de sus representaciones acerca de sí mismo, de los otros y de su lugar en la sociedad. Ser consciente de ello, me condujo a reconocer la existencia de formas de vida diversas, que al ser atravesadas por experiencias colectivas se amalgaman hacia una construcción de sentido.

Los anteriores hallazgos mezclados con la información fundamentada en referentes académicos citados en este escrito, me permiten enunciar, a continuación, el significado que como investigadora y *vivenciadora* le atribuyo a esta práctica cultural. A razón de que son múltiples aspectos y acepciones sobre la Tambora, infiero que esta manifestación cultural tiene un significado polisémico que se nutre del contexto sociocultural de los pueblos que abarcan la llamada Depresión Momposina. Dicha práctica reúne y evoca diferentes medios de expresión que le dan sentido colectivo; en su esencia se vale del cuerpo, la oralidad, la música, el canto y el movimiento como medios de comunicación y mecanismos de difusión, desde los que se entretejen rasgos culturales que emanan los sentires de un pueblo. En resumen, este término se usa para referirse al instrumento, a la corriente musical que agrupa unos aires, al baile cantado, al vehículo de comunicación, la fiesta, la rueda, el convivio, la tradición, el sentir, la comunidad o la forma de vida.

Para terminar de hablar del significado de la Tambora, quiero aclarar que esta comprensión no se convierte en una verdad absoluta, contrario a ello, hace parte de un proceso de interpretación personal, que se construye desde mi experiencia y vivencia, en diálogo con diferentes sujetos inmersos en un campo académico y tamborero. Este es un significado que no termina con un punto final, sino que queda abierto para que otros lo puedan alimentar.

### 3.1.2. El espacio geográfico de la Tambora

Cuando abordé el significado de la Tambora, descubrí que dicha expresión prolifera dentro de un espacio específico. Ante este antecedente, abrí el paso a un nuevo *rastrojeo* que comenzó con la atención en una canción inédita, en la que se ilustran, desde los versos y la sonoridad, algunos territorios tamboreros en los que existe un rastro de esta manifestación cultural. Dicha canción, se encuentra en el siguiente código QR y se titula “Yo soy de aquí”, del cantador Botero César.



*Fotografía No. 25: César cantando - Imagen propia 2022.*

En este sentido, la tierra de Tambora a la que alude Botero en sus letras, hace referencia a la llamada Depresión Momposina, una subregión inundable y cenagosa, conocida como una de las principales cuencas hidrográficas de Colombia. Esta zona abarca una porción de los departamentos de Bolívar, Cesar, Magdalena, Sucre y Santander; comprende los tramos bajos de los caudales de los ríos Cauca, Cesar, San Jorge y Magdalena, y se enmarca en el centro

y sur del Caribe colombiano, entre la llanura Caribe y las estribaciones de las serranías de San Lucas, Ayapel y Perijá.

Buscando una geo-referencia del territorio descrito, encontré una representación gráfica de Orlando Fals Borda (2002), donde se ilustra la Depresión Momposina y una parte de la región Caribe.



Figura No. 5: Mapa Depresión Momposina de Colombia y la costa atlántica.

Esta imagen, junto al canto de Botero, me proporcionó información para tener más contexto sobre la localización de la Depresión Momposina. Desde estos insumos, más el *rastrajo* recopilado en dos libros y las vivencias experimentadas como investigadora-vivenciadora, comencé a construir una noción del espacio geográfico de la Tambora.

Sobre este tema, es pertinente retomar a el grupo de investigaciones la Iguana Ciega, quienes en compañía de Rojano (2013) expresan que la demarcación del mundo de la Tambora comienza desde “Pinto (Magdalena), la isla de Mompox, con Talaigua la cabeza, hasta la zona adyacente de Barrancabermeja en Santander del sur" (p.7). Según estos referentes, este espacio lo conforman poblaciones como: Barranco de Loba, Hatillo de Loba, San Martín de Loba, Altos del Rosario, Gamarra, Regidor, Simití, Mompox, Morales, Arenal, Río Viejo, Bocas del Rosario, El Peñón, Tamalameque, San Sebastián, Talaigua y Aguachica.

Por su parte, el investigador Salas (2009), menciona que esta manifestación se practica tradicionalmente en la mayoría de comunidades ribereñas, como Tamalameque, El Banco, San Martín y San Sebastián. Además, lista otros lugares momposinos como: Chimichagua, El Paso, Curumaní, Pailitas, Pelaya, La Gloria, Gamarra, San Bernardo, Costillas, Santa Ana, Guamal, Los Negritos, El Retén, Talaigua, Altos del Rosario, Pinillos, Juana Sánchez, Barranco de Loba, Hatillo de Loba, Chimí, El Peñón, Río Viejo, Morales, Arenal, San Pablo, Punta de Piedra, El Bálsamo, Barrancabermeja y Puerto Wilches.

A los dos referentes que acabo de citar, se suma el rastreo del circuito de encuentros culturales que tienen lugar dentro de esta región. Los encuentros que refiero, son festivales a los que he tenido la oportunidad de asistir de forma presencial, como el de Tamalameque, San Martín y El Peñón; y otros como el de Cantagallo, Río Viejo, El Banco, Hatillo de Loba, San Sebastián, Gamarra y Barranco de Loba, que he seguido vía streaming.

En esta indagación, preste especial atención a la participación y asistencia que se da en estos festivales. Al hacerlo noté que tienen fuerte presencia las agrupaciones como: Tambores de San Marcos de El Paso, Raza y Folclor de San Martín de Loba, Renacer Cultural y Máxima Expresión de El Peñón, Los Hijos de Chaulo y La Llorona de Tamalameque, Herencia Folclórica de Río Viejo, Renacer Ribereño y Cantares de mi tierra de Altos del Rosario, Yacambú de Hatillo de Loba, Revelación Pocabuy de El Banco, La Original de San Bernardo, El Chandé de Gamarra, Golpe Malibú de Barranco de Loba y Manuelita Ávila de La Jagua de Ibirico. Cada una de estas agrupaciones participa y deja su huella en los escenarios de los festivales

Una vez realizado este ejercicio de *rastrojeo*, y con el propósito de no dejar sueltos los datos referentes a la ubicación de la Tambora, elaboré un mapeo que expongo a continuación, donde se sitúan aquellos territorios o municipios, pertenecientes a los departamentos de Cesar, Bolívar, Magdalena y Santander, en los que existe una huella de este fenómeno cultural.

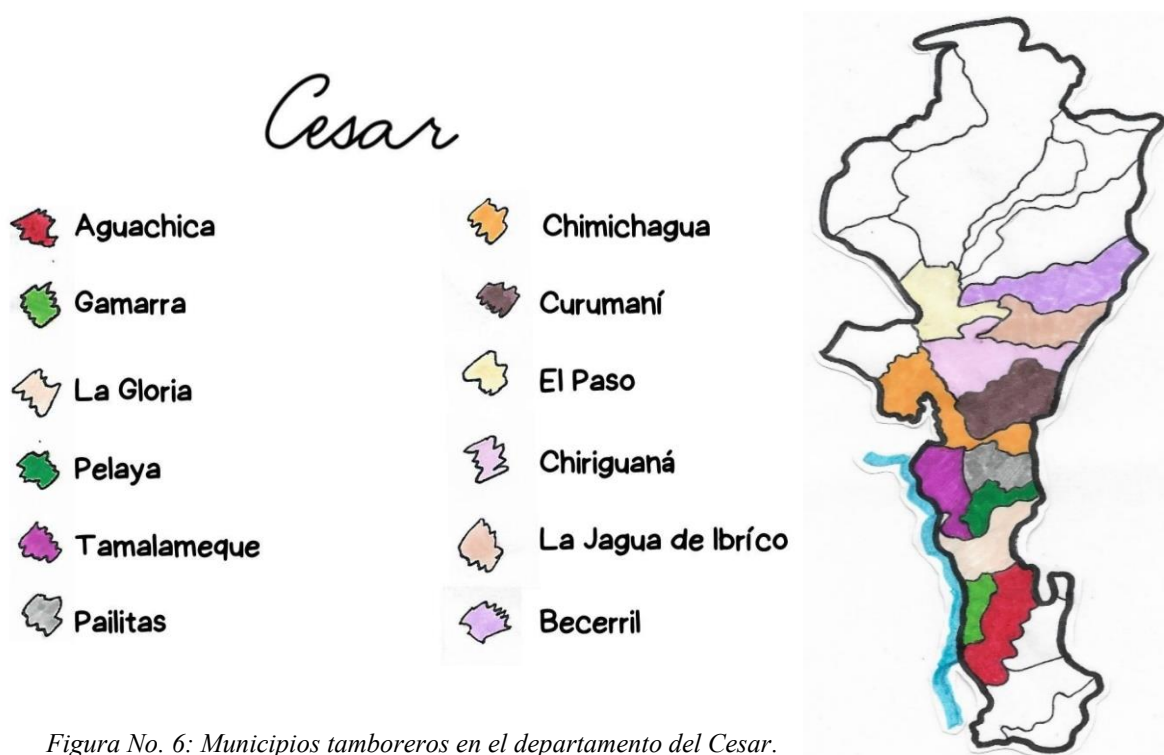


Figura No. 6: Municipios tamboreros en el departamento del Cesar.

# Magdalena

-  El Retén
-  El Banco
-  Guamal
-  San Sebastián de Buenavista
-  Santa Ana

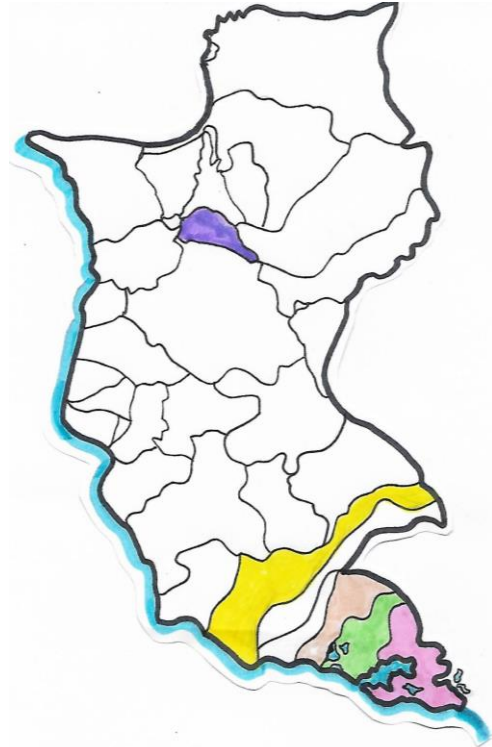
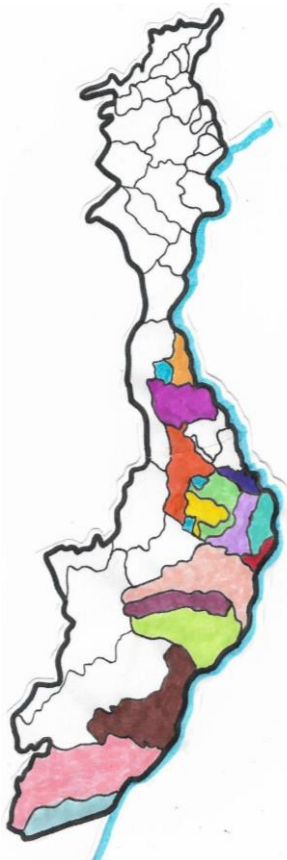


Figura No. 7: Municipios tamboreros en el departamento del Magdalena.

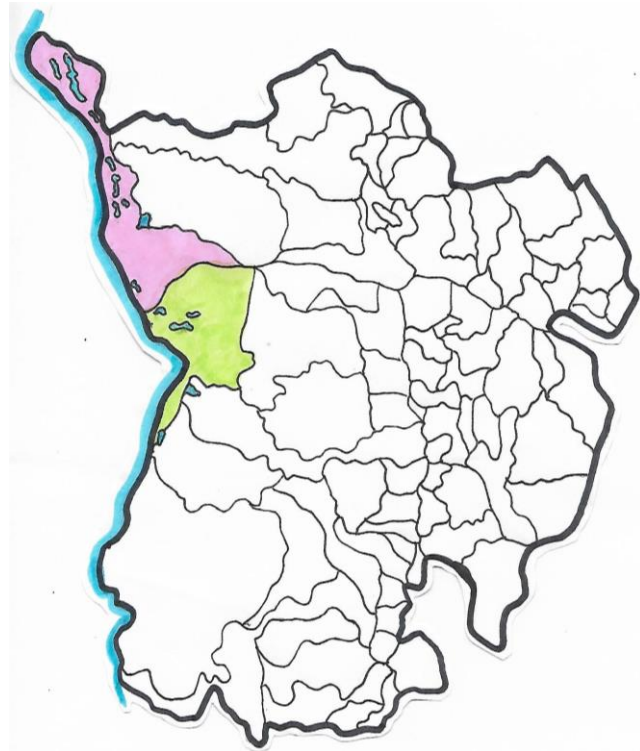
# Bolívar



-  Catagallo
-  San Pablo
-  Simití
-  Morales
-  Arenal
-  Río Viejo
-  Regidor
-  El Peñón
-  San Martín de Loba
-  Barranco de Loba
-  Altos del Rosario
-  Pinillos
-  Hatillo de Loba
-  Mompox
-  Talaigua

Figura No. 8: Municipios tamboreros en el departamento de Bolívar.

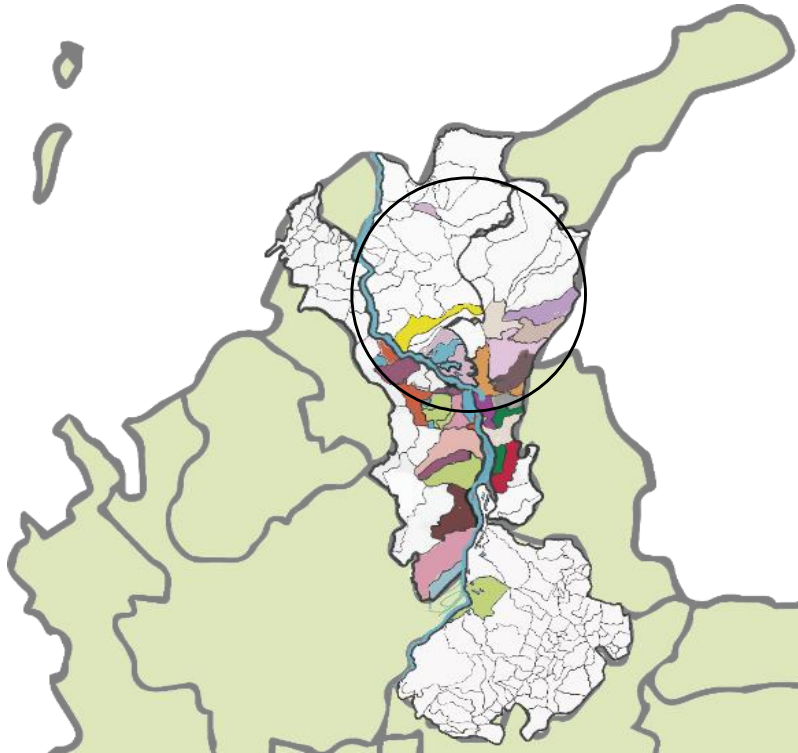
# Santander



*Figura No. 9: Municipios tamboreros en el departamento de Santander.*

Los mapas que previamente presente, ofrecen una representación geográfica que destaca la extensión de esta manifestación en un total de 34 municipios, distribuyéndose de la siguiente manera: de los 25 municipios que componen el departamento del Cesar, 12 tienen un arraigo tamborero; en Bolívar, de sus 46 municipios, 15 participan de esta gesta cultural; en el caso de Magdalena, 5 de sus 30 municipios se suman a esta tradición, y en Santander, 2 de sus 86 municipios forman parte de ella. A grosso modo, este sondeo deja ver que la Tambora tiene mayor presencia en los departamentos de Cesar y Bolívar.

Es así que, al integrar y unir cada uno de los territorios que configuran el espacio geográfico de la Tambora en un solo mapa, se puede afirmar que esta expresión emerge en la región Caribe de Colombia, específicamente en tres de sus siete departamentos. Estos territorios junto a una parte de Santander se localizan dentro de la Depresión Momposina.



*Figura No. 10: Espacio geográfico de la Tambora.*

Ahora bien, para dar cierre puedo anotar y detallar tres apreciaciones sobre este tema. La primera de ellas, es que el 97% de los territorios en los que se hace presente la Tambora, se encuentran concentrados en una zona geográfica cercana o próxima. Aunque, existe un sólo municipio ubicado en el departamento de Magdalena -El Retén- que se encuentra alejado.

La segunda interpretación, permite entender que el espacio de esta manifestación, está rodeado y atravesado por aguas, principalmente, las del Río Magdalena. Pese a ello, no se puede limitar esta práctica tamborera a pueblos que sólo estén situados o ubicados a las orillas del río. Para mí es fundamental realizar esta aclaración, porque si bien es cierto que existen algunas poblaciones ubicadas allí, no todas comparten esta característica, ejemplo de ello son los municipios de El Paso y Chimichagua.

La tercera y última apreciación, se centra en identificar que los departamentos de Magdalena, Cesar, Bolívar y Santander comparten un elemento que los vincula y une: EL RÍO.

El reconocimiento de esta característica devela la existencia de una pieza fundamental, que no sólo proporciona agua y alimento, sino que también, se convierte en el hilo que comunica y teje relaciones socioculturales entre los pueblos que viven, mantienen, difunden y practican esta manifestación denominada Tambora.

### 3.1.3. La Tambora y el río

En una chalupa que me llevaba por el río de un puerto a otro, se gestaron algunas travesías emprendidas a lo largo de este trabajo investigativo. De estos trayectos, guardo en mi memoria imágenes de lo que pasaba alrededor; entre ellas, tengo presente la de la corriente arrastrando la taruya<sup>7</sup>, el Johnson<sup>8</sup> transportando personas, los destellos del sol irradiando en el agua, las garzas blancas y morenas posando casi estáticas, la vegetación resistiendo a la corriente, las canoas flotando, los niños jugando, las mujeres lavando y los hombres pescando artesanalmente.

En medio de este contexto que no hacía parte de mi cotidianidad, surgió en mí la pregunta por la relación que guardaba el río con la Tambora. Este interrogante llegaba a mí mente esporádicamente, pero con el pasar del tiempo, comenzó a invadirme sin detenerse, por lo que tomé conciencia de ello, y me dediqué a indagar sobre esta relación.

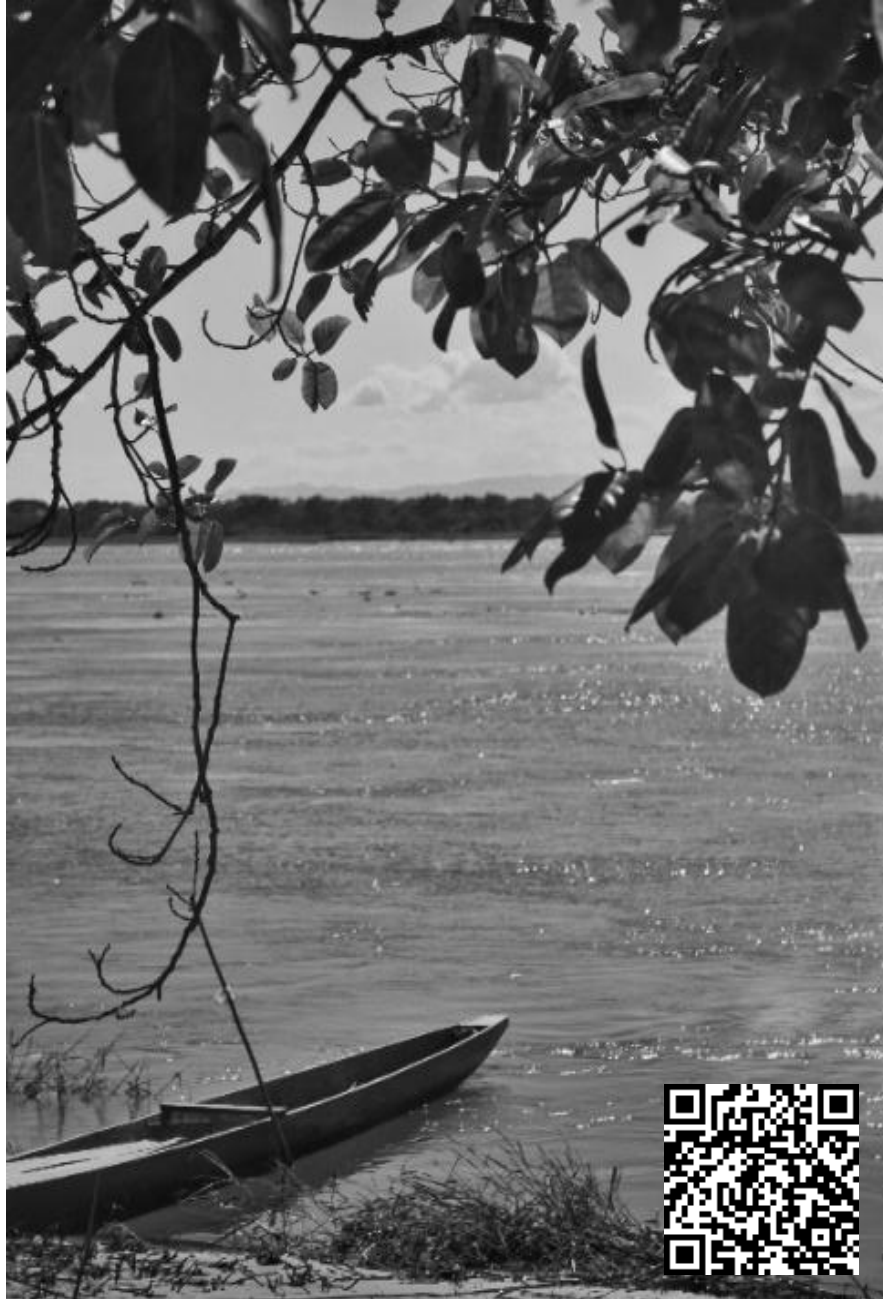
La respuesta a aquello que me inquietaba la encontré, una vez más, en el sentir de cuatro sabedores tamboreros, quienes me hablaron desde su experiencia y vivencia. Este fue un *rastrojeo* que valió la pena, porque pude hallar testimonios potentes y valiosos, que además de resolver mi incógnita, arrojaron aportes que nutrieron la presente investigación. En el siguiente QR, reúno en un los testimonios, narraciones y relatos *rastrojeados* sobre el río.

---

<sup>7</sup> Planta o hierba acuática.

<sup>8</sup> Embarcación de motor.

*“Del río viene mi cantar, me lo hizo saber la historia,  
va llevando en su caudal los aires de mi tambora.  
Tamborero soy dueño de costumbres ríanas,  
bendito folclor prendido llevo en el alma”  
(Oviedo Elgin, Bendito Folclor).*



*Fotografía No. 26: El río - Imagen propia 2022.*

Las narrativas de Rapalino, Damaris, Víctor y Marcos que escuchaste anteriormente, se convierten en experiencias de vida que testimonian la significativa influencia de una fuente hídrica en la sociedad. Como se puede apreciar, estos sabedores coinciden a la hora de enaltecer la importancia de un recurso natural, que ha servido como vía de comunicación, medio de transporte y enlace entre expresiones culturales.

El afluente al que ellos hacen mención, es el Río Grande de la Magdalena, que, según relatos de historiadores, antes de la construcción de carreteras y vías férreas, desempeñaba un papel crucial, al ser motor de desarrollo, símbolo de unión mercantil y principal ruta de transporte de mercancías y personas, entre el interior del país y la costa caribeña. Desde ahí, se sustenta la razón por la cual el río ha adquirido un protagonismo que permea la cotidianidad, costumbres, conductas y estilos de vida de las poblaciones cercanas a él.

Los habitantes que viven en las riberas del río, desarrollan una relación especial entre lo acuático y lo terrestre, y una adaptación de sus dinámicas culturales, sociales y económicas como: la caza, la agricultura o la pesca. Este contexto dialoga con la noción de *cultura ribereña*, -arte de vivir cerca a los ríos, ciénagas, caños- implícita dentro del concepto de cultura *anfibia* desarrollado por Fals Borda (2002): "la cultura anfibia contiene elementos ideológicos y articula expresiones psicosociales, actitudes, prejuicios, supersticiones y leyendas que tienen que ver con los ríos, caños, barrancos, laderas, playones, ciénagas y selvas pluviales" (p. 21B).

Considerando los saberes *rastrojados*, comprendí que la relación y el significado del río Magdalena con la Tambora, trasciende más allá de ser una corriente de agua. Esta connotación convierte al río en un importante enclave cultural y un espacio vivido, cargado de recuerdos, sentimientos y experiencias que son símbolo de identidad, sinónimo de unión, vínculo entre el presente y el pasado, escenario de cotidianidad, detonante de inspiración y canal de

comunicación por donde se difunde y viaja la Tambora, llegando a diferentes poblaciones con sus particularidades que abren paso a un intercambio cultural e hibridación.

Pese a que el río es un recurso valioso, su relevancia ha disminuido significativamente, a causa de la modernización de las infraestructuras de transporte. Como consecuencia, el -con sus múltiples arterias - ha perdido su impacto en el contexto colombiano, pues ha pasado de ser un epicentro en la historia, a una zona relegada y en abandono. Aún con esta realidad, quienes viven y mantienen esta gesta cultural no se desligan del río, porque gracias a este, se dio una conjugación cultural, que repercute en la invención de una tradición perdurable en el tiempo. Visto de esta forma, no se puede desconocer que el río hace parte de la vida y ser de la comunidad Tamborera, a tal punto, que quienes hacen parte de ella, viven dedicando e inspirando sus versos y letras a un recurso natural que se resiste no sólo al olvido, sino también a las amenazas del ser humano y la contaminación ambiental. De ello se habla el siguiente verso de Tambora:

*Latigazos ambientales recibo en mi corazón  
mis especies que eran muchas están en vía de extinción  
mi cultura que era de agua a la tierra se marchó  
soy el centro del olvido, por qué me pasa esto Dios.  
Suena, suena, suena, suena tambor, suena y no dejes de sonar  
porque ha llegado el Magdalena mi río y hoy sus penas nos va a cantar  
Has escuchado mis penas, lleva este mensaje ahora  
porque si muere tu río, también muere la tambora.  
Cántaselo al mundo entero y pregona con certeza  
que es importante que todos cuiden la naturaleza  
(Botero César, Canta tus penas río Magdalena).*

### 3.1.4. Herencia y legado cultural

Mi primera impresión al navegar por las aguas del Magdalena fue un tanto superficial, al estar enfocada tan solo en el paisaje natural. En aquel entonces, mi rol de turista y viajera me ubicaba como una espectadora más, que desconocía la importancia del escenario que se dedicaba a apreciar. Sin embargo, con el paso del tiempo, esta percepción se comenzó a transformar al transitar de visitante a investigadora-vivenciadora. Este cambio de rol me alejó de mi posición inicial y me sumergió en un interés profundo, en el que fue necesario un acercamiento a lo que muchos llaman “objeto de estudio”, para alcanzar un análisis de la realidad que buscaba comprender.

En este ejercicio consciente, redescubrí una historia y pasado con un trasfondo; llegué a inferir que la Tambora se gestó gracias a un proceso de transculturación, en el que diferentes grupos sociales interactuaron, dando lugar a la adopción de elementos culturales, mezcla de tradiciones y creación de nuevas identidades. Esta percepción, me condujo a indagar sobre la procedencia de la manifestación cultural, tomando como referencia el proceso de poblamiento y mestizaje que tuvo lugar en la Depresión Momposina y el río Magdalena.

Comenzaré expresando que, para mí, es incierto puntualizar o aseverar cronológicamente el origen de la Tambora, porque en mi búsqueda investigativa no hallé un dato que sustenté con exactitud una raíz de esta manifestación. No obstante, desarrollando la tarea de *rastrojear*, encontré un punto de confluencia que me aproxima a una HERENCIA Y LEGADO CULTURAL.

Quienes investigan y viven la Tambora coinciden al expresar que, en el contexto histórico de esta práctica, aparecen antecedentes de la mixtura de diferentes grupos étnicos, entre ellos, culturas indígenas como: la Malibú, Pocabuy o Chimila; “el blanco” como figura

del español, que entra abruptamente en la realidad imponiéndose de manera violenta y autoritaria; y culturas afrodescendientes, introducidas en la sociedad como producto de la esclavitud.

En concordancia con lo que menciono, Rojas Mora -investigador de la Depresión Momposina- (2013), -desde unas formas discursivas de las que me alejo, porque abordan la construcción y reconocimiento del otro de manera distinta a la que yo concibo- enuncia lo siguiente:

(...) su formación [de la tambora] procesal partió desde las expresiones comunicativas, lúdicas y rituales de nuestros aborígenes, pasando todo el filtro impositivo y avasallador de la Conquista, hasta concretarse en la aculturación que significó la Colonia, en todas las partes del territorio de Colombia, y por ende, de la Región Caribeña en nuestro país, por donde se dio la afluencia e influencia de las actividades conquistadoras y coloniales, es decir, por los ríos que fueron las arterias únicas de comunicación en ese entonces. Los champanes se movían sobre las aguas inéditas con la fuerza aborígen inicialmente, posteriormente africana y aborígen, para finalizar solamente africana, transportando a los ibéricos aventureros. Entonces allí, en todo ese espacio móvil global caribeño-ríano, el lenguaje poético, los vestidos y bailes españoles se conjugaron con la picardía, cantos, dejos, instrumentos y bailes africanos, más los instrumentos, danzas y costumbres aborígenes, para evolucionar en los “bailes cantaos en ruedas o rondas” que fueron tomando varios nombres (bundes, rochelas, etc.) hasta formar lo que hoy denominamos TAMBORA. (p.1)

Como lo manifesté al comienzo de este título, el origen de la Tambora es desconocido. No obstante, la perspectiva de Rojas (2013) respalda la idea de un proceso de sincretismo

cultural, que se remonta a la colonia, pues durante este periodo, el comercio momposino y el bogaje<sup>9</sup>, estaba en auge; este panorama produjo una adaptación de símbolos y prácticas que son visibles en la Tambora actualmente.

En este sentido, Pino (1989) sostiene que pueblos indígenas aportaron elementos como el ritmo, el rasca-pié, la cadencia y la serenidad del baile; esclavizados afrodescendientes contribuyeron con sus tambores, voces y cantos; y colonos europeos dejaron su influencia en la vestimenta y en los versos con estribillos de respuesta. Dichos elementos los reconoce Oviedo Elgin, en los siguientes versos de Tambora:

*Tres culturas que se unieron*

*para su herencia dejar.*

*El indio, el blanco y el negro*

*su aporte quisieron dar.*

*Sus instrumentos nos dieron*

*para poderlo expresar.*

*No solamente heredamos*

*ese instrumento ancestral,*

*la forma de interpretarlo,*

*también cantar y bailar*

*y en cada región dejaron*

*su legado cultural.*

*(Oviedo Elgin, El folclor de Colombia)*

---

<sup>9</sup> Trabajo dentro del transporte fluvial que se realizaba en el río Magdalena. Los bogas eran las personas encargadas de manejar las embarcaciones tradicionales utilizadas en esta actividad.

Continuando con el análisis, los cultores, sabedores e investigadores argumentan que producto de este cruzamiento cultural, tiene lugar la influencia de los bailes canta'os y los fandangos de lengua<sup>10</sup>. A razón de este antecedente, es característico ver en la Tambora un baile acompañado de cantos de tradición oral, instrumentos percutivos, una voz principal que entona diferentes versos y un coro responsorial que repite un estribillo, acompañado con palmas.

Lo anotado a lo largo de este título, deja ver que el antecedente triétnico que se hace visible en la Tambora, no se resume al fenotipo. Por ende, la mezcla y mestizaje al que hago referencia, no se limita a las características físicas de los grupos humanos, por el contrario, trasciende a una interacción social, que amalgama rasgos distintivos y elementos culturales como: las creencias, el lenguaje, la religión, las tradiciones, las costumbres, las prácticas y los medios de expresión que enriquecen y diversifican esta gesta cultural.

### **3.1.5. La Tambora y sus medios de expresión**

Después de *rastrojear* la herencia y legado cultural de esta manifestación, llega el momento de centrar la atención en los medios de expresión que se hacen visibles dentro de ella. Antes de proceder, quiero precisar que esta es una construcción personal que no ha sido abordada de esta forma en estudios previos como los de Pino (1989), Carbó (1993), Rojas (2013-2015), Salas (2009) o Rojano (2013), por esta razón, en mi trabajo, a diferencia del de ellos, abro un espacio para integrar y describir algunos canales o medios expresivos de la Tambora como el canto, el baile y la música, que están presentes en cualquier territorio, momento y lugar.

---

<sup>10</sup> “El fandango de lengua del Caribe Colombiano lleva ese nombre por su condición de canto y coro responsorial primigenio, al cual posteriormente se le añadieron los instrumentos de percusión” (Rojano, 2013, p. 30). El barranquillero Carlos Franco (1987) reconoció 16 variantes de bailes cantaos o fandangos de lenguas con diferencias percusivas y coreográficas, dentro de los que se encuentra la Tambora y algunos de sus aires.

El interés de este tema inexplorado, surgió luego de evidenciar una constante en diferentes espacios en los que se llevaban a cabo festivales, ruedas o celebraciones que tenían como eje articulador a la Tambora. Con la mirada puesta en lo que ocurría y lo que las personas hacían, fui descubriendo que siempre estaban presentes los cantadores, los hombres y las mujeres que en su corporalidad denotaban goce; las parejas bailadoras que al cambiar de melodía modificaban sus movimientos; los ecos de voces respondiendo un estribillo; los músicos haciendo sonar sus instrumentos y el convivio Tamborero que se unía a participar.

Estos acontecimientos percibidos y vividos, me condujeron a reconocer que el canto, la música y el baile constituyen expresiones intrínsecas dentro del contexto de la Tambora, convirtiéndose en elementos comunicativos, que permiten a los tamboreros transmitir sus emociones, pensamientos, ideas o sentires. Aunque, cada uno de los elementos tiene sus propias formas de manifestarse y apropiarse, en última instancia, todos comparten un objetivo común: servir como medio de expresión.

Dejando clara esta contextualización, sobre el origen de la concepción que me interesa construir, daré paso a detallar información relevante de cada medio de expresión. Iniciaré entonces, por el canto, el cual reconozco como una expresión vivencial, en la que habitualmente se narran historias cotidianas y experiencias personales. Asimismo, es una tradición oral de la que se vale el ser humano para exteriorizar y comunicar sentimientos, pensamientos y emociones, haciendo uso de su aparato fonador. Por lo general, en los cantos una voz principal entona versos divididos por estrofas, que son contestados por una masa coral que repite un estribillo varias veces. Los versos responsoriales varían según el canto que se interprete y se acompañan únicamente de palmas e instrumentos percutivos, que describiré más adelante.

En cuanto a las letras de tambora, se hace perceptible la exaltación de la cultura de la Depresión Momposina, el amor, la naturaleza, el río, la flora y la fauna; en ellas también se alude a temas del común, festejos, leyendas, personajes, santos religiosos, patronos de los pueblos, relatos, anécdotas, experiencias jocosas o infortunios. Muchas de estas composiciones, surgen de manera improvisada en el contexto popular o en las actividades diarias que se realizan, como la siembra, el lavado de la ropa o la pesca.

A razón de esto, los cantos están claramente permeados por la fusión cultural de la época colonial del siglo XVIII. Esta influencia ha perpetuado en el tiempo, gracias a los procesos de aculturación y oralidad dados de generación en generación. Según Rojas (2015), los cantos de tambora son producto de una tradición oral, conjugación y sincretismo rítmico melódico, en el que existe un rastro y amalgama de los siguientes componentes: los cantos de boga, que como su nombre lo indica se originaron en el río durante la actividad del boga y los recorridos en los champanes; los zafras o cantos de monte, que surgen en la siembra y la cosecha dentro de la jornada agrícola de los trabajadores; los cantos de vaquería que nacen en medio de las labores de manejo del ganado vacuno; y las décimas, reconocidas como cantos de esparcimiento y expresión sentimental, con una estructura poética que se interpretan a capella.

Partiendo del despliegue realizado anteriormente, infiero que los cantos de tambora son el resultado de la fusión entre la tradición oral ancestral, y la difusión cultural dada a lo largo de las generaciones. Estos cantos evidencian los procesos de transmisión oral, y al mismo tiempo refleja, una forma intrínseca de comunicación, desde la que se recrea una tradición arraigada en un pasado tamborero que perdura en el tiempo y el espacio, gracias a la oralidad y el uso del lenguaje dialéctico.

Siguiendo con el hilo conductor de la idea que me propongo desarrollar, pasaré a abordar el segundo medio, el cual es la tambora en su condición de expresión musical. Referente a este tema, puedo enunciar que en ella convergen algunos instrumentos musicales, una voz principal, un coro responsorial, unas palmas que se entrelazan desde la sonoridad, y unos aires o sones.

En la organología musical de esta expresión, se destaca en primera instancia a la tambora que consiste en un tambor de forma cilíndrica hecho de madera, cubierto o sellado en sus extremos con membranas o parches, generalmente fabricados de piel de venado o chivo. Dichas membranas, se sujetan mediante cuerdas tensadas que van de un extremo al otro. La tambora se toca golpeando los parches y el cilindro con varas, baquetas o palos de madera que generan un sonido distintivo. En este aspecto, es importante aclarar que este instrumento no se encuentra presente en todos los municipios tamboreros, pues, existen lugares específicos donde se reemplaza la tambora por un tambor con una dimensión inferior, que lleva un solo parche. Testimonio de ello es El Paso, lugar en el que este instrumento lleva el nombre de caja palitía y Río Viejo donde se le conoce con el nombre de tamborina.

Otro instrumento musical es: el tambor o currulao, dicho instrumento membranófono está elaborado en madera y tiene la forma de un cilindro semicónico. En la parte inferior no lleva algún elemento que impida la salida del sonido y en la parte superior, que es la más ancha, tiene una membrana que suele ser de piel de animal (venado o chivo), la cual es sostenida y tensada para producir diferentes tonos, y sonidos cuando se golpea con los dedos y palmas de las manos.

La tambora y el tambor se acompañan de las maracas, un instrumento idiófono, elaborado con dos pequeñas calabazas o totumos secos que se rellenan con semillas. Los

totumos están unidos a un palo que cuando se agitan, producen un sonido brillante. Este instrumento, en algunos casos, es reemplazado por un guache, que es un cilindro pequeño de metal relleno de semillas. A las bases rítmicas que se producen con estos instrumentos musicales se vincula el canto, donde una voz principal entona versos que son respondidos por un coro que se apoya en las palmas, con una función rítmica marcada. En ocasiones, las palmas son sustituidas por los llamados gallitos, que son dos tablas de madera pequeñas que al ser chocadas emiten un sonido.

Como lo mencioné, además de los instrumentos, dentro de esta expresión musical se encuentran los aires o sones, que son una serie de ritmos interpretados con los instrumentos, voces y cantos, en los que hice hincapié unos párrafos atrás. Entre los más conocidos están la tambora-tambora, la guacherna, el berroche y el chandé. Sin embargo, existen otros aires que se desconocen, como la tambora alegre, la tambora redoblada, la tambora corrida, el brinca'o, y la tuna.

Cada uno de estos aires, posee unas variaciones, acentos, bases y patrones rítmicos que se ejecutan de forma diferente, dependiendo del instrumento musical y la zona geográfica o pueblo donde se geste. Como investigadora-vivenciadora, quisiera tener la respuesta o saber con exactitud cuántos y cuáles son los ritmos de esta expresión, pero, como todo en la Tambora, esto resulta una tarea extensa al tratarse de una práctica tan versátil.

Para terminar de hablar de los medios de expresión visibles dentro de esta manifestación cultural, me dedicaré al baile y tomaré como punto de partida algunos constructos teóricos que se han realizado en torno al tema. El primero de ellos es Pino (1989), quien reconoce el baile de la tambora como una danza cadenciosa y sensual, en la que los pies no se levantan de la superficie y las caderas se mueven serenas. Él destaca que, durante este rascapié,

el parejo se desplaza invitando y persiguiendo a la mujer, mientras ella lo esquiva. Por su parte, Carbó (1993) manifiesta que “la tambora es bailada por una sola pareja en medio de un semicírculo formado por los músicos y el coro. Cuando uno de los dos o ambos se cansan son inmediatamente reemplazados” (p.31). Salas (2019) coincide con Carbó y agrega que, en este baile, de temática amorosa, donde predomina el coqueto y el cortejo mutuo, se presentan tres figuras que son la invitación, la persecución y el goza’o.

Por otro lado, Rojano (2013) aporta que en este ritual el hombre con una actitud alegre, sombrero en la mano y postura encorvada, persigue a la mujer, quien de forma coqueta lo invita y lo esquiva, dando giros. Ella baila llevando una de sus manos sobre la cadera y la otra en la falda o pollera. Este autor junto a Salas y Pino refiere que existe un momento en la Tambora denominado "goza’o", donde el ritmo que llevan los tambores cambia y la pareja al bailar tiene un mayor acercamiento.

Como se puede notar, a partir del trabajo de estos cuatro investigadores, se construye una noción del baile de la tambora. No obstante, como investigadora-vivenciadora de esta manifestación cultural, agregaría algunos aspectos que no se han abordado. Estas comprensiones las construyó a partir de la lectura personal de un contexto específico, donde la Tambora se desarrolla en su condición de práctica espontánea.

Para comenzar, concuerdo con Pino, Salas, Rojas, Carbó y Rojano en que la tambora es un baile de pareja suelta, en el que hay relevos entre una pareja y otra; que la mujer tan solo sube su falda hasta la cintura y que dentro del aire denominado como tambora-tambora, existe un cambio de dinámica que se reconoce como goza’o, donde los *bailadores* se acercan y el carácter rítmico de la canción varía junto con la forma de ejecución.

Pero, así como encuentro puntos en común, también difiero con ellos en algunos aspectos, puntualmente, cuando expresan que al bailar tambora los pies no se levantan del suelo, a pesar de que esta forma de ejecución es propia en algunos aires, debemos tener presente que no es totalizante y generalizadora. Existen otros ritmos que no se ejecutan de esta manera, por ejemplo, el chandé y la guacherna se bailan paseados y el brinca' o saltando. Aún con esta particularidad, estas formas de interpretar no dejan de ser Tambora.

Como el objetivo de este trabajo es construir comprensiones a partir de un diálogo de saberes, hago una pequeña pausa para expresar que estos autores omitieron que en el baile existen diferentes variaciones. Posiblemente, la afirmación que en un momento ellos realizaron, se hizo teniendo como referente el aire de tambora-tambora, que está presente en todos los municipios y que se ejecuta de manera similar.

Desde esa mirada, los autores pasaron por alto que en la Tambora cada aire posee una diferencia marcada, que puede variar de un pueblo a otro y junto con el, la intencionalidad, los movimientos, los desplazamientos y la ejecución. De igual forma, que fuera de los cuatro sonos conocidos y popularizados, existen otras modalidades que solo están presentes en territorios específicos como la tuna y el brinca' o de Río Viejo, la tambora alegre de Tamalameque y la tambora redobla de San Martín de Loba.

Continuando con los puntos en los que no estoy de acuerdo, y atendiendo a la apreciación de los autores sobre las formas o figuras establecidas para bailar Tambora, y sin desconocer, que en la actualidad, se han estandarizado algunos movimientos, porque se habla de códigos o señales entre el sombrero del bailarín y la falda de la bailadora, giros premeditados, invitación por parte del hombre a la que la mujer no accede fácilmente y perseguidas, y que, si

bien es cierto que en algunos espacios está presente esta intencionalidad dentro del baile, considero que esta connotación no puede sesgar la práctica.

Por este motivo, desde mi lugar de enunciación -que se sustenta en lo que acontece dentro del territorio-, destaco que la Tambora como expresión bailada es diversa y variada. Es decir, que no se limita tan sólo a las acotaciones dadas por estos autores, si no que, reúne otra realidad en la que es común ver a bailadores que se desplazan trazando por el espacio figuras, o simplemente se pasean y se mueven libremente dejándose llevar por la música; y ver a quienes bailan imitando movimientos, según lo que el cantador va entonando en su verso.

Del baile solo me hace falta ahondar en la vestimenta, frente a esto Rojas (2013-2015), Pino (1989) y Rojano (2013) coinciden en que el vestuario de la Tambora tiene un origen español. Estas fuentes describen el atuendo de la siguiente manera: la mujer usa blusa campesina, falda o pollera de colores vivos y estampado de flores que va hasta el tobillo, flor natural de coral rojo en la cabeza que, dependiendo el lado donde se lleve expuesta, simbolizaba el estado civil de quien la exhibe, y un pañuelo puesto alrededor del cuello. En cuanto a el hombre, mencionan que lleva pantalón y camisa blanca de mangas largas, pañuelo rojo y sombrero concha e'jobo. Sin embargo, Rojas (2013) expresa que el uso del pañuelo es una imitación letal y fatal, porque "no tiene antecedente alguno en la Tambora" (p.4).

Respecto a este tema, es significativo agregar que con el pasar de los años, la vestimenta usada se ha ido modificando. Esta afirmación se sustenta en conversaciones informales, que he tenido con portadores y hacedores, como Samir Esparragoza, quien cuenta que en tiempos pasados no existía un vestuario estandarizado para participar dentro de esta manifestación, ya que hacía parte de un ejercicio natural y colectivo, que tenía lugar en la cotidianidad de las personas.

Tras esta detallada descripción, que se fundamenta a partir del trabajo investigativo de los académicos y de mi experiencia, deseo concluir este tema exponiendo los aprendizajes que emergieron a partir del desarrollo del mismo. En relación al primero de ellos, quisiera destacar que antes de habitar pueblos como Tamalameque, Gamarra, La Gloria, El Banco, Río Viejo, San Martín de Loba, El Peñón y El Paso, mi percepción sobre esta manifestación cultural era superficial. Al estar permeada por lo observado en algunos festivales, mi noción era homogenizante, de manera tal, que mi ser ignoraba que cada territorio tamborero tiene unos patrones rítmicos, cantos, instrumentos musicales y forma de ejecución, que suele cambiar de un espacio geográfico a otro, aun cuando se encuentran a unos cuantos kilómetros de distancia.

Ahora, con un poco más de bagaje, comprendo que la Tambora conserva una particularidad que la caracteriza, por eso, se destacan diferencias al momento de practicar y vivir esta gesta cultural. Este dato revela que pese a tener variadas formas, ninguna de ellas se desconoce como parte de esta, y que sin llegar al extremo de pensar que cualquier elemento hace parte de la expresión, no se puede estandarizar la manifestación en una verdad absoluta.

El otro aprendizaje que emergió, está asociado con dos dimensiones que trascienden en la Tambora. Una de ellas es la oralidad, conocida como una “práctica, una experiencia que se realiza y un evento del que se participa” (Vich y Zabala, 2004, p.11); este proceso implica la producción y percepción de sonidos o palabras a través del habla, la entonación, los gestos y las expresiones faciales. Y la otra es la corporeidad, que es la condición de tener un cuerpo y la experiencia de habitarlo. Esta noción no se limita a la materialidad física o biológica, si no que involucra una ontología simbólica y perceptual, donde la experiencia subjetiva se liga a la acción, las sensaciones y las emociones. En palabras de Zubiri (1986) la corporeidad es la vivencia del hacer, sentir, pensar y querer.

Estas dos dimensiones, se complementan creando una relación simbiótica, donde converge el acto oral y el cuerpo. Es de subrayar que, desde allí, se produce un circuito comunicativo en el que los bailarines, los cantantes y los músicos construyen una memoria colectiva que se nutre de la interacción dinámica, las experiencias compartidas, las expresiones corpóreas, las narrativas culturales, las historias, las prácticas simbólicas y la transmisión de conocimientos.

Al ser la Tambora una práctica concreta, que sin lugar a dudas es comunicativa y social, el cuerpo humano se sitúa como el escenario de la corporeidad y la oralidad. El cuerpo se configura desde la existencia misma, se resignifica y se construye culturalmente, expresándose a través de diversos lenguajes; es atravesado por afectos, sensaciones y experiencias, que hacen parte de una construcción simbólica; es un cuerpo que está vivo e interactúa con otros y que actúa como mediador. En palabras de Mallarino (2017), el cuerpo es carnalidad, emoción, psique, y lugar visible de la presencia humana en el mundo (p.4).

Para concluir, es oportuno destacar que tomarse el tiempo para entender que en esta manifestación el baile, el canto y la música, -más allá de ser acciones- son medios de expresión, dio lugar al reconocimiento de una interconexión íntima, que subyace en la comunicación humana y la interacción social, donde el lenguaje y el cuerpo se entrelazan para transmitir formas experienciales, sensibles, corporales, discursivas y representacionales.

Desde esta mirada, la Tambora se configura como una práctica social, en la que se instauran la oralidad y la corporeidad, que además de tener una polisemia en su significado, da cuenta de una riqueza y variedad, en la que el cuerpo como recurso expresivo se vale de unos medios que le permiten exteriorizar.

### 3.1.6. Los nichos de la Tambora

Tal como ocurrió con los medios de expresión que son visibles en la Tambora, el concepto que quiero abarcar dentro de este título, no ha sido abordado en los constructos teóricos *rastrajeados*, pues no se ha considerado como una característica de la manifestación. En consecuencia, dicha situación constituye la justificación para centrar la mirada en los “nichos”, donde se gesta esta práctica cultural.

La decisión de otorgar un fragmento para desarrollar este tema, surgió tras finalizar las travesías. Estando en el silencio interrumpí mi labor escritural, con el propósito de observar los registros visuales obtenidos a lo largo de la investigación, al hacerlo, me encontré con diversas fotografías, en las que se retrataba el patio o solar de una casa, la plaza de un pueblo, la calle en medio de un desfile o procesión de una fiesta religiosa, el atrio de una iglesia y la tarima de un festival. En medio de este ejercicio de análisis visual, logre identificar y categorizar tres nichos comunes o concurridos en los que la Tambora tiene lugar.

El primero de ellos es LA RUEDA, un nicho donde la comunidad tamborera participa con el propósito de integrarse y festejar. Este hecho suele darse en una formación circular, compuesta por músicos, bailarines, coristas y cantadores. -Supongo que aquí se sustenta el motivo por el cual la Tambora y sus distintos aires, se encuentran entre las dieciséis variaciones, de los fandangos de lengua o bailes canta'os-. Este es un ritual de encuentro colectivo, que repercute en la corporeidad y exagera el compartir de tradiciones y experiencias culturales.

Como se puede ver en la siguiente fotografía, para participar dentro de este espacio no hay una vestimenta estandarizada, pues al tratarse de un ejercicio espontáneo y experiencial, las personas utilizan la ropa que llevan consigo en su cotidianidad. Tampoco hay roles establecidos o requisitos que impidan unirse; esta apertura, permite que todas las personas

puedan involucrarse en el rol con el que sientan más afinidad, permeándose de la alegría, el placer, el goce y el intercambio cultural.



*Fotografía No. 27: La rueda - Imagen propia 2022*

En el mismo sentido, los testimonios orales de algunos tamboreros, coinciden al afirmar que estas reuniones se llevaban a cabo durante la noche. Por ejemplo, Samir Esparragoza (2023) en una conversación que establecimos, cuenta que la rueda de tambora como expresión músico-danzaría de los pueblos anfibios, tenía auge en épocas importantes del año como Santa Catalina, vísperas de año nuevo o navidad. En su relato, también describe la forma en que se realizaban estos encuentros, en los que era común ver a los habitantes de los pueblos tamboreros, compartiendo tonadas alegres, bailes, cantos y bebidas alcohólicas, a la luz de un mechón.

Igualmente, Samir quien es cantador, bailarín y músico oriundo del municipio de Barranco de Loba, narra que, en tiempos pasados, las ruedas se desarrollaban en cualquier

esquina o lugar. Con la caída del sol, la luna se convertía en cómplice de los campesinos, pescadores y labriegos, quienes después de una jornada laboral, se encontraban con las mujeres para participar de esta manifestación y tradición cultural. Ese momento propicio de interacción, atraía a todo aquel que escuchaba la algarabía, creando una dinámica cotidiana en torno al sonido del tambor.

En los territorios tamboreros, una que otra vez, era común ver a los participantes de la rueda recorriendo las calles; deteniéndose por momentos frente a las casas de ciertos personajes de la comunidad. Dichas caminatas, se amenizaban a ritmo de chandé o guacherna y solían concluir al llegar a la plaza o al atrio de la iglesia. Según el testimonio de Samir, la rueda se transformaba en una suerte de espacio móvil, que congregaba a las personas alrededor de los tambores, los cantos, los estribillos de respuesta y las palmas.

Este hombre, reconoce que aún se desarrollan ruedas, sin embargo, afirma que estas se hacen visibles con muy poca periodicidad. De ahí que, infortunadamente, este nicho pierda lentamente su auge con la aparición de la luz eléctrica, el sonido y la tecnología. Sin ser estas las únicas causas, es válido mencionar que muchos de los hacedores, portadores y sabedores, atribuyen el desplazamiento y desaparición de la práctica, a estos productos de la globalización y modernización. La realidad deja ver que ya no es necesaria la Tambora para convocar, la luz ha opacado el encuentro, el pickup<sup>11</sup> ha silenciado las voces, y los tamboreros ya no son los anfitriones de los bundes, parrandas, rondas o festines.

El tamborero Esparragoza, es muy crítico y certero al enunciar que en el presente no existen ruedas de tambora de forma natural, considera que este ejercicio social se ha

---

<sup>11</sup> Sistema o equipo de sonido de gran dimensión, que emite sonidos a unos altos decibeles. Dichos aparatos, son populares en el Caribe Colombiano.

desvinculado de la cotidianidad de las personas, pues, las esquinas, las plazas y las calles ya no son tan concurridas. Ante este panorama, los escenarios en los que actualmente se reúnen las comunidades para evocar aquellos momentos, en los que se bailaba y gozaba al son de los tres golpes y las olas de la mar, son los festivales, las fiestas populares y una que otra celebración o reunión familiar.

Hasta aquí, hablé de la rueda como ese primer nicho de la manifestación cultural, ahora, me enfocaré en LAS FIESTAS O FESTIVIDADES, que son eventos o ritos en los que a menudo las personas se congregan para revivir prácticas ancestrales, conmemorar hechos históricos o venerar figuras emblemáticas; dicho de otra forma, es un acto ceremonial a través del cual se busca recordar, conmemorar, celebrar, festejar o divertirse. Las fiestas, actúan como custodios de creencias, valores y tradiciones, impactando en la identidad colectiva y el sentido de pertenencia de una comunidad.

Frente a este aspecto se puede afirmar que, un alto porcentaje de las festividades tamboreras están vinculadas al campo religioso y ritual, debido a la influencia y conjugación cultural dada desde años atrás. Como es bien sabido, la imposición española trajo como consecuencia la institucionalización de la religión, por esta razón, la mayoría de los tamboreros tienen cimentadas sus creencias en el catolicismo. Bajo este antecedente, se entiende que las festividades que se asocian a esta gesta cultural, sean algunas de la liturgia católica, incluidas las fiestas patronales, donde cada pueblo conmemora la solemnidad de su santo patrono.

Ejemplo de ello, son las fiestas de: Santa Catalina celebradas para el 25 de noviembre con las que se anuncia la llegada de la navidad; la fiesta de la virgen de la Inmaculada Concepción, realizada en la madrugada del 8 de diciembre; la navidad o pascua; el año nuevo; los Reyes Magos; la Candelaria que se conmemora el 2 de febrero, y El Corpus Christi. Estas

fiestas responden a necesidades espirituales, religiosas, sociales, festivas y conmemorativas; de ellas quedan vestigios en la mayoría de los territorios, aunque algunas ya no tienen el protagonismo e impacto que las solía caracterizar. Las celebraciones mencionadas, permiten identificar que la Tambora se convierte en un acto ceremonial, que se desarrolla según el calendario de la religión de los cristianos católicos.



*Fotografía No. 28: Fiesta popular - Imagen propia 2022.*

Tomando como referencia este contexto, infiero que aquí la función social de la religión no se limita únicamente a lo espiritual, ya que desempeña un papel crucial al momento de mantener viva la memoria colectiva y preservar la herencia cultural. En este sentido, el rito presente en estas prácticas sirve para “mantener la vitalidad de esas creencias, para impedir que se borren de las memorias, es decir, en suma, para revivificar los elementos más esenciales de la conciencia colectiva.” (Durkheim, 1912, p. 572). Las festividades se convierten, entonces, en

una expresión viva de creencias y en la esencia misma de la cultura local. Al mismo tiempo, permiten a la comunidad sumergirse en la reafirmación de sus valores, rescatar raíces y construir identidad. Sobre este aspecto Durkheim (1912), destaca lo siguiente:

Hay, pues, en la religión algo eterno que está destinado a sobrevivir a todos los símbolos particulares con los cuales se ha envuelto sucesivamente el pensamiento religioso. No puede haber sociedad que no sienta la necesidad de mantener y reafirmar, a intervalos regulares, los sentimientos colectivos y las ideas colectivas que constituyen su unidad y su personalidad. Pues, bien, esta refacción moral no puede obtenerse sino por medio de reuniones, de asambleas, de congregaciones donde los individuos, estrechamente próximos unos de los otros, reafirman en común sus sentimientos comunes; de allí, las ceremonias que, por su objeto, por los resultados que producen, por los procedimientos que emplean, no difieren en naturaleza de las ceremonias propiamente religiosas. (Durkheim 1912, p.651 y 652)

Tal como Durkheim señaló, las fiestas, sus rituales y ceremonias arraigadas en las creencias religiosas, actúan como catalizadores que renuevan los vínculos y fortalecen la cohesión social. Ellas, además de ser un reflejo palpable de los sentimientos y emociones compartidas, subrayan la necesidad intrínseca de crear lazos identitarios a través de prácticas que refuerzan el sentido de unidad y el tejido social.

Antes de pasar al siguiente nicho, me interesa señalar que la Tambora se mantiene en algunas celebraciones públicas o acontecimientos populares, también cobra vida en festejos familiares, reuniones, bautizos, cumpleaños, nacimientos e incluso sepelios. A pesar de no ser la única compañera, esta sigue apareciendo gracias a los hacedores que se interesan por involucrarla a su vida. Si bien es cierto que no tiene la misma fuerza e impacto, que una

festividad donde participan un alto número de personas, estas acciones se convierten en iniciativas para salvaguardar saberes y resguardar la manifestación cultural.

El tercer y último nicho del que hablaré, es el FESTIVAL, un fenómeno social presente en casi todas las culturas humanas desde la perspectiva de Falassi (1987); un evento con una temporalidad celebrado para satisfacer necesidades específicas según Goldblatt (1997); y como lo enuncian Pizano, Zuleta, Jaramillo y Rey (2004) un acontecimiento que puede ser artístico, cuyo propósito es difundir las expresiones culturales o también folclórico, a través del cual se pretende recuperar y conservar tradiciones populares.

En el ámbito tamborero, los festivales nacieron a fines de los años setenta y principio de los ochenta con el objetivo de “preservar una tradición que parecía encontrarse en el ocaso” (Carbó, 1999, p.3). Su creación tenía la intención de revitalizar el legado y rescatar la herencia cultural de la Tambora. Según datos históricos, los primeros festivales en aparecer son: el de Tamalameque en cabeza de Diógenes Pino y el de San Martín de Loba liderado por Álvaro Mier; estos dos personajes son reconocidos por su trabajo y aporte a esta práctica cultural.

En concordancia con este dato, destaco que el número de festivales ha incrementado notablemente, a tal punto, que actualmente existen alrededor de veinte municipios de la Depresión Momposina que abren las puertas para que tenga lugar este nicho. Es importante mencionar, que a pesar de que los festivales suelen realizarse en diferentes territorios y temporalidades del año, tienen en común una dinámica competitiva, que se lleva a cabo en el marco de fiestas populares o patronales.

Además, el carácter de competencia que se genera dentro de los festivales, trae como resultado que la práctica salga de su condición de espontaneidad y se traslade a un escenario. En este contexto, inciden elementos técnicos como el vestuario, el baile, la interpretación

musical de los aires e instrumentos, la creatividad, la dicción, la afinación, el virtuosismo y la entonación de las voces. Dichos aspectos, no tienen relevancia en nichos como la rueda o las festividades, porque en ellos los hacedores no se someten a una calificación, que con una escala cuantificable valore su ejecución y saber.



*Fotografía No. 29: Tamboreros en festival - Imagen propia 2022.*

Al traer consigo una dinámica de concurso, las agrupaciones de tambora, que participan en los festivales, son evaluadas por personas que cumplen el papel de jurados. Son ellos quienes, a partir de criterios o bases, juzgan la interpretación de cuatro modalidades específicas: la tambora-tambora, el berroche, la guacherna y el chandé. Asimismo, tienen la tarea de elegir los cantos inéditos, las mejores ejecuciones en los instrumentos musicales, las parejas bailadoras, la riqueza folclórica y la mejor voz.

Sobre este tema, César Botero, quien ha tenido la posibilidad de habitar y vivenciar diferentes festivales, manifiesta que, al fijar unos parámetros de participación, se cae en el error de oficializar un saber popular que no se vivencia de igual forma en todos los pueblos. Él considera, que esta realidad deja como secuela, que se encasillen y coarten las diferentes formas de expresión, existentes alrededor de esta práctica cultural. En el mismo sentido, la cantadora Rosa Hernández, expresa que el festival al tener un proceso de evaluación implícito, ha provocado la estandarización de una manifestación que se caracteriza por ser versátil.

Desde un lenguaje más íntimo, Carmen Hernández en un relato compartido, cuenta su sentir como bailadora frente a lo que ocurre en los festivales:

*“Lo que no me gusta de los festivales es que me digan cómo tengo yo que hacer el ocho, que yo tengo que hacer no sé qué. No, yo quiero bailar como yo sé bailar. Como yo bailo la tambora. Que no me le pongan coreografía porque la tambora no ha llevado coreografía... tú no me puedes decir a mí que la tambora no se baila así, yo tampoco te puedo decir que la tambora no se baila así, porque cada municipio tiene su cultura.” (Conversación con Carmen Hernández, 10 de diciembre de 2022).*

Con una percepción que se entreteje con lo que expresan estos tres sabedores, Samir Esparragoza menciona otros puntos de vista sobre este nicho:

*“Los festivales de tambora tienen aspectos positivos y negativos. Bueno, yo soy una de las personas que critica eternamente el trato inhumano que a veces tienen las personas que participan dentro de ellos. Cuando los festivales nacen desde una postura política y no cultural, el artista no es lo importante. Lo importante es legalizar recursos para que entren a arcas personales y no el bienestar del artista, y no la salvaguarda del patrimonio cultural del municipio en que se está realizando el*

*festival. Otro aspecto negativo de los festivales es que hoy en día los niños ya no conocen una rueda tambora, nunca verán la tambora en su aspecto natural, en su lecho primario, porque la están aprendiendo desde los festivales. Están aprendiendo una tambora que tiene maquillaje, que tiene coreografía, una tambora que tiene un montón de aspectos que son impuestos desde los festivales y no desde su forma rudimentaria, como ella naturalmente es.*

*¿Cuáles serían los aspectos positivos de los festivales? Los festivales nacen con la intención de rescatar esa manifestación, pero, al llevarla al escenario todo cambió. Pero hay aspectos que verdaderamente son aplaudibles a los festivales, y es que son los que han llevado la tambora a la opinión pública; fueron los que pudieron hacer sonar nuevamente un tambor; son los responsables de que año a año en el pueblo haya tambora, porque si no es por los festivales no hay tambora durante el año en los pueblos. Son muy pocas las personas que de pronto salen de Santa Catalina a hacer rueda de tambora. Por otro lado, es positivo el impacto a los sabedores de la tambora, pues, se ven beneficiados las personas que a bien, según el jurado calificador, hacen mejor la tarea. Se ven beneficiados económicamente.”*  
*(Conversación con Samir Esparragoza, 29 de noviembre de 2023).*

A propósito, Rojas (2013) en uno de sus trabajos hace una apreciación similar frente a uno de los aspectos que menciona Esparragoza:

Quienes alcanzamos a ver la tambora, todavía en los años sesenta del siglo veinte, podemos recordar que, precisamente, era una actividad donde se tocaba, cantaba y bailaba en ronda, en rueda; es decir, en ella no se le cantaba ni bailaba a público alguno sino para los mismos que hacían parte de la rueda, en vivencia de integración

y festejo, fundamento importantísimo que se perdió totalmente como consecuencia mortal de los festivales donde la tarima exige que la originaria rueda de canto y baile se transforme en la posición de orquesta o conjunto con la linealidad diferenciadora de “cantante”, “instrumentación ejecutadora” y “coro” que ya corresponden, absolutamente en nada, a la tambora. (p.2)

Interpretando la cita de Rojas, junto con los testimonios de César, Rosa, Carmen y Samir, observo que existen connotaciones diversas de este nicho. Cada una de ellas suscita en la subjetividad y experiencia de los individuos, que interactúan dentro del festival. Hay quienes destacan aspectos positivos, también quienes se muestran como detractores de lo que ocurre. Quizá quienes lo habitan y son más cercanos a él tienen motivos para hacer énfasis en sus desventajas, sin embargo, quienes no estamos inmersos totalmente en este nicho, tenemos una opinión diferente.

Todo acto de rescate tiene sus consecuencias, por eso, reconozco que en el festival la Tambora se desvincula de sus lazos ceremoniales y muta hacia un espectáculo escénico, en donde el rigor del reglamento permea la vivencia. Pese a ello, no puedo desconocer o negar que también asegura la supervivencia de una expresión popular que tiende a desaparecer. Mi testimonio revela que el festival sirve como puente para conectar la práctica con personas que son ajenas a ella. Si no fuese por el, mis posibilidades de conocer sobre la Tambora se hubiesen reducido, por esta razón, como vivenciadora, reafirmo que el festival, aunque se enmarca dentro de una competencia que tiene lugar en un contexto diferente, es un nicho significativo, porque logra comunicar ideas desde las que la cultura se revitaliza y reinventa a sí misma.

El objetivo al momento de enunciar mi postura no es generar dicotomías o polarizar, por el contrario, lo que busco es reconocer posibilidades. Es así, como desde otra mirada,

entiendo que los festivales visibilizan unos usos de la Tambora, que no se relacionan tan solo con la cotidianidad, las reuniones nocturnas, las celebraciones familiares, las prácticas comunitarias o las festividades religiosas de los pueblos, sino que se asocian a un ejercicio de circulación, donde se crea una atmósfera para mantener y dar a conocer un patrimonio.

Siendo más específica, involucrarme como observadora participante en este nicho, me condujo a reconocer algunos rasgos y funciones sociales que suscitan dentro del festival. Entre ellos identifico que: es una plataforma que fortalece lazos entre la comunidad tamborera; posibilita la subsistencia de esta gesta cultural; genera un conjunto de representaciones; sirve como escenario de celebración o conmemoración; fomenta expresiones artísticas; provoca el intercambio de saberes entre actores culturales; potencia la difusión de la práctica, y permite la visibilización de los sabedores, colectivos o semilleros.

Este ejercicio dialógico, en el que entrelazo y mezclo diferentes posicionamientos y posturas, y donde tomo como referencia el saber, el ser y el hacer, indiscutiblemente deja ver dos dimensiones: los festivales sirven como espacios de conservación y difusión, y al mismo tiempo, producen una homogeneización al tener tópicos establecidos para la participación dentro de ellos.

Dejando de lado las particularidades de los festivales, y después de pasar por cada nicho, me detengo a analizarlos de manera conjunta. Al hacerlo construyo dos apreciaciones, la primera de ellas, está enfocada en reconocer que en estos tres espacios la práctica se ha transformado, ella ha pasado por el patio, la esquina, la calle, la plaza y el atrio de la iglesia - donde estaba presente como una tradición callejera y natural-, a posicionarse en una tarima en la que se escenifica. Visto de otra forma, se ha trasladado de un formato popular hacia un plano de exhibición. Estos contextos cambiantes, que se han dado con el pasar de los años en cada

pueblo, surgen como consecuencia de procesos sociales en los que impactan la globalización, los intereses colectivos y los avances tecnológicos.

La segunda apreciación, se orienta a identificar dentro de la rueda, la fiesta y el festival, una característica común: ser espacios vividos. Decir que quienes hacen Tambora los reconocen de esta forma sería una completa falacia. Pues fui yo, quien, a partir de lo *rastrojeado*, decidió atribuirle esta interpretación. Tomando como referencia el postulado de Lefebvre (2013), quien destaca que un espacio vivido trasciende más allá de su función física o material, logre comprender que estos nichos se conjugan con las prácticas sociales y culturales de las personas que los habitan, de tal manera tal que son experimentados y apropiados a través de las interacciones y las experiencias sensoriales.

Hablo entonces, de unos nichos en los que se construyen y forjan identidades y relaciones sociales de la comunidad tamborera, que, sin darse cuenta, reivindica el espacio desde una perspectiva en la que cada individuo atribuye significados a las prácticas socioespaciales que allí se gestan. Estos espacios, al ser habitados, permiten crear representaciones mentales, donde se experimentan conexiones emocionales, que enriquecen la memoria colectiva. En síntesis, los nichos tamboreros se transforman en espacios vividos, en la medida que las personas desarrollan actividades significativas, establecen relaciones sociales y crean recuerdos dentro de ellos.

No puedo olvidar señalar, que hay algo que no cambia en estos nichos: la evocación de un pasado cultural, es decir, que sin importar el tiempo y lugar, aún perduran los cantadores con sus potentes voces, los coros respondiendo entre palmas a las que suele unirse todo aquel que se encuentre participando y observando, las parejas de bailadores que entran en relevos comunicándose entre gestos y movimientos, los tamboreros que golpean y repican los

cueros y una que otra botella de ron que ameniza el ambiente. No importa cuál sea el nombre que se le atribuya al nicho, porque en cualquiera de los tres habita y vive culturalmente una manifestación llamada Tambora.

Termino este apartado recalcando que la rueda, la fiesta y la festividad son espacios vividos, en los que se comparten intereses, valores, tradiciones o características culturales distintivas, espacios que aquí reciben el nombre de nichos, al posibilitar el encuentro, fomentar las expresiones culturales, permitir la sinergia colectiva, proporcionar la vivencia sensible, reforzar identidades, conectar temporalidades, y también, hacer visible unos usos y costumbres.

### **3.2. Manifestación cultural**

Después de describir e interpretar una parte del fenómeno que busco comprender, procedo a abordar la segunda categoría de mi estudio. La decisión de profundizar en ella, surge al notar una constante en las narrativas de portadores, hacedores y sabedores, quienes refieren que la Tambora es una MANIFESTACIÓN CULTURAL. Esta premisa, da sentido a la construcción de un marco conceptual, estructurado con el propósito de entender este concepto, y generar conocimiento que contribuya al presente trabajo e investigaciones futuras, que puedan suscitar.

Es fundamental resaltar que, al *rastrojear* esta categoría en diferentes fuentes y bases de datos, descubro que no ha sido estudiada previamente con un rigor académico, lo que dificulta tener un antecedente para abstraer una definición concreta. Ante la escasez de teorización, opto por reconstruir el concepto de manifestación cultural, siguiendo una ruta marcada por dos pasos. Primero, considero las opiniones de ciertos actores culturales, cuyas perspectivas detallo más adelante. Y segundo, interpreto la categoría de manifestación cultural, a la luz del concepto de cultura.

Queriendo desglosar la estructura de trabajo anteriormente descrita, y como herramienta para sintetizar lo que se encontrará más adelante, diseño la siguiente gráfica:

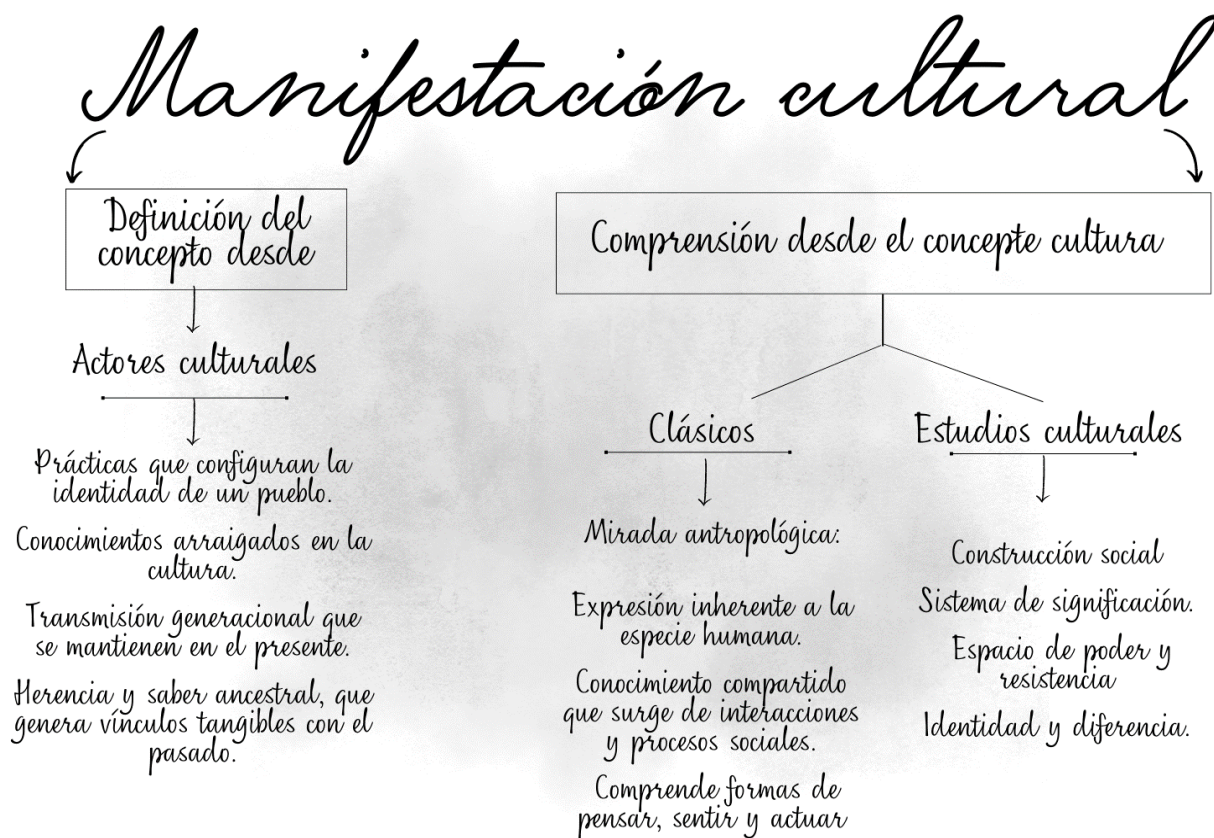


Figura. No. 11: Manifestación cultural.

### 3.2.1. Definición del concepto desde los actores culturales

Buscando conceptualizar y comprender el término manifestación cultural, que de manera intrínseca transita y perdura en el imaginario colectivo de quienes viven, practican y hacen Tambora, recurrí a la subjetividad de algunos expertos cercanos a este universo. En el proceso, enfoqué la atención en seres humanos que poseen una cercanía al ecosistema de esta práctica, es decir, tamboreros que, desde sus vivencias, tradiciones, historias y costumbres, aportan a la significación de un constructo cultural.

Reconociendo la importancia de los saberes que habitan en sujetos sentipensantes, comencé a alimentar este ejercicio de reconstrucción, tomando como base los relatos y testimonios del cantador César Botero del municipio de El Paso, el investigador Diógenes Pino y el bailaror Yeison Gómez de Tamalameque, la tamborera Mildreth Pasos de Gamarra, el bailaror Héctor Rapalino de Chimichagua, y el percusionista Edwin Rojas de Soacha. Seis personajes que fundamentan su saber en la experiencia directa y la participación dentro de la Tambora como expresión cultural.

Cabe aclarar, que con cada uno de ellos me relacioné de forma presencial, cuando transité por territorios tamboreros. No obstante, sus narrativas, en torno a este tema, no fueron recolectadas durante las travesías. La razón detrás de este proceder, se vincula al momento en que surgió mi interés por el tema, es decir, que cuando comencé a preguntarme, indagar y saborear esta categoría estaba fuera del campo.

Esta circunstancia me condujo a establecer contacto con los conocedores y *rastrojear* sus saberes, a través de herramientas de comunicación en línea, entre ellas: videollamadas, entrevistas por correo electrónico, conversaciones a través de redes sociales y aplicaciones de mensajería instantánea. Como investigadora-vivenciadora, debo reconocer que recolectar estos sentires de manera remota, tiene limitaciones y no reemplaza la experiencia de interactuar con la comunidad en territorio. Sin embargo, la estrategia me permitió obtener una comprensión inicial, desde la que pude ampliar un conocimiento del que no tenía mayor fundamento.

Luego de esta introducción, llega el momento de exponer cada una de las respuestas que fueron dadas, al preguntar sobre la noción de manifestación cultural:

Septiembre, 18, 2022



### Diógenes Armando Pino

Tamalameque, Cesar  
Investigador, escritor

Manifestación cultural son todas y cada una de las acciones que identifican al individuo de un territorio y a su comunidad, son aquellas manifestaciones que han sido transmitidas por la oralidad y que a través del tiempo han sido preservadas en la memoria colectiva del pueblo que se identifica con ellas, son una gama amplia, que va desde la culinaria, con sus aromas y sabores gastronómicos, recetas, formulas y secretos de preparación; bailes y danzas practicadas por el colectivo desde tiempos remotos, vocabulario usos y formas del habla; leyendas, mitos, mitos fundacionales; creencias, rezos, practicas religiosas fiestas, formas de vida, personajes locales, juegos tradicionales; artesanías, en fin todas las formas que identifican el pensar, sentir y hacer al individuo como perteneciente a un colectivo, a un territorio.

Septiembre, 28, 2022



### Hector "Chichi Rapalino"

Chimichagua, Cesar  
Bailador

Manifestación cultural es la vivencia tradicional de un pueblo que día a día vive y lucha por mantener vivo un legado que han dejado sus ancestros.

Octubre, 15 2023



### Edwin Hernando Rojas

Soacha, Cundinamarca  
Percusionista, Luthier

Lo que yo entiendo por manifestación cultural son todas aquellas, acciones que se originan dentro de una comunidad social, y/o población y que hace que se distinga y se diferencie de otras, acciones específicos como una receta de cocina, un baile, un ritmo, una celebración que puede estar ligada a alguna manifestación como la iglesia católica etc. También debe estar ligada a la trasmisión generacional y estar aún vigente.

Agosto, 12, 2022



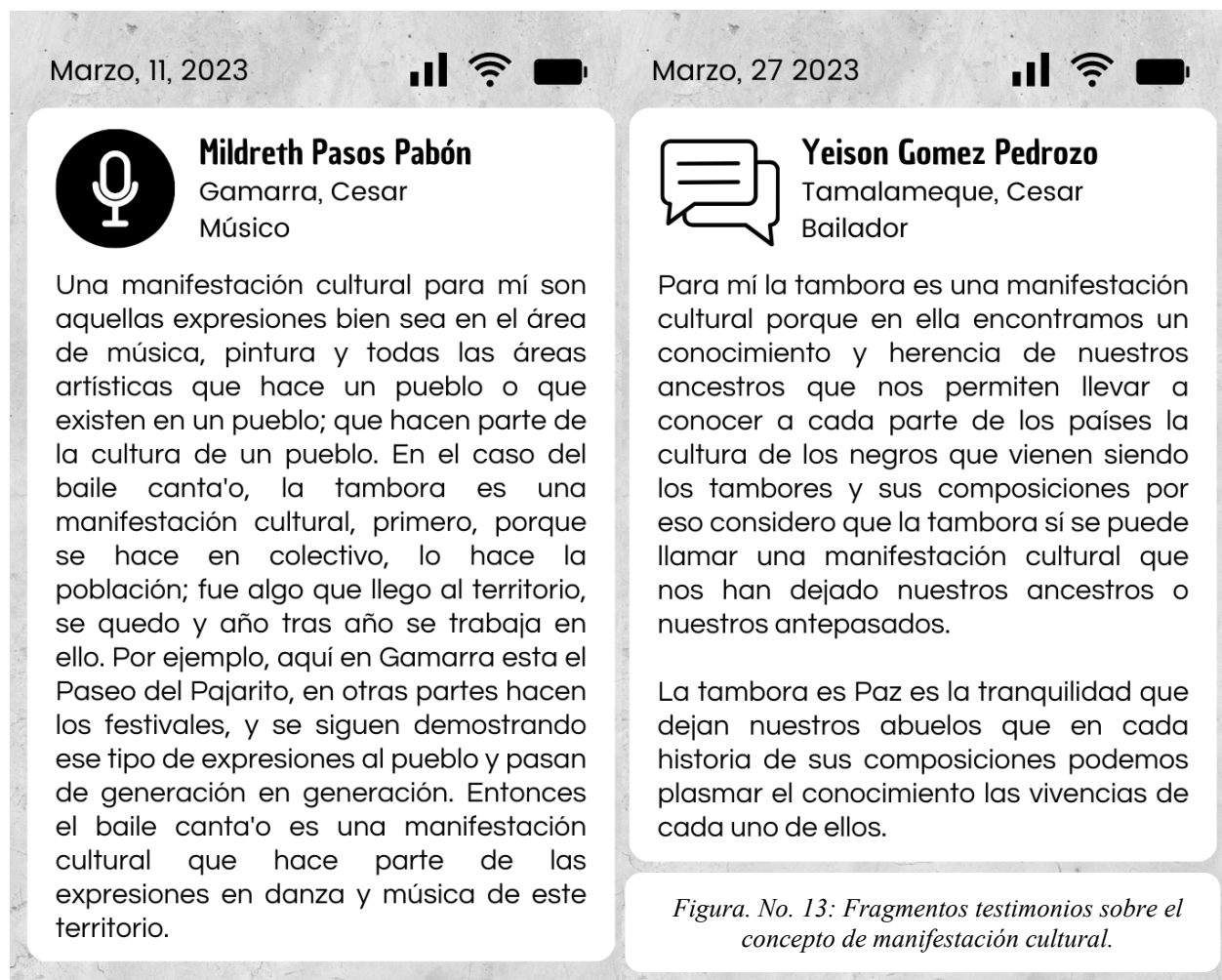
### César Botero Hernández

El Paso, Cesar  
Cantador

Yo identifico las manifestaciones culturales como formas de comunicación que brindan la posibilidad de expresar situaciones, vivencias, acontecimientos, historias y costumbres. Considero que un pueblo aguarda estas manifestaciones porque, a partir de ellas, se configura su cultura en la que cobran fuerza los vestigios, la identidad y el acervo.

Por eso para mí la tambora no solamente es el interpretar una canción acompañada de unos tambores y un coro, la tambora es la manifestación cultural más importante que permanece viva y vigente al pasar del tiempo, en casi todas las poblaciones que hacen parte de esas subregiones denominadas depresión momposina, sur de Bolívar, y Magdalena medio.

*Figura. No. 12: Fragmentos testimonios sobre el concepto de manifestación cultural.*



Revisando las concepciones *rastrojeadas*, encuentro que Diógenes, Edwin, Héctor, César, Mildreth y Yeison, a pesar de vivenciar roles disímiles en la Tambora y residir en distintas ubicaciones geográficas, comparten algunas apreciaciones frente al concepto de manifestación cultural. A tal punto, que sin saberlo y ser conscientes de ello, contribuyen a configurar una visión holística de esta categoría.

Estos términos forman parte de un todo coherente, y sirven como un punto de partida para la construcción de un significado, y atribución de sentido, que se da en medio de la interacción, las experiencias compartidas, el lenguaje, la cultura y las prácticas sociales. Por consiguiente, al leer detenidamente los testimonios de cada uno de estos sabedores, comienzo a

reconocer palabras claves que son frecuentes y relevantes dentro de su discurso. Entre ellas se encuentran: identidad, territorio, colectividad, práctica, transmisión, comunidad, vivencia, tradición, legado, cultura, comunicación, vigencia, pasado, expresión, pueblo, generación, conocimiento y herencia.

Desde este reconocimiento, logro discernir que las manifestaciones culturales se caracterizan por vincular prácticas que configuran la identidad de un pueblo. Ellas involucran conocimientos arraigados en la cultura, que se transmiten de generación en generación, y se mantienen en el presente. Asimismo, suelen estar impregnadas de la herencia y el saber de los ancestros, lo que las convierte en vínculos tangibles con el pasado.

Con un poco más de cautela y profundizando en el *rastrojo* recolectado, encuentro un lugar de enunciación que me permite acotar que las manifestaciones culturales yacen en la comunicación y el lenguaje. Ya que, es a través de esta forma de interacción, que se fomenta la cohesión social, se generan vivencias, se transmiten costumbres, ideas, valores y tradiciones, y se perpetúan legados; convirtiéndose así en un acto de preservación activa que permea la memoria colectiva de un territorio y su gente.

En este primer aterrizaje, en el que la subjetividad de los actores culturales juega un papel crucial, encuentro que, al abordar el significado que guarda el concepto de manifestación cultural, se hace visible una interconexión natural con la Tambora. Frente a este panorama, infiero que se asocia el concepto manifestación cultural a la Tambora, porque permite conservar y difundir a través del canto el baile, la música y la tradición oral, elementos simbólicos que tejen un vínculo con la historia y la memoria cultural.

Para culminar este momento de la ruta trazada, destaco que este primer acercamiento se logra gracias a la percepción de sabedores, quienes sin pertenecer a un campo académico han

construido este concepto basándose en su saber experiencial. Ellos desde su vivencia y participación, se convierten en guardianes de tradiciones, creando un marco histórico, social y cultural, que proporciona una comprensión profunda del significado que guarda la categoría manifestación cultural.

### **3.2.2. La manifestación cultural a la luz del concepto de cultura**

En mi intento por rastrear una ruta que me condujera hacia la comprensión de la noción de manifestación cultural, fue necesario problematizar el concepto de cultura. Por esta razón, emprendí una búsqueda en diferentes textos y fuentes académicas, que arrojó un sin fin de interpretaciones sobre este término inherentemente complejo y multifacético.

Consciente de la polisemia de la definición de cultura, y de sus diversas interpretaciones a lo largo de la historia, inicialmente me enfoqué en recopilar de manera diacrónica, algunas de las acepciones que ha adquirido este concepto desde el campo antropológico. Tomé la decisión de orientar este análisis bajo esta línea, teniendo en cuenta dos connotaciones: primero, que estaba investigando dentro de un escenario permeado por la dimensión cultural; y segundo, que para la antropología la idea de cultura ha sido fundamental desde hace mucho tiempo. Como lo enuncia Díaz de Rada (2010) “en ninguna disciplina se ha elaborado con mayor esmero, precisión y cuidado el concepto de “cultura” como en la disciplina antropológica.” (p. 183)

Pero antes de emprender mi labor de análisis, que se enfoca en entender la noción de manifestación cultural a luz del concepto de cultura, me surge una duda: mi lector sabe ¿qué es antropología? Como no tengo la certeza de ello, dedico un espacio para contextualizar y hablar de esta disciplina, que se convierte en un eje articulador de aquí en adelante.

La antropología surge en el siglo XIX con el propósito de comprender la complejidad de la cultura humana de manera integral. Esta disciplina se enfoca en examinar las diversas formas en que los seres humanos viven, se relacionan y se desarrollan en diferentes contextos históricos y geográficos. Bajo este antecedente, se entiende que tenga un enfoque comparativo y holístico, que busca reconocer la diversidad.

Según Marvin Harris (1990), la antropología se divide en cuatro ramas principales entre las que se encuentran la antropología cultural, también llamada antropología social, la arqueología, la lingüística antropológica y la antropología física. Como en este caso el campo de interés es la cultura, cito específicamente la definición que da este autor sobre esta rama:

“La antropología cultural se ocupa de la descripción y análisis de las culturas —las tradiciones socialmente aprendidas— del pasado y del presente. Tiene una subdisciplina, la etnografía, que se consagra a la descripción sistemática de culturas contemporáneas. La comparación de culturas proporciona la base para hipótesis y teorías sobre las causas de los estilos humanos de vida.” (p. 3)

En el mismo sentido, Phillip Kottak coincide con el postulado de Harris, tan solo que no las llama ramas, él les atribuye el nombre de subdisciplinas principales. En relación a la antropología cultural Kottak (2011) expresa que:

“La antropología cultural estudia la sociedad y las culturas humanas, describiendo y explicando, analizando e interpretando las similitudes y diferencias culturales. Para estudiar e interpretar la diversidad cultural los antropólogos culturales realizan dos tipos de actividad: la etnografía (basada en el trabajo de campo) y la etnología (basada en la comparación transcultural).” (p. 8)

Tomando como referencia las miradas de Harris y Kottak, reconozco a la antropología cultural como aquella rama que se centra en el estudio de las diferentes culturas y su relación con el comportamiento humano. Su objetivo es comprender y analizar las diversas formas en que las sociedades han desarrollado sistemas de creencias, valores, comportamientos, costumbres, prácticas, tradiciones y estructuras sociales.

Ahora que existe una noción un poco más clara sobre la antropología, paso a *rastrojea*r en este campo, algunas definiciones y teorías que se han tejido a lo largo del tiempo sobre la cultura. Al momento de realizarlo, me enfoco en antropólogos que, desde lugares disímiles, tiempos diferentes, miradas opuestas y perteneciendo a diversas escuelas de pensamiento, han contribuido significativamente al reconocimiento y construcción de este concepto.

En este orden, parto de la fundamentación de Edward B. Tylor (1832-1917), quien, a finales del siglo XIX, introdujo la idea de que la cultura es lo aprendido y producido por el ser humano. Este antropólogo británico, -que desempeñó un papel fundamental en la definición y comprensión del concepto-, en su obra "*Primitive Culture*" (1871), describió a la cultura como un conjunto complejo que incluye conocimientos, creencias, arte, moral, leyes, costumbres y cualquier otra capacidad y hábito adquirido por el hombre en sociedad.

A su vez, Tylor desarrolló la teoría del evolucionismo cultural, la cual sostenía que todas las culturas evolucionan a través de etapas progresivas, pasando de un estado primitivo hasta uno más avanzado. Por ende, en su intento por explicar el desarrollo cultural humano, este antropólogo buscaba identificar secuencias de cambio cultural a lo largo de un proceso ascendente, lo que permitía entender etapas anteriores de la civilización humana. Desde esta

mirada, sostenía que las culturas se desarrollaron con una jerarquía lineal y que todas seguían un camino común de progreso, pasando por etapas específicas.

En este punto es importante destacar, que el enfoque evolucionista cultural ha sido criticado en los estudios antropológicos, por ser demasiado simplista y por no tener en cuenta la diversidad y la complejidad de las culturas humanas. Si bien Tylor, fue una figura clave en la construcción del concepto de cultura, sus ideas han sido cuestionadas y reemplazadas por enfoques más contemporáneos, que reconocen la diversidad.

Dando continuidad a este ejercicio de conceptualización, dejo de lado a Taylor y paso a hablar de Franz Boas (1858-1942), quien a principios del siglo XX propone una visión amplia e integral de lo que constituye la cultura en una sociedad. Desde su postura, este autor considera que la cultura:

(...) incluye todas las manifestaciones de los hábitos sociales de una comunidad, las reacciones del individuo en la medida en que se ven afectadas por las costumbres del grupo en el que vive, y los productos de las actividades humanas en la medida en que se ven determinadas por dichas costumbres. (Boas, 1930 en Kahn, 1975, p.14)

Adicional a lo citado, resalto que Boas contribuyó de manera significativa a la antropología moderna y promovió una visión más inclusiva de las culturas humanas; oponiéndose al evolucionismo cultural, incorporó la noción de culturas en plural y particularismo histórico, y desarrolló el concepto de relativismo cultural y área cultural.

Conforme a ello, desde su enfoque denominado particularismo histórico, afirmó que cada cultura es un producto único de su historia, por lo que no se puede entender en términos de un modelo universal, o de una secuencia evolutiva predeterminada, ya que cada sociedad tiene

su propia forma de vida. Según Boas, la cultura debía estudiarse de manera empírica, a través de la observación detallada y la comprensión de las particularidades de cada grupo humano.

Además del particularismo histórico, Boas hizo énfasis en el relativismo cultural, idea que pretendía comprender a cada cultura en sus propios términos, sin juzgarla según los estándares de otra cultura. Esto significó que las prácticas, costumbres y creencias de una sociedad fueran evaluadas en el contexto de su propio sistema de valores y normas. Esta apreciación desafió la idea de que una cultura es superior a otra y resaltó la importancia de comprender y respetar la diversidad cultural.

Otro de los conceptos que sostuvo Boas, fue el de área cultural, el cual hacía referencia a una región geográfica, donde diferentes culturas comparten características similares, debido a su proximidad y a la influencia mutua. Al agrupar las culturas en áreas culturales, pudo identificar patrones de desarrollo, difusión de ideas y prácticas entre grupos cercanos.

Revisando el trabajo de este referente, encuentro contribuciones significativas como: el valor de cada cultura, la negación de la distinción entre culturas superiores e inferiores, y el reconocimiento de que cada cultura se desarrolla de manera única, lo que exige comprenderla en sus propios términos. Sin embargo, identificó el rastro de una crítica hacia el relativismo cultural, pues hay quienes consideran que al sugerir que todas las culturas son igualmente válidas, se cae en el error de una aceptación acrítica y justificación de prácticas culturales, que pueden llegar a ser perjudiciales.

Avanzando en la definición del concepto de cultura, retomo a Bronislaw Malinowski (1884-1942), un etnógrafo, sociólogo y lingüista que entendía el término como: "un conjunto integral constituido por los utensilios y bienes de los consumidores, por el cuerpo de normas que rige los diversos grupos sociales, por las ideas y artesanías, creencias y costumbres"

(Malinowski, 1970, p.56). De igual forma, la consideraba como “un compuesto integral de instituciones, en parte autónomas y en parte coordinadas.” (p.60)

En consecuencia, estas dos definiciones que otorga Malinowski, permiten que la cultura comience a ser vista como un sistema integrado, compuesto por diversas instituciones, que desempeñan funciones específicas para mantener la cohesión y supervivencia de la sociedad. Lo que quiere decir, que la cultura es comparable a un organismo vivo, donde cada componente actúa como un órgano que cumple una función vital para el bienestar general.

No se puede desconocer, que del postulado de este autor proviene la definición funcionalista de la cultura, donde la perspectiva histórica no tiene mayor relevancia. Por este motivo, Malinowski estaba en desacuerdo con la teoría evolucionista y el particularismo histórico, porque desde su mirada, estas escuelas buscaban los orígenes de las culturas o los rasgos culturales, a partir de enfoques explicativos o conjeturas. Contrario a esto, él proponía que el análisis antropológico debía centrarse en el presente y no a lo largo del tiempo.

Adicional a lo que ya mencioné, Malinowski destacó la importancia de observar directamente las prácticas culturales y sociales de un grupo en su contexto local, para comprender cómo éstas satisfacen las necesidades básicas de sus miembros. Igualmente fue pionero en el método de trabajo de campo, conocido como observación participante, que consistía en vivir con las comunidades para entender su cultura desde una perspectiva interna.

Ahora bien, dando un salto del funcionalismo, al estructuralismo, aparece un influyente antropólogo que transformó la noción de cultura, desde una metodología para la construcción de una antropología científica. Distinguido por destacar la peculiaridad de las culturas y rechazar el etnocentrismo, Claude Lévi-Strauss (1908-2009), reconoció la influencia del estructuralismo lingüístico contemporáneo en la cultura. Su contribución daba una respuesta a las limitaciones

impuestas por el sistema predominante, que obstaculizaba el desarrollo pleno de la investigación científica, especialmente en las ciencias sociales.

Es necesario destacar que, Lévi-Strauss fue un defensor absoluto de la diversidad cultural, ya que, su trabajo se caracterizó por proponer que la cultura humana debe entenderse en relación a un sistema estructurado de diferencias y relaciones. Él comparó la cultura con el lenguaje, sugiriendo que ambos se basan en estructuras subyacentes, compuestas de elementos que adquieren significado a través de sus relaciones con otros elementos dentro de un sistema. Asimismo, enfatizó que estas estructuras culturales son en gran parte inconscientes.

Basado en ese pensamiento, afirmaba que la cultura es un conjunto de reglas y significados compartidos que guían e influyen en el comportamiento y la organización social de una sociedad. Esta perspectiva, llevó a Lévi-Strauss a centrarse en la investigación de los mitos, rituales y costumbres de diversas sociedades, buscando estructuras comunes subyacentes que dan forma a las distintas manifestaciones culturales.

Luego de contemplar, cuatro corrientes que, a pesar de tener diferencias en sus enfoques, se caracterizaron por una búsqueda objetivista, me detengo en una teoría que aparece hacia la segunda mitad del Siglo XX, generando una reconfiguración y cambio sustancial, en las formas de pensamiento.

Así pues, considero los postulados de Clifford Geertz (1926-2006), quién da paso a un enfoque interpretativo, en el que la cultura se concibe como un conjunto o entramado de símbolos, prácticas y significados compartidos por los miembros de una sociedad. Su aporte impactó significativamente en el campo de la antropología, al considerar a la cultura como una dimensión de lo humano, que se refiere a la interpretación y al significado.

De la misma manera, Clifford Geertz sostenía que los individuos se encuentran inmersos en una trama o red de significados, que permean su visión del mundo, las formas de actuar, los valores compartidos, las ideas, las maneras de pensar, y los modos de ser y de sentir. A su vez, consideraba que la cultura es un proceso, que se construye en medio de una relación dialéctica entre el sujeto, el colectivo y el contexto geográfico e histórico. La definición de cultura que él establece se sintetiza en la siguiente cita:

El concepto de cultura que propugno y cuya utilidad procuran demostrar los ensayos que siguen es esencialmente un concepto semiótico. Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser, por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. (Geertz, 1987, p. 20)

Desde este posicionamiento, se entiende que Geertz viera la cultura como un texto que debía ser leído e interpretado por el etnógrafo. Por tal razón, los rituales, costumbres, tradiciones, discursos o comportamientos de un grupo cultural, en efecto, pueden ser entendidos como partes de un texto que tiene un significado específico para sus participantes. El trabajo del etnógrafo es leer y entender ese texto cultural, interpretando sus símbolos y significados para obtener una comprensión profunda.

En su libro *"La interpretación de las culturas"* (1987), Geertz destaca la importancia de describir en detalle las prácticas culturales, analizando cómo se relacionan con los significados que las personas les atribuyen. Esta forma de entender la cultura, se fundamenta en la idea de que las acciones humanas no solo deben ser observadas, sino también interpretadas. A su vez, enfatiza en la importancia de la subjetividad y la reflexividad en el trabajo etnográfico,

resaltando que los etnógrafos deben ser conscientes de sus propias perspectivas y prejuicios, al interpretar los significados culturales, porque su experiencia y contexto pueden influir en la comprensión de los textos culturales que están leyendo.

Hasta este punto, aborde teorías en las que se conceptualiza la noción de cultura desde perspectivas clásicas, que la entienden como un proceso evolutivo, una totalidad, un organismo, un mecanismo, una dimensión de lo humano, un lenguaje, un texto o un conjunto de significados. Así que, para terminar este recorrido, me aparto de las miradas antropológicas tradicionales y dirijo mi atención hacia una visión contemporánea, para ello me enfoco en los estudios culturales, y tomo como referencia, el postulado de uno de sus exponentes en Colombia.

Con relación a los estudios culturales, señalo que estos nacen en la década del sesenta, teniendo como referentes a Raymond Williams, Richard Hoggart y Stuart Hall. Su aparición se da en el período de la segunda postguerra, por eso se entiende, que más allá de ser una corriente teórica, es un campo diverso, plural y heterogéneo, constituido por prácticas intelectuales, que tienen una clara voluntad política.

Un aspecto distintivo de los estudios culturales, es la transdisciplinariedad, la cual permite que confluyan diferentes tendencias; aun con esta característica, tienen una especificidad intelectual y política, que se centra en analizar cómo la cultura se relaciona con el poder, y cómo se puede utilizar este conocimiento para promover cambios sociales y políticos. Al hablar de lo distintivo de los estudios culturales, también es importante agregar, que antes que emergiera este campo, la cultura era vista en un lugar secundario, inferior a la economía, la política o la organización social, lo que en palabras de Hall (2010) trajo consigo un reduccionismo.

Con la aparición de los estudios culturales, se comienza a cuestionar este reduccionismo en dos sentidos: el primero, frente al economicismo o materialismo vulgar, y el segundo, con relación a la idea de cultura como alta cultura. En cuanto a primer cuestionamiento, es significativo aclarar, que no se trata de entender la cultura desde el idealismo, como “una esfera autocontenida que se podía explicar simplemente en sus propios términos” (Restrepo, 2019, p.77). Esta afirmación tiene sustento, al observar que, Hall habló de la cultura como prácticas de significado articuladas con relaciones de poder, mientras que Williams se refirió a la sociedad y la cultura.

Sobre el segundo cuestionamiento, que hace referencia a la cultura desde una jerarquización, puedo mencionar que, con los estudios culturales, se replantea la relación entre cultura y culto, por ende, se rompe con la etiqueta de lo sublime y exclusivo. Desde esta perspectiva, se reconoce que la cultura también está en los sectores populares, por esta razón, se elimina la idea de una alta cultura y se da paso a concebir la cultura, en función de lo ordinario, común y popular.

Estos dos cuestionamientos a los que hago referencia, posibilitan que la cultura empiece a vincularse con lo social, con las transformaciones hacia lo popular y con la industria cultural, todo esto se da a través de la interacción de diferentes discursos, procesos simbólicos, construcción de subjetividades y formaciones de poder. Partiendo de la idea anterior, desde el campo de los estudios culturales, se entiende que la noción de cultura se asocie con un sistema de significados y prácticas, que es negociada y disputada por los individuos y los grupos sociales. De ahí que, estudiosos como Stuart Hall y Raymond Williams, argumentan que la cultura no es solo una reflexión de la realidad social, sino que también es una fuerza que la moldea y la transforma.

Siguiendo con el desarrollo propuesto, paso a mencionar una voz que se asocia con los estudios culturales, en Colombia: Eduardo Restrepo, quien refuerza la idea, que, al hablar de cultura, se anula el enfoque reduccionista, y se abre paso al reconocimiento de la diversidad de los fenómenos culturales. A partir de su postulado, distingue la complejidad y la riqueza de la cultura, logrando capturar la multiplicidad de significados y prácticas que la componen. Además, propone una visión más amplia, que considera la interacción entre diferentes factores y dimensiones, como la historia, la política, la economía, la religión, la identidad y el poder.

Igualmente, Restrepo sustenta la idea de "cultura-como-poder" y "poder-como-cultura". A Partir de ella, afirma que la cultura es un campo de lucha y negociación, donde se gestan relaciones de poder, resistencia, dominación y subordinación. Desde este enfoque, considera a la cultura como un proceso de construcción, en el que los individuos y grupos, negocian sus identidades, a través de la imposición de sus significados y valores.

Restrepo también argumenta, que la cultura es una dimensión que no puede extraerse y evaluarse individualmente, es decir, que no es una esfera que se separa de otros componentes, pues se ve configurada por una serie de prácticas de significación que permiten su conformación. Al mismo tiempo, reconoce la cultura como aquello que no es naturaleza, y como lo creado por los humanos; y a la naturaleza, como todo aquello que no está determinado dentro de la cultura. En palabras de Restrepo (2012):

“La cultura sobrevive a cada uno de los individuos ya que no muere con ellos, si no que tiende a pasar a las siguientes generaciones. En síntesis, el planteamiento es que la cultura no estaría en los genes sino que es aprendida.” (p.25)

Adicionalmente, Restrepo aclara que la cultura no es un proceso jerárquico, pues no se tiene una “mejor cultura”, simplemente existen diferencias entre estos individuos, pero se

reconoce a todos como seres culturales. De igual forma, plantea que la cultura no es algo estático ni esencial, sino un proceso dinámico y en constante transformación, por eso, se produce y reproduce en la vida cotidiana, a través de las prácticas, las representaciones y las significaciones, que los individuos y grupos crean y comparten.

Adicionalmente, Restrepo aclara que la cultura no es un proceso jerárquico, pues no se tiene una “mejor cultura”, simplemente existen diferencias entre estos individuos, pero se reconoce a todos como seres culturales. De igual forma, plantea que la cultura no es algo estático ni esencial, sino un proceso dinámico y en constante transformación, por eso, se produce y reproduce en la vida cotidiana, a través de las prácticas, las representaciones y las significaciones, que los individuos y grupos crean y comparten.

Como lo mencioné unas páginas atrás, Eduardo Restrepo junto con los estudios culturales, es el último eslabón que tomo como referencia para entender el concepto de cultura. Al llegar a este punto, vuelvo la mirada en retrospectiva sobre la información conceptual recopilada, y reconozco una postura diferenciada en la perspectiva de cada autor, que me conduce a entender que la noción se ha transformado a lo largo del tiempo.

El entramado previamente expuesto, es un breve recuento de las concepciones de cultura en los campos de la antropología y los estudios culturales, que contrastan teorías y corrientes de pensamiento, que han sido objeto de estudio, debate y discusión. Sin embargo, debo mencionar que, por fuera de estos campos, también se ha estudiado la cultura. Es decir, que la delimitación de este recorrido conceptual, no es una única forma, ya que, es el resultado de una decisión personal, al momento de *rastrojear* y comprender diversas formas de estudiar la cultura.

Al llegar a esta parte, y después de rastrear, registrar, describir y conceptualizar la noción de cultura, consolido como investigadora-vivenciadora, una interpretación propia del concepto. Con esta intención, manifiesto que reconozco la cultura como un imperativo plural, con una amplia gama de aspectos que dan cuenta de las condiciones de la vida humana. A su vez, que es un campo de lucha, en el que el poder y la hegemonía juegan un papel importante. La cultura entonces, es un conocimiento compartido que surge de interacciones y procesos sociales; es un tejido de signos y significados.

En síntesis, expreso que la cultura se construye y reconstruye constantemente mediante prácticas individuales y colectivas. Como una expresión inherente a la especie humana, es un conjunto de acuerdos que se materializa en un proceso, una práctica o una acción social. Aunque reúne creencias, valores, normas, costumbres, tradiciones y conocimientos compartidos; comprende aspectos más profundos como las formas de pensar, sentir y actuar. En su complejidad, la cultura es un reflejo de la diversidad y la identidad de las sociedades, la cual se encuentra influenciada por una variedad de factores sociales, políticos y económicos, que dan paso a la dinámica de poder, y a la capacidad de las personas para negociar y transformar su propia cultura.

### **3.3. La Tambora como manifestación cultural**

Con la intención de hacer un cierre significativo, propicié un espacio para construir una reflexión personal acerca de la Tambora como manifestación cultural. Desde un posicionamiento y discurso propio, que se alimenta de mi experiencia en el territorio, la vivencia de la práctica, el acercamiento a la comunidad tamborera y el bagaje conceptual, establezco un diálogo entre las categorías que a lo largo de este capítulo me dediqué a *rastrojear*.

Sobre la Tambora señalo que es, ante todo, una expresión social, cuyo significado trasciende más allá de su polisemia y definición literal. Esta práctica, es el resultado de una mezcla étnica, que ha dejado en el tiempo un legado y herencia cultural. Es un vínculo entre el pasado y el presente, y un ejercicio de cohesión social, que incluye una movilización de saberes populares, donde las narrativas, vivencias y tradiciones se conjugan de manera particular.

Quienes la investigan y estudian, se han encargado de definirla como un canto, un conjunto musical, una fiesta, un baile, un instrumento o un ritmo. Sin embargo, las personas que la practican y viven la reconocen como un sentir, una forma de vida y una expresión que configura su identidad. Adicional a lo que ya resalté, desde este trabajo podría agregar, que es un fenómeno cultural y un hecho social.

Por otro lado, frente a las manifestaciones culturales, puedo acotar que su universo es la colectividad, donde salen a flote prácticas y valores sociales que forman parte de la identidad. Dichas manifestaciones, suelen presentarse como hechos relativos, que reflejan diversas formas de pensar, relacionarse, sentir y actuar, para ello, se valen de distintos lenguajes que cumplen la función de comunicar.

Además, destaco que es un encuentro colectivo, en el que se construyen lazos entre los miembros de una comunidad, abriendo el espacio para visibilizar creencias y costumbres. En otras palabras, comprendo la manifestación cultural como un hecho que según el contexto permite mostrar o revelar algo de manera perceptible, haciendo uso del lenguaje verbal, el cuerpo, los gestos u otros canales de expresión.

Partiendo del despliegue realizado a lo largo de este capítulo, y para efectos del presente estudio, reconozco a la Tambora como una manifestación cultural, porque trae consigo una construcción social y un proceso dinámico, inmerso en un ejercicio de poder y resistencia, reúne y

convoca a la comunidad, en torno a un hecho social diverso; abarca distintos medios de expresión; promueve el diálogo intercultural y la comprensión de la diversidad cultural; refleja tradiciones y valores; posee un valor simbólico, y es una canal de comunicación que permite la conformación de identidades.

En conclusión, la Tambora es una manifestación cultural, porque testimonia una existencia del pasado que se recrea en el presente. En esta expresión y práctica convergen aristas contundentes, como la memoria, la cultura y el territorio. Sin olvidar mencionar, que hace parte de un entorno en constante transformación, atravesado por trayectorias humanas, en las que cobran relevancia las historias, el encuentro, la integración y participación.

Antes de poner un punto final sobre esta comprensión, tan solo me queda expresar que Tambora y manifestación cultural, son dos conceptos que se amalgaman en el capítulo que está por llegar.

#### 4. LA TAMBORA PASERA

Recurrir a lo anecdótico es el mejor camino para dar apertura a este título, por ello, contaré que, al acercarme a la Tambora Pasera se transformó mi acontecer cotidiano, provocando que pasara de un ritmo laboral, a involucrarme con ella constantemente. Durante dos años la incluí en mis charlas, leí sobre ella, me desvelé al escribirla, y también, me alegré al vivenciarla, cantarla y bailarla. Por esta práctica cultural, recorrí cientos de kilómetros que me alejaron de casa, participé en celebraciones y parrandas, exploré territorios lejanos y me conecté con personas que nunca imaginé, creando lazos y diálogos que enriquecieron la experiencia.

Estas y otras tantas razones, sustentan la idea de dedicar un capítulo para documentar esta manifestación cultural, que se gesta en el centro del departamento del Cesar. Así que, quien se tome un tiempo a leer esta parte de mi trabajo, podrá notar que es la columna vertebral, el motivante, la inspiración y la razón de ser del estudio que me propuse desarrollar. Hago esta afirmación con el objetivo de subrayar y destacar la importancia del contenido de este cuarto capítulo, donde abordo de manera directa y profunda el fenómeno de la Tambora Pasera en toda su complejidad.

Partiendo de lo anterior, señalo que, en esta sección del trabajo, condenso los hallazgos de mi ejercicio investigativo, buscando que el lector se sumerja en una apuesta analítica, que trae consigo una mirada sobre la Tambora como manifestación cultural. Pero antes de presentar una síntesis de los resultados de esta investigación, es importante mencionar que, en el proceso de análisis, construí un texto etnográfico que no necesitó de una matriz para codificar los datos, pues realicé un registro narrativo y descriptivo, que se nutrió de mi saber experiencial, notas de campo, transcripciones de entrevistas, fotografías, testimonios y grabaciones. Para este análisis y ejercicio escritural, tome como referencia a Restrepo (2018):

“Los detalles de los cuales se alimentan los textos etnográficos no son sólo de observaciones adelantadas por el etnógrafo en terreno. Gran importancia tiene traer en la textura etnográfica la voz de los actores. Ya sea como fragmentos transcritos de entrevistas o como expresiones o categorías locales, los textos etnográficos suelen incorporar una textualidad en la que se inscriben las voces de los actores, sus particulares formas de enunciar y significar el mundo” (p.107, 108).

Apelando a lo que enuncia Restrepo, este es un ejercicio en el que recopiló lo vivido y experimentado, es un texto atravesado por la experiencia humana, que no solo se enfoca en mi interpretación, sino que también resalta la mirada de los sujetos que están vinculados a esta investigación. En este sentido, es un trabajo que no se limita a un simple registro de hechos, es un acto dialógico y creativo, en el que las palabras se cargan de un sentir y significado.

Además de lo ya resaltado, agrego que para alcanzar un análisis completo, tomé como base los niveles que propone Ruiz (2006), dentro de los que se encuentran el nivel de superficie, que se enfoca en la descripción de la información y citación de los datos de manera literal; también está el nivel analítico que va más allá de lo explícito, es decir, busca construir categorías para clasificar la información y organizar la misma, tomando como referencia criterios de afinidad o diferenciación; y finalmente está el nivel interpretativo, que involucra una comprensión y construcción de sentido, en el que está implícita la perspectiva del investigador.

Luego de explicar la ruta de trabajo para el análisis de los datos, resumo los cinco apartados en los que dividí este cuarto capítulo. En el primero, abordo desde un contexto histórico el territorio en el que ha tenido lugar la Tambora Pasera. En el segundo, me detengo en las particularidades identitarias de esta expresión. En el tercero, propongo nuevas comprensiones sobre esta práctica. En el cuarto, expongo las transformaciones sociales a las que ha estado expuesta esta

manifestación, junto con sus luchas y estado actual. En el quinto y último, hablo de un pasado tamborero, que se mantiene gracias a la memoria colectiva de quienes se vinculan con esta práctica cultural.

Dejando claro el propósito de este capítulo, y el contenido adjunto que vendrá, sin más preámbulos abro el espectro para hablar de la Tambora de El Paso, Cesar, de una forma cercana y natural, ya que, escribir sobre lo percibido y vivido se convierte en un reto apasionante, que se aleja de ser un acto abrumador y desafiante.

#### 4.1. El Paso, “un pedazo de África”



Figura. No. 14: Huella características del pueblo pasero.

*Con el nombre de “El Paso del Adelantado” fue bautizada esta región,  
que en la época de la colonia a “negros” africanos vio llegar en procesión.*

*Según historiadores eran Carabalés de Nigeria y Senegal,  
los cuales en condición de esclavos al ganado debieron domar.*

*La hacienda Santa Bárbara de las Cabezas enmarcada en la historia esta,  
como uno de los más grandes hatos ganaderos que dio a conocer este lugar.*

*En ella los cantos de vaquería y las tamboras se hicieron escuchar,  
dando origen al vallenato que entre corrales y potreros se oía resonar.*

*Las cabezas de ganado se destacaron en esta sabana popular,  
y junto con ellas los pregones que acompañaban una ardua jornada laboral.  
Aquí los guapirreos, voces y palmas fueron producto de una conjugación cultural,  
que llegó hasta un trío compuesto por caja, guacharaca y acordeón sin igual.*

*Cuentan los que cuentos cuentan, que invasores quisieron castrar,  
la cultura de este pueblo afro que se resistió a olvidar su sapiencia popular.  
Por eso los Negros del Corpus Christi con sus morisquetas y baile particular,  
son testimonio del cimarronaje dado en este epicentro cultural.*

*Como cuna de tambora y vallenato se reconoce a El Paso, Cesar,  
tierra de cantadoras como la Kika Blanco y Juna Diaz Villareal;*

*personajes tamboreros que configuran el tronco musical*

*de juglares vallenatos de la talla de Alejandro y Nafer Duran.*

*Dentro de esta población San Marcos Evangelista es el Santo Patronal,*

*quien se engalana cada 25 de abril para su fiesta celebrar.*

*En el marco del festival por las calles se le ve pasear*

*acompañado de devotos que bailan, para sus promesas pagar.*

*Conformado por su cabecera municipal y cinco corregimientos más,*

*este territorio se erige como un oasis de calidez y exuberancia natural.*

*La ciénaga de San Marcos y la candela viva a El Paso identifican ya,*

*así como las panochas, farotas y gigantonas que son un símbolo cultural.*

*(Manrique Sandra, 2023, El Paso).<sup>12</sup>*



*Fotografía No. 30: El Paso - Imagen propia 2022.*

---

<sup>12</sup> Fragmento tomado del diario de campo. Corresponde a un ejercicio escritural como investigadora-vivenciadora.

La primera vez que pisé las tierras de El Paso, fue el 10 de octubre del año 2022, para llegar allí viajé por 17 horas, en el bus 7414 de la empresa Expreso Brasilia, que me llevó desde Bogotá hasta Cuatro Vientos, Cesar. Recuerdo que en este punto tomé una moto que me movilizó hasta la plaza central, en la que se encontraba la iglesia de San Marcos Evangelista, junto a una ceiba verde y frondosa difícil de no observar.

Aunque, tenía claro que mi interés era *rastrojear* la Tambora, era consciente que antes de hacerlo debía empapar me un poco de la historia de este lugar. Como no sabía nada de él, solo el nombre que figuraba en el mapa, y la idea de lo que quería encontrar, opté por vivenciar, indagar y explorar. Fue así, como me adentré en sus calles, observé sus casas, presté atención a su gente, aprecié la música vallenata, me deleité con la iguana que vendían en la esquina, me tomé una que otra fría y me familiaricé con algunos habitantes con los que me crucé al pasar.

Según lo registrado en mi diario de campo, el 11 de octubre de 2022 fue mi primer despertar en El Paso, día en que emprendí una ruta en compañía de César Botero, quien se convirtió en mi guía. El primer lugar por el que pasé fue la casa de Alejandro Durán Díaz, una leyenda que recorre cada calle y esquina del municipio, desde el momento en que se consagró como el primer Rey Vallenato del país. Gracias a él y a su hermano Nafer Durán Díaz -novenio Rey-, se distingue a esta zona como una cuna del acordeón.

Mencionar este acercamiento es crucial, porque frente a la casa de este juglar, César me contó que Juana Francisca Diaz Villareal -mamá de estos dos personajes- era una cantadora de Tambora tradicional. En medio de la charla me enteré, que ellos crecieron en La Hacienda Santa Bárbara de Las Cabezas, escuchando el retumbar de las tamboras y las melodías del acordeón que interpretaba su padre, por eso son símbolo de una conjugación musical. Del relato de Botero

salieron a flote dos datos importantes: un nombre y un lugar, que más adelante me enfocaría a escudriñar.

Después de esta pausa sustanciosa, continúe mi andar por El Paso, recorrí las calles de los Cerezos, las Cotorras y el Majagua. Recuerdo que caminé durante un buen tiempo hasta que por casualidad o destino conocí a Fernando Bordeth Chiquillo, un historiador, poeta y escritor. El primer impacto visual que tuve al entrar en la casa de este pasero, fue una tambora que se encontraba expuesta en el centro del patio. Al ver este elemento supe que había llegado el momento de *rastrojear*.



*Fotografía No. 31: En el patio de un historiador - Imagen propia 2022.*

Este hombre, me brindó información relevante sobre el contexto histórico del municipio. En la conversación informal que sostuvimos, me interesé por preguntar sobre el origen o

surgimiento del territorio pasero. Ante mi duda, él expresó que cronológicamente se manejan diversas versiones de la fundación de este espacio geográfico, sin embargo, una de las fechas que más se aproxima es el 13 de junio de 1536.

“El Cachy”, como comúnmente se le conoce a Fernando Bordeth, mencionó que sustenta su versión de la fecha, tomando como antecedente el hecho de que Alonso Luis de Lugo transitó por El Paso, cuando se encontraba vía Cabo de la Vela, hacia el Nuevo Reino. Asimismo, enunció que Alonso denominó esta ruta “Paso del Adelantado”, por esta razón, se da el nombre de El Paso, al ser un paso obligado, ya que el municipio nunca fue descubierto como pueblo o ciudad, si no que surgió como un punto de intercambio.

Hago una pausa en mi relato para contar que tiempo después de dialogar con Bordeth, hallé un texto de Tomas Darío Gutiérrez Hinojosa (1992), en el que identifiqué similitudes en algunos aspectos:

La actual población de El Paso no tuvo como origen la fundación de una ciudad o población colonial; fue este, en un principio, el nombre que se le dio a una vasta región tomada como ruta por el adelantado Alonso Luis de Lugo alrededor de 1544, cuando partiendo del Cabo de la Vela tomó la ruta del Valle de Upar para ir al río Magdalena y de allí al Nuevo Reino. Por este nuevo hecho se conoció un vasto sector de aquella ruta como "la región de los Pasos del Adelantado". (p.388)

Gutiérrez (1992), usando otras palabras, en un fragmento diferente, afirma que don Alonso pasó “por una ruta, que, por este hecho, tomó desde aquella época el nombre de "Paso del adelantado", de donde se derivó después el de la región de "El Paso". Allí posteriormente surgió un hato ganadero que con este nombre se convirtió en población” (p.103).

Como se puede evidenciar, estas dos apreciaciones coinciden en gran parte, no obstante, cambia la fecha que cada uno data. Bordeth, en su testimonio oral, refiere que la fundación de El Paso se acerca al año 1536, mientras que Gutiérrez Hinojosa, en su escrito cita que fue en 1544. Es decir, que entre estos dos datos existe una brecha de ocho años. Ante esta situación, infiero que posiblemente la diferenciación de una fecha y otra se encuentra asociada a la falta de registros precisos, las discrepancias en la interpretación de los eventos o la influencia de sesgos en la narrativa histórica.

Volviendo a la anécdota que venía relatando, expreso que en medio de la conversación sostenida con Bordeth, además de conocer sobre los antecedentes históricos que se le atribuyen a la conformación de este lugar, me inquieté por preguntar sobre lo que significa ser pasero. Al ser un interrogante que tenía previsto, me detuve a registrar sus apreciaciones, logrando captar la siguiente nota:

*“El Paso es un pueblo inminentemente negro. El Paso es un pedazo de África. Una parte de la identidad de El Paso como tal, es el orgullo. Nosotros somos orgullosos de nuestra raza, de esa identidad, de nuestra música, de nuestra gastronomía, de nuestra historia, de todo lo que es relevante frente a ser negro. Esa es una característica propia y si hay que ser una síntesis de lo que es ser pasero, es ser negro. La alegría, el sabor, la música, la ganadería, todo el tema que se relaciona con lo anfibio, por la ubicación que tenemos sobre los ríos y los grandes humedales que nos circundan. Toda esa historia que dio origen a lo que hoy es el vallenato, la música tocada en acordeón. Pero el pasero es orgulloso de sus raíces, de su raza la cual defiende hasta la última gota de sudor o de sangre.” (Conversación con Fernando Bordeth, 11 de octubre de 2022).*

La narrativa de Bordeth, sobre mi pregunta, trajo consigo una connotación contundente: “El Paso es un pedazo de África”. Tanto así, que, al salir de la casa de este hombre, esta frase quedó resonando en mi mente, por eso, cuando tuve oportunidad, indagué con otra persona sobre el porqué de esta afirmación. Como respuesta a mi inquietud el pasero Luis Campo, reconocido por ser un gestor cultural, respondió:

*“Somos un pedazo de África porque acá en la hacienda Santa Barbara de las Cabezas se trajeron a una gran cantidad de negros esclavos. Entonces, somos una parte de África por eso, porque ellos trajeron su fuerza laboriosa para la hacienda. Atendían todo lo relacionado con la ganadería, con lo pastoril y con la atención en la misma hacienda a los mayores que había ahí, a los mayorazgos. De igual manera, pues la contextura, la fisionomía nuestra, es catalogada como la misma africana. Todavía hay algunas personas acá que tienen nombres de algunos países de África. Por ejemplo, mi mamá se llama Argelia. Hay otras personas que obtuvieron su nombre dado al contexto de la africanía. La fuerza del negro era superior a la de los indígenas y por eso se fue poblando esto de esclavos africanos, que con el trasegar del tiempo ya se convirtieron en negros libertos. Y nuestra fisionomía es esa. Somos catalogados como afrocolombianos y afrodescendientes. Y en sí, en sí, en sí, somos un pedazo de África. Tenemos las costumbres, tenemos la vivencia, tenemos la cultura, tenemos modos, tenemos algunas cosas de la religiosidad y de otras más que se vive en África, y que se llevan a cabo acá en nuestro territorio. Coincido con Fernando en ese sentido; somos un pedazo de África, porque hemos adoptado modos, vivencias, culturas y una cantidad de cosas que son propias de la africanía.” (Conversación con Luis Campo, 12 de octubre de 2022).*

Analizando estos testimonios *rastrojados*, percibo que tanto Bordeth como Campo, argumentan razones que los conducen a considerar a El Paso como un pedazo de África. La primera de ellas, es la profunda conexión que este territorio y su gente tienen con la herencia, identidad, aportes, intercambios y resistencias de la africanía; y la segunda, es el antecedente de una diáspora que, en este contexto, es producto de la esclavitud.

Reconociendo que la cultura africana es diversa y compleja, y que no existe una definición única de lo que significa ser "africano", puedo decir que la manifestación y visibilización de diversas expresiones como rituales, danzas, música, creencias y prácticas religiosas, se convierten en aspectos claves para entender la designación de estos dos hombres. A partir de esta premisa, descubro que la inclusión del territorio en esta categoría se da por un proceso de autoafirmación y auto identificación, por parte de su propia población.

Estableciendo una conexión con lo anterior, expongo algo que me conflictuó en medio de mi ejercicio de indagación, pues, no sabía cómo interpretar el término “negro” que, de manera constante, se hizo presente en las narrativas de El Cachy, Lucho Campo y otros paseros con los que dialogué. Desde mi cosmovisión, este calificativo está asociado con un contexto de segregación, esclavización, cosificación y subordinación.

De cara a esta contradicción discursiva, me tomé un tiempo para comprender la palabra “negro”, con mayor profundidad. Fue así que, desprendiéndose de mi subjetividad, logré descubrir que lo que para unas personas puede ser visto como un adjetivo o etiqueta, para otros posee un valor que trasciende más allá. Aunque, sus pobladores son conscientes, de que su existencia es producto de un pasado histórico, en el que la exclusión reinó -trayendo consigo una castración cultural, y al mismo tiempo esterilización espiritual- expresan ser el fruto de una cultura y raíz africana.

Considerar este sentir como algo que vincula a toda la población sería una falacia. No obstante, reconozco la existencia de este pueblo afro, tomando como referencia relatos de sujetos culturales, quienes desde diferentes discursos manifiestan su orgullo como población negra. Teniendo en cuenta esta aclaración, en el territorio pasero existe un proceso de autorreconocimiento, a causa de un origen compartido. Dicho proceso, devela identidades que no están dadas como algo acabado, sino que se construyen dentro de la representación.

Este sentir y reconocimiento pasero, a la luz del postulado de Stuart Hall (2010), visibiliza un proceso de identificación, en el que inciden experiencias históricas comunes y códigos culturales compartidos, que proporcionan un marco de referencia y significado, para la construcción de identidades individuales y colectivas. En otras palabras, se trata de identidades moldeadas por la historia y la cultura, que están arraigadas en un sentido compartido de pertenencia como grupo o comunidad. Este sentido de continuidad y estabilidad, proporciona una sensación de cohesión y conexión con sus raíces culturales, incluso en medio de los cambios y desafíos que enfrentan.

El reconocimiento como afrodescendiente o negro, -como lo enuncian los paseros-, tiene profundas raíces históricas y sociales. De esta manera, la esclavitud, la colonización y la segregación han jugado un papel crucial en la formación de sus identidades, que se han construido en oposición a las narrativas y estructuras dominantes. Este proceso, de diferenciación, ayuda a crear un sentido de pertenencia y comunidad, en el que las identidades son relacionales. En palabras de Restrepo (2007), “las identidades remiten a una serie de prácticas de diferenciación y marcación de un ‘nosotros’ con respecto a unos ‘otros’” (p.25).

*Soy negro y negro moriré, el sabor de negro lo llevo hasta en los pies.*

*(De La Rosa Maye, Soy Negro)*

#### **4.1.1. Hacienda Santa Bárbara de las Cabezas**

Hablar de la Hacienda Santa Bárbara de Las Cabezas es crucial para mi trabajo investigativo, debido al papel que este lugar desempeñó en la historia de El Paso, Cesar. Al ser un escenario de intercambio comercial y cultural, no puedo referirme a él solo como un eje económico en torno a la ganadería, si no también como un punto de mestizaje cultural, en el que la etnia africana tuvo una fuerte presencia.

Para iniciar la contextualización, es pertinente anotar que, en el Caribe colombiano, para la época colonial (extendida desde finales del siglo XV hasta principios del siglo XIX), existió uno de los más grandes hatos ganaderos. Este se creó con el propósito de suplir las necesidades de la corona española, y abastecer de carne y leche a poblaciones como Mompo, Santa Marta, Cartagena, Valledupar y Valencia de Jesús. Este hato, era la Hacienda Santa Bárbara de Las Cabezas, cuyo origen se relaciona con Julián de Trespacios y Mier, el segundo marqués de Santa Coa, quien se convirtió en propietario de estas tierras.

Durante más de dos siglos, este terreno estuvo bajo el cuidado de las familias De Mier, Hoyos y Trespacios, descendientes y herederos de los marqueses de Santa Coa, asentados en Mompo. Algunas fuentes afirman que la extensión de Las Cabezas alcanzó a ser de unas 110.000 hectáreas, en las que reposaron alrededor de 35.000 cabezas de ganado cimarrón. Estas tierras se extendían por Valledupar, Chimichagua, Astrea y Chiriguaná, sin embargo, su mayor área se situaba en El Paso.

Adolfo Meisel (2023) describe el origen de esta hacienda de la siguiente manera:

Hacia 1740, Trespacios Mier estableció una ganadería en el sitio conocido como El Paso del Adelantado, provincia de Santa Marta, en tierras de la Corona. Estas tierras las obtuvo en arriendo. En 1743, Trespacios decidió comprar las tierras y el 25 de

agosto de 1746 recibió el respectivo título, que fue confirmado en 1749. También en esa época, 1744, había un hato ganadero en la llamada sabana de Tamacal, contigua a Las Cabezas. En 1745 Trespalcios ofreció al gobernador de la provincia de Santa Marta comprar las tierras de Tamacal para su hijo Juan Toribio Trespalcios Mier. El 18 de julio de 1751 se expidieron a nombre de Juan Toribio los títulos de Tamacal, lo cual se confirmó por el rey de España el 24 de febrero de 1754. Una vez sucedió eso, se denominaron los dos hatos, Tamacal y Santa Bárbara de Las Cabezas, como Hacienda Las Cabezas. (p.65)

La cita anterior, que describe el origen y proceso de consolidación de la Hacienda Santa Bárbara de Las Cabezas, evidencia la capacidad de acumulación de riqueza de la élite colonial en la región. Este panorama, reafirma el rol de máxima autoridad que desempeñaba la Corona española frente a los recursos y la economía local. Asimismo, refleja las dinámicas de poder y propiedad que caracterizaban a esta sociedad, las cuales no dependían solo de la posesión de tierras, sino también del control y explotación de esclavizados.

Ahondando un poco, sobre la subyugación producto de la esclavitud dada en Las Cabezas, encuentro que los indígenas fueron los primeros en ser forzados a trabajar. Sin embargo, con el paso del tiempo, se produjo una introducción masiva de africanos, quienes llegaron a reemplazar a esta población en las labores de producción ganadera. Este cambio reforzó, aún más, el control de la colonia, ya que las personas traídas de África, eran vistos como una fuente de mano de obra más productiva y resistente.

Al respecto, Gutiérrez (1992) refiere que originalmente el asentamiento humano que se dio en este hato ganadero, fue de ascendencia de la tribu tupe-chimila, no obstante, el autor dice que “según la opinión del maestro Alejandro Clark, llegó a ser en su mayoría negroide tanto

étnica como culturalmente, pues la abundante mano de obra que desde un principio se utilizó para el laboreo del ganado fue sobre todo de esta estirpe” (p.388).

En este orden, la información *rastrojeada* devela que hubo una fuerte presencia de un complejo humano de procedencia africana, lo que desencadenó un arraigo de su cultura y saberes populares. Prueba de ello es la música y el canto, que fueron incorporados a las labores de pastoreo. Quienes fueron esclavizados, cantaban buscando domar y seducir al ganado, despertando una sensibilidad en los animales que favorecía su trabajo. Algo para resaltar, es que estos cantos de vaquería se fueron transformando en tamboras, donde el canto responsorial y el palmoteo tuvieron presencia, hasta llegar al vallenato, cuyo origen y raíz se encuentran en esta expresión.

Adicional a lo ya expuesto, sobre este hatu ganadero, encuentro que Meisel (2023) explica que a “comienzos del siglo XIX, la población de El Paso estuvo dentro de los linderos de la hacienda, pero a fines del XIX los Trespacios les donaron a los habitantes del pueblo los terrenos donde estaban viviendo y otros aledaños para que pudieran tener sus cultivos y ganados” (p.37).

Este dato sitúa un panorama en el que los esclavos fueron ganando su libertad, sin embargo, no desconoce que la economía siguió girando alrededor de este lugar. Según testimonios orales del pueblo pasero, a inicios del siglo XX, un alto porcentaje de la población de El Paso trabajaba en la Hacienda Santa Bárbara de Las Cabezas, dedicándose a la ganadería y labores como la agricultura u otros oficios.

Dentro de los muchos trabajadores de este hatu, se destacan los Durán Díaz a quienes se les atribuye en gran parte el reconocimiento de este lugar, como una cuna del vallenato y de grandes acordeoneros. Esta familia -conformada por Sabina, Alejandro, Luis Felipe y Nafer,

hijos de Juana Díaz Villareal (tamborera) y Nafer Durán Mojica (acordeonero)- estuvo vinculada durante muchos años con la hacienda. Aunque, los tres hijos hombres de esta pareja fueron acordeoneros, el más destacado de los Durán fue Alejandro, quien se convirtió en símbolo de la hibridación entre los tambores y el acordeón. Él transformó en música vallenata algunos de los cantos de tambora, que formaban parte de esa tradición oral, que aprendió de su madre.

Un dato adicional de Las Cabezas, que no puedo omitir, es que pese a ser un epicentro con un impacto histórico, económico, social y cultural, la hacienda ya no existe. Hacia 1942 inició un proceso de liquidación, que se prolongó durante algunos años. Dentro de las causas asociadas a este hecho, se encuentran conflictos internos por diferencias y violaciones de acuerdos. Otra de las razones, que llevaron a esta disolución, fue el crecimiento de las familias y la vinculación de nuevos miembros, que produjo un aumento en el número de propietarios.

Después de realizar una contextualización de la Hacienda Santa Bárbara de Las Cabezas, quiero terminar expresando que a partir de las narrativas César Botero, Lucho Campo y Fernando Bordeth, logré construir una imagen mental de lo que fue esta hacienda. En consecuencia, al contrastar esta representación con lo que percibo estando frente a ella, descubro que la casa principal de este lugar, ahora es una ruina compuesta por paredes y un techo. Ya no hay rastro del ganado cimarrón y los cantos de vaquería, ya no seducen con su son; la tambora no se escucha resonar, y las voces y palmoteos en el silencio están; las melodías del acordeón a otros espacios migraron, buscando su huella dejar. Pese a la desaparición del espacio físico de la Hacienda, la identidad negra del pueblo pasero se mantiene en la memoria de los pobladores que hoy habitan el pueblo de El Paso, Cesar.

## 4.2. Particularidades identitarias

En medio de mi vivenciar, habitar y *rastrójar*, descubrí que, para entender las particularidades identitarias de la Tambora Pasera, es fundamental contemplar dos aspectos. Para dar sustento a lo que expongo con antelación y como abre bocas a lo que está por venir, cito las palabras de César Botero, quien en su relato sintetiza esta comprensión:

*La tambora de El Paso es diferente porque no es una tambora propiamente ríana, ¿a qué me refiero? Primero no está situada a orillas del río Magdalena, pero, digamos, guarda las características, identitarias o propias del baile canta'ó. La tambora de El Paso es una tambora, digamos, de sabanas, porque El Paso es en medio de sabanas, aunque también es un pueblo anfibio, porque está a orillas de la ciénaga de San Marcos, entre el río Cesar y el río Ariguaní, que a su vez son afluentes de la ciénaga de Zapatosa y esta del río Magdalena. El Paso pertenece a la Depresión Momposina, porque está dentro de esta subregión, pero entonces la tambora de nosotros lo que tiene en particular es que es una tambora netamente negra, porque El Paso es un pueblo negro, y pues ese digamos, ese tinte o ese matiz de pueblo negro se evidencia también en la tambora. Tú sabes que la tambora nuestra es más alegre, los aires son más alegres. (Conversación con César Botero, 22 de agosto de 2022).*

Tomando como referencia lo que enuncia Botero, los dos aspectos -a los que hice referencia al inicio de este título- que influyen en esta manifestación pasera, son la ubicación geográfica del municipio y el predominio africano en este territorio, que tuvo lugar tiempo atrás. Sobre esta última característica no ahondaré, teniendo en cuenta que en el apartado anterior hice hincapié, así que, me detendré a hablar de la primera.

Partiré por mencionar, que a pesar de que muchas veces, se atañe la manifestación de la Tambora tan solo a pueblos que están localizados a la ribera o margen del río Magdalena, pero, con mi trabajo demuestro que no es del todo cierta dicha apreciación. A diferencia de otros territorios tamboreros, El Paso no se encuentra cercano al Magdalena, sin embargo, la Tambora viaja entre aguas y llega hasta allí, a través de diversos afluentes como los ríos Cesar, Ariguaní, San Jorge y Cauca, y las ciénagas de San Marcos y Zapatosa, que sirvieron como canales de comunicación en la difusión de esta práctica.

En este punto quiero recalcar que, debido a la lejanía con el río Magdalena, el pueblo pasero estableció una mayor interacción e intercambio con territorios de asentamiento afro, como Curumaní, La Sierrita, Boquerón y Rincón Hondo. Este contexto, le confirió a la Tambora de El Paso unas características totalmente distintas y propias, a las tamboras de otros lugares. Dicha influencia es perceptible en la forma de bailar, en los instrumentos, en los cantos, en la musicalidad y en la vivencia.

Para argumentar un poco, la idea de las particularidades identitarias a las que hago alusión, a continuación, comparto los sentires de algunos tamboreros, quienes narran sus apreciaciones sobre esta manifestación pasera:

*“No, nosotros somos otro nivel. No sé, o sea, digamos el golpe, el golpe de Tamalameque es muy diferente al de nosotros. El de San Martín, la redoblada es muy diferente a la de nosotros. Y el de San Bernardo también es muy diferente a la de nosotros. Pero para mí, la de nosotros es única” (Ilianys Villalobos).*

*“Lo que hace diferente a la tambora de El Paso es esa fuerza que viene del negro” (César Botero).*



Fotografía No. 32: Tambora pasera I - Imagen propia 2022.

*“Totalmente diferente a cualquier tambora que haya. El ritmo, o sea, es totalmente diferente, totalmente diferente. Son los golpes totalmente diferentes. Aquí en El Paso se toca con la caja palitia” (Adrián Mejía).*

*“Sí, tanto en la forma de interpretarse los instrumentos, como entre otras cosas, la verdad es diferente en muchos sentidos” (Rafael Álvarez).*

*“Sí, claro, es una tambora diferente en su forma de bailar, en su forma de tocar; los instrumentos de percusión también muy diferentes. Vemos que en El Paso se usa la caja que en muchos pueblos no se usa. El berroche es diferente, la tambora-tambora es diferente y los cantos de tambora también son muy distintos a muchos cantos de la orilla del río, del río del Magdalena. Por eso se caracteriza la tambora de El Paso, por ser una tambora diferente” (Edwin Castro).*

*“La tambora de nosotros es un toque diferente a todas las tamboras que hay; el toque de nosotros es único” (Fernando Bordeth).*

*“Sí, es diferente. Por el golpe” (Gustavo Mure).*



Fotografía No. 33: Tambora pasera II - Imagen propia 2022.

*“Siempre ha habido la diferencia en la forma de cantar y en la forma de tocar y bailar. El Paso siempre se diferenci6 en eso, en la forma de ejecutar los instrumentos. Ac6 bailan un poco m6s sanconia’o. Ac6 se baila un poco m6s sereno, m6s pegado al piso, el pie es m6s pegado. All6 no bailan sanconia’o ¡se agachan bastante! Ac6 el baile de la tambora se baila muy erguido como muy recto. Esa es la gran diferencia” (Julio Rib6n).*

*“Indudablemente es diferente el golpe y la forma de interpretar los instrumentos, tambi6n los instrumentos que se utilizan dentro de ella varían con relaci6n a otros municipios. La forma de bailar tambi6n es distinta” (Lucho Campo).*

*“En El Paso la tambora es muy diferente, no es la mejor, porque yo no digo que uno nunca puede decir “no, que lo mío es lo mejor”. No es la mejor, pero me atrevo a decir que es la 6nica tambora diferente y que m6s gusta y pega en la Depresi6n Momposina” (Carmen Hern6ndez).*

*“Si es diferente, en los ritmos, el baile, el canto, en el toque del tambor” (Rosa Hern6ndez).*

En los relatos anteriores, los tamboreros paseros coinciden al decir que esta expresión espontánea y colectiva, es diferente a la de otros municipios momposinos. Algunos hablan del golpe, otros del baile; hay quienes mencionan el canto y también quienes refieren una fuerza indiscutiblemente “negra”. Al analizar de manera generalizada estos testimonios, identifiqué que este es el resultado de la diversidad cultural que caracteriza a esta manifestación cultural, la cual se ha adaptado y transformado de manera única en cada comunidad. Esto se debe a la interacción de factores históricos, geográficos, religiosos y sociales, que han moldeado las tradiciones y costumbres de cada territorio tamborero. Dichos aspectos, junto con la transmisión oral, las migraciones y el intercambio cultural, han enriquecido la Tambora Pasera. Como resultado, este pueblo ha construido sus particularidades identitarias, que son el reflejo de sus valores, creencias y herencias.

Como se puede ver, Rosa, Carmen, César, Julio, Rafael, Edwin, Lucho, Fernando, Ilianys, Adrián y Gustavo, señalan que existen rasgos identitarios, que perciben desde su lugar de enunciación, su rol o saber experiencial. Por esta razón, después de leer el sentir individual de estos sabedores, hacedores y portadores, entremos en detalle a conocer lo diferente de la Tambora Pasera.

#### **4.2.1. El baile**

A partir del trabajo realizado, comprendí que para hablar del baile de la Tambora Pasera es importante contemplar tanto el pasado como el presente. Pues, si bien es cierto que es una misma manifestación, las formas de exteriorizarla, a través del movimiento y el goce corporal, varían notablemente.

Quienes vivenciaron la Tambora en un tiempo pasado, cuentan que la ejecución al bailar era de forma libre y serena. En esta práctica espontánea, los músicos tamboreros se conectaban con el sentir de cada bailador; quien se acercaba a ellos para pedirle con su

movimiento que hicieran retumbar los tambores. En palabras de César Botero: *“los bailadores paseros animaban al tamborero; se acercaban a él para decirle que les tocara, algo muy parecido a lo que se ve en el bullerengue”* (Conversación con César Botero, 22 de agosto de 2022).

Así pues, la pareja que bailaba en el centro se desplazaba como si estuviera caminando al ritmo de la música. En estos tiempos no había atuendos, ni trajes para representar, tan solo se trataba de una celebración e intercambio. Los que participaban de este juego, querían tumbarse mutuamente, buscando que alguien perdiera y pagará la botella de ron. No solo quienes bailaban se tumbaban, también quien tocaba la caja palitía, hacía rodar su instrumento de manera repentina, con la intención de que alguien cayera.

Queriendo establecer una descripción más detallada, de las dinámicas que se desarrollaban dentro de esta expresión, me acerqué a Carmen Hernández, una bailadora pasera, que me contó, con detalle, lo que pudo apreciar sobre el baile de aquella época. Aunque soy consciente que sus narraciones son extensas, para mí es importante difundirlas, debido al poder oral que hay dentro de ellas y el contexto que brindan.

*“La Kika Blanco se ponía una botella de ron caña, porque ella bebía ron caña, y se la metía entre medio de las piernas, porque ella no le daba un trago a nadie. Entonces para que no le pidieran el trago, se la metía en medio de las piernas, y con esa botella ahí y bailaba. Había una señora Celina, que es la mamá de Mañeco, también bailaba la tambora, ella tenía un valseadito así y ella echaba las manos así y eso, pero serenito bailaba también. La señora Herminia también bailaba. Esas señoras si bailaban lindo.”*

*“Uno le bailaba a los tambores. Cuando uno salía a bailar, uno como que era eso como sentirlo. Hay tamboreros que como que se quedan y uno como va y como que les dice “aja ¿qué te pasa? tócame que quiero bailar” y entonces ellos como que miran. Es como hablarles a los tambores y a decirle que le toquen. Eso lo hacíamos”.*

*“La tambora de nosotros no ha llevado coreografía; yo veía que uno iba a tumbar al parejo todo el tiempo. Aquí en El Paso se tocaba con la cajita palitía. Esa cajita cuando la tocaba el señor Lucho Pescuezo, me acuerdo que él estaba tocando y uno tenía que estar pilas porque la gracia era tumbarlo de la manera que sea. Era tumbar uno al parejo o los tamboreros también lo tumbaban a uno. Eso cuando ellos estaban tocando y así agachado, ahí miraba y cuando pasaba, le tiraba la cajita a uno. Y le pasaban, y uno se espantaba. Quien se dejará tumbar, ya perdía y pagaba todas las rondas de la bebida, de la parranda que estaban haciendo. Así hacían.”*

*“Yo a Conce lo tumbé como tres veces. Decía “carajo, pero esta muchacha si baila” me decía él. Eso sí, ellos también se le pegaban a uno así a tumbarlo y uno se le sacudía a no dejarse tumbar. A mí nunca me tumbaron, o sea, en esa época ningún parejo me tumbó. Pero si se tumbaban entre ellos, cuando yo veía, cuando bailaban entre los viejos, viejos.” (Fragmentos - conversación con Carmen Hernández, 10 de diciembre de 2022).*

Como apoyo a la descripción vivencial que realiza Carmen, en el siguiente código QR, comparto dos fragmentos de documentales, en los que se evidencia la forma de ejecución que tenían los bailarores paseros años atrás. Estas piezas audiovisuales son fundamentales, porque hacen parte de los únicos registros que encontré a lo largo de mi búsqueda.



Al observar este video, pude reafirmar algunas ideas que se develaron en testimonios *rastrojeados*, y también identifiqué nuevos elementos para el análisis. Entre ellos, que los bailarines levantan los brazos y se persiguen mutuamente hacia atrás y adelante, el hombre saca un pañuelo, la mujer gira, toma levemente su falda y se desplaza por el espacio. Este panorama, en contraste con lo que se ve hoy en día, es totalmente diferente, porque en el pasado, casi no había cortejo y coqueteo entre las parejas, por el contrario, se hacía evidente una interacción en medio de un contexto, que parecía ser, de encuentro y esparcimiento.

Hasta aquí, había construido una aproximación del baile de la Tambora, y como no quise quedarme solo con ello, me enfoqué en buscar algo más de lo que se vivía hace setenta años atrás, por lo tanto, visité a Cristina Angulo, para una época decembrina. Ella es una pasera que creció en medio de una familia tamborera, no es hacedora de esta manifestación, pero sí es sabedora. En medio de la conversación que sostuvimos, aprendí que antes los viejos -como los llama ella- se divertían en un reto, donde la pareja bailaba atropellando al parejo. Se trataba de un juego en el que todo el tiempo la mujer iba sobre el hombre, y él tenía que huir, para que no lo tumbara. Ante lo que ella contaba pregunté: ¿qué pasaba con quien se dejaba tumbar? Entre risas, ella respondió que le hacían la buya, y que quienes estaban alrededor le cantaban: “¡Ay! *te está comiendo la pareja*, ¡Ay! *te va a comer*, ¡Ay! *te va a tumbar*, ¡Ay! *te comió*”.

Con esta pasera, además del movimiento y la intencionalidad que se gesta en el baile como un medio de expresión; dialogamos sobre su percepción frente al baile actual. Ella sin titubear, mencionó que ya no se baila la Tambora, como ella la conoció, y que ya nada es lo mismo. Una de los aspectos en los que más hizo énfasis esta mujer, es en el uso de un vestuario para participar dentro de esta manifestación, ya que, en tiempos pasados se bailaba con la vestimenta que usaban las personas en su cotidianidad. Según el testimonio de Cristina:

*“anteriormente todas las mujeres usaban falda. Mi abuela entre más trapos de tambores tenía para ella era mejor. Y entre más estampados también; su ropa era ancha, ancha. Ella se ponía una combinación abajo, después se ponía otro pollerín más arriba, después se ponía otro trapo para ver el armamento de la pollera. Entonces ella todo el tiempo tenía su ropa pa’ su tamboreo. Sus faldas tenían estampados. Entre más estampados, mejor. A mí nunca me gustaron esos colores escandalosos. A ella y mi mamá sí. Yo le decía; “ma’ Miña, usted todo el tiempo piensa en bailar tambora, porque usted todo el tiempo compra esos trapos así, floreados. Y ella ¡Ay, Prieta, pero es que yo llevo las tamboras en la sangre!”*  
(Conversación con Cristina Angulo, 11 de diciembre de 2022).

Estableciendo una comparación entre lo que cuentan Carmen y Cristina, y lo que he podido observar en los festivales de tambora de San Martín y Tamalameque, interpreto que el hoy del baile de la Tambora pasera es otro. En el presente, esta forma de expresión se gesta en nichos como la rueda y el festival, que permean la práctica y le dan una connotación diferente.

Aunque, los bailadores impregnan su sentir y espontaneidad, se puede evidenciar la inclusión de nuevos códigos, pasos, comandos o figuras que se repiten dentro de la interpretación. Adicionalmente, como existen transformaciones en la ejecución, también ocurre con la vestimenta. Para hacer más explícito lo que enuncio, tomo como referencia un video, que se encuentra en el este código QR, en el que se puede visibilizar estas características.



La ayuda visual y relatos contextualizan lo que ocurría y lo que ocurre en la Tambora en torno al baile. Desde estos insumos, analizo como una manifestación cultural, dentro de un mismo territorio, se transforma con el paso del tiempo. Esto es natural, si se tiene en cuenta que

son prácticas que van cambiando, como consecuencia de factores culturales, históricos y sociales.

Desde mi perspectiva, las diferencias que se reflejan se dan a causa de un cambio generacional, en el que la interacción cultural, la globalización y el intercambio con otras culturas influye notablemente. En el pasado el baile de la Tambora, se gestaba en un contexto local y vivencial, que tenía lugar en medio de la cotidianidad; por el contrario, el hoy de la Tambora ha salido de esta esfera y se ha movilizado a nichos como el festival, en el que se escenifica y representa esta práctica.

Luego de mostrar un paralelo en el baile, y con la intención de que el lector conozca un poco más, realizo un registro de las formas de ejecución de los aires o ritmos de tambora que se bailan actualmente en El Paso, Cesar. Este ejercicio, lo construí con el apoyo de dos bailadoras paseras de épocas distintas. Aclaro, que este insumo no fue creado con el propósito de sesgar la práctica, y mucho menos establecer una verdad absoluta que perdure en el tiempo. Tan solo es una muestra del presente, en diálogo con el sentir de estas bailadoras, y lo que acontece dentro del contexto tamborero del territorio. De tal manera que, comparto los siguientes códigos QR, en los que se puede visualizar como se bailan los aires de tambora.



Figura. No. 15: Formas de ejecución en el baile de la tambora pasera en el presente.

Como cierre de este tema, destaco algunos bailadores, que con sus movimientos han dejado grabado su nombre en la memoria histórica y cultural de El Paso. Entre ellos, Arístides Bandera, Mario Manjarrez, Conce Melo, Herminia Melo, Francisca Blanco, Raúl Melo, Teodomira Silva, Hugues Padilla, Carmen Hernández, Juan Martínez y Dalibeth Caballero. Hombres y mujeres pertenecientes a diferentes generaciones y décadas. De la mayoría, tan solo tengo guardados sus nombres y la descripción de su forma singular de bailar. A Carmen, Juan y Dalibeth, los conocí con antelación, en el marco de uno que otro festival; y al comenzar mi trabajo investigativo, tuve la fortuna de acercarme a Hugues y Teodomira, antes de que murieran.

#### **4.2.2. El canto**

*“El Paso y sus alrededores constituyen un escenario en donde cantar ha sido vivir” (Gutiérrez, 1992, p.390)*

El canto de tambora en este municipio tiene sus raíces en los cantos de vaquería, que surgieron en medio de los arduos trabajos impuestos en la época colonial, tiempo en el que los africanos esclavizados debían movilizar grandes lotes de reses de un lugar a otro. Para realizar este oficio, ellos llevaban consigo su canto a capela y gritos de arreo, buscando domar y sensibilizar el ganado vacuno. Esta tarea estaba a la cabeza de un cantador, que se movía por las sabanas junto a otros hombres, que con estrofas respondían a su piquería cargada de sátira.

Frente a este tema Gutiérrez Hinojosa (1992) señala que:

(...) una de las cosas que el negro enseñó al blanco para la historia fue que, antes que con perros, caballos, armas de fuego o lazos, el ganado se domina y se somete con cantos; la sensibilidad de estos nobles animales a la música consiguió temprano que el negro, valiéndose de ella, fuera capaz de enrumbar en grandes hileras un

interminable viaje de ganado extasiado en la magia de un cantador. Muchos siglos después la ciencia ha creído descubrir esta sensibilidad, pregonando que las vacas que se someten a una determinada terapia musical en sus establos, producen más leche; esto realmente es cierto, pero no es nada nuevo ni lo descubrió la ciencia moderna sino la sabiduría popular del hombre de color. (p. 390, 391)

La acotación de Gutiérrez, la corrobora Bordeth en un relato, donde cuenta que en el territorio pasero *“el indígena se quedó en la agricultura, en la caza y la pesca. Entonces cuando llega el ganado; el bracero fuerte que traen para apaciguarlo es el negro, por la sensibilidad que tiene el ganado, al canto. Lo que hoy los europeos hacen en los establos, donde les colocan música para obtener mayor producción de leche, ya los paseros lo habían hecho hace muchos años”* (Conversación con Fernando Bordeth, 11 de octubre de 2022).

Sin dejar de lado lo que enuncian Gutiérrez y Bordeth, agrego que, aunque, en un primer momento estos cantos de vaquería fueron usados para acompañar las labores, con el transcurrir del tiempo se transformó este uso. Los esclavizados fueron ganando su libertad, lo que trajo consigo un cambio sustancial. Por esta razón, comenzaron a gestarse reuniones nocturnas después de la jornada laboral, donde vaqueros y jornaleros compartían sus cantos y versos responsoriales, que luego se acompañaron de tambores.

Un dato importante, para destacar del canto es el papel de la mujer, quien dominaba esta práctica hasta hace poco y, al mismo tiempo, era reconocida como la figura central. Durante años se hizo visible el predominio de la voz femenina, que se acompañaba por palmas y voces corales. Sin embargo, es válido reconocer que, aunque este ejercicio en un principio tuvo una fuerte presencia de un matriarcado, en la actualidad se han vinculado voces masculinas a la práctica.

Como afirma el escritor, investigador e historiador pasero *Ciro Quiroz* (1986):

Sólo las mujeres entonaban el canto, cuya influencia africana se nota cuando a la voz alternante de la cantadora se interpone el coro que hacen los hombres. Ella emite versos sueltos, unas veces en rima y otras sin rimas, caracterizándose porque el responso o contestación es invariable en una y otra modalidad. (p.93)

En concordancia con este aporte, *Cristina Angulo* refiere que son muchas las voces de Tambora, que han dejado huella en su pueblo a través del canto. En el presente, reconoce a *Rosa Emilia Hernández*, *Ilianys Villalobos* y *César Botero*; del pasado destaca a esas mujeres que no necesitaban de un micrófono para cantar, personajes que componían versos y cantos de tambora en los lavaderos, los caños, las orillas de las ciénagas o las calles. Entre ellas: *Juana Díaz*, *Francisca Blanco*, *Rita Morelo*, *Emelina Maldonado*, *Herminia Melo*, *Catalina Peinado*, *Antonia Silva*, *Eloísa Bello*, *Socorro Yépez* o *Celina Serna*. Viejas tamboreras que como lo expresa *Quiroz* (1982), rememoran versos de tambora olvidados, que son hoy cantos vallenatos.

El pueblo pasero en sus narraciones, también manifiesta que los cantos de vaquería y de tambora dieron origen al vallenato. Aunque muchos desconocen este dato, canciones como “La perra”, “Mi compadre se cayó”, “La candela viva”, “Bonita es la vida mía” o “El pañuelito”, hacen parte de un antecedente tamborero y conjugación musical, que se ha dado desde años atrás.

Para ejemplificar algo de lo que enuncio, en este código QR, retomo un fragmento del documental *Raíces de la música vallenata - Los últimos juglares y el nuevo Rey*, de la serie *Yuruparí* (1985), donde *Alejandro Durán* en una conversación con su madre *Juana Díaz*,



comparten algunos cantos tradicionales de tambora. Esta escena, permite visibilizar como se heredan los versos y letras, de generación en generación, a través de la oralidad.

Me desvió un momento en mi línea escritural, para expresar que, al hallar este material visual, se despertó en mí la curiosidad sobre ¿por qué una parte de la sociedad colombiana conoce más el vallenato, cuando la Tambora fue una expresión anterior a esta? Al detenerme a buscar las respuestas, encuentro que, aunque, estas dos expresiones en épocas pasadas convivían, iban de la mano y pertenecían a un mismo tronco musical, fue la música vallenata la que proliferó y se expandió en mayor escala, a causa de la globalización y los intereses políticos que permearon los gustos de la población.

Testimonio de ello es la percepción de César Botero, quien, en un diálogo compartido, narra que el vallenato invisibilizó a la Tambora porque:

*“la música vallenata tuvo muy buenos padrinos, desde muchísimo tiempo. Porque para que las músicas trasciendan, debe haber un motivo impulsor. Y en este caso, digamos, son los que la tienen. Cuando se creó el festival, Gabo estaba ahí de por medio. Y Gabo no era cualquier cosita en ese entonces. Estaba Alfonso López, que era presidente en ese entonces, imagínate. Y toda la pesada del país. La clase social alta puso a sonar en la radio la música vallenata.” (Conversación con César Botero, 13 de octubre de 2022).*

A partir del testimonio de César, me surge una reflexión personal, sobre como desde las músicas se genera una relación de producción y consumo. En este caso el vallenato al ser heredado socialmente ha trascendido, convirtiéndose en una mercancía para ser comprada y vendida, lo que ha traído como consecuencia que se posicione como uno de los géneros musicales más importantes de Colombia.

Esta idea que desarrollo, permite entender que existen tensiones entre el vallenato y la Tambora, que se producen a raíz de un poder hegemónico y dominante, que moldea gustos musicales que son adquiridos socialmente. Entonces, el panorama y antecedentes, reflejan que la música vallenata por factores sociales, culturales, políticos y económicos, ha sido mercantilizada y reproducida masivamente, contrario a ello, la Tambora, se ha mantenido ajena a este contexto, al no ser un producto de la industria cultural.

A esta reflexión personal, en la que identifiqué que el control de las élites y su poder impactaron en esta manifestación tamborera, sumo otro antecedente: con la llegada de la luz eléctrica al municipio de El Paso, hubo una reacomodación o desplazamiento de algunas prácticas. Entre ellas, la Tambora que paulatinamente dejó de ser la compañera de las parrandas y noches de celebración, y fue reemplazada por los pick up.

Volcando la atención de nuevo sobre las particularidades del canto de tambora, expreso que dentro de los cantos tradicionales que son representativos de El Paso -además de los mencionados anteriormente- encontramos “El pajarito volá”, “Se va el avión”, “La verdolaga”, “Volá la pluma”, “La farota” o “Dime por quien lloras”. Estos y otros tantos se han transmitido, a través de la oralidad y la musicalidad, de generación en generación,

Una característica singular del canto, en este territorio que no puedo olvidar mencionar, son los guapirreos. Estos son expresiones espontáneas sin una rima estructurada, que salen de la voz de los cantadores. Rosa Emilia Hernández, define con sus palabras este término y al mismo tiempo lo ejemplifica:

*“¿El guapirreo? ¡Jajaja! ¡Ayyy! O sea, son como los adornos. Como cuando tú haces una tortita, ¿verdad? Un pudincito, y lo vas a adornar; le echas la cremita arriba, después le echas las pepitas esas, entonces tú lo adornas. Entonces, por ejemplo, yo*

*voy cantando. Por ejemplo: Ay volá volá mi pajarito, pajarito volá. Ay volá volá mi pajarito, pajarito volá. Ay volá volá ¡Oa! Ay volá volá ¡Ea! O sea, todas esas expresiones que le salen a uno en ese momento. Para mí eso es, yo digo el guapirreo. A mí me gusta mucho un guapirreo. Y yo de pronto también estoy cantando y me da una risa, que yo me río duro. Por eso es cuando yo cantaba Rosa María que yo ¡Ah! ¡Ah! ¡Ah! ¡Ah! ¡Ea! Eso le sale a uno. Es que le salen tantas cosas en el momento, que uno de pronto está cantando y que uno ve que se va uno calentando; porque es que eso es, se va uno calentando. Uno comienza y se calienta uno y cuando ya uno se calienta ya, ya te digo, ahí sale de todo. Yo a veces ni sé, ni qué es lo que hago, porque la emoción que lleva uno por dentro en ese momento que está cantando, le hace hacer unos pases y guapirreos que después uno ni se acuerda, pero eso le sale a uno en el momento” (Conversación con Rosa Hernández, 23 de abril de 2023).*

Finalmente, con la intención de aprender y conocer un poco más sobre el canto de Tambora, comparto dos audios que he extraído de fuentes externas al territorio pasero. El primero corresponde a la única grabación que tiene la Tambora raizal, que hace parte de la tradición oral. El segundo, es un canto inédito, producto de una composición musical que nace de las vivencias de su cantautora. Estos insumos, además de contextualizar, ayudan a difundir y visibilizar. Para ello, invito a interactuar con los siguientes códigos QR:



La candela viva.

Canto tradicional de Tambora Pasera.

Ritmo: Tambora - tambora.

Intérpretes: Catalina Peinado y José Inés.



Cántame.

Canto inédito de Tambora Pasera.

Ritmo: Tambora - tambora.

Intérprete: Rosa Hernández.

Partiendo de lo escuchado, descubro que algo que está presente en las dos interpretaciones musicales son los guapirreos, aun así, en ellos se hace notoria una diferenciación, marcada específicamente en los instrumentos musicales, la composición de las letras, los coros responsoriales y la estructura de los versos.

Al analizar con mayor detenimiento, las dos grabaciones, también encuentro que en la primera “La candela viva”, solo se escuchan sonar instrumentos percutivos, que, en este caso, infiero, son la caja palitía y el tambor. Por su parte, en “Cántame”, además de los instrumentos identificados en el canto anterior, se escuchan sonar algunas semillas que pueden ser del guache o las maracas, adicionalmente se perciben variaciones rítmicas y arreglos musicales, que no están presentes en el primer canto, el cual mantiene la misma estructura.

#### **4.2.3. Los instrumentos musicales**

Para el año 2023, frente a la casa de Teodo Silva, participé por primera y única vez de una rueda de tambora en El Paso. Recuerdo que para ese entonces era Gustavo Mure -el hijo de Teodomira- quien tocaba el tambor; a su lado estaba Jacinto Martínez, con dos baquetas en sus manos que golpeaban la tambora de dos parches, y atrás de ellos se ubicó Julio Ribón, haciendo sonar el guache. Rosa Hernández era la voz principal del conjunto y Carmen Hernández, junto a Sol Alma Ecina y el resto de personas que estábamos ahí, acompañábamos con las palmas y respondíamos versos en coro.

Describo esta escena porque, al momento de compararla con las notas registradas en mi diario de campo, y los relatos recopilados en medio de conversaciones informales, identifiqué una discrepancia entre el discurso y la acción. En palabras de Guber (2002), me encontraba ante la diferencia entre lo que la gente hace y dice que hace.

Fundamento mi sentir en este hecho puntual, porque a lo largo de mi trabajo de indagación, vi en el marco de algunos festivales, que la Tambora Pasera se tocaba con dos currulaos, las maracas o el guache y la caja palitía. Adicionalmente, en los relatos recopilados, siempre escuché hablar de la caja palitía y los pechos de morrocoy, pero cuando estuve vivenciando esta escena todo fue diferente, no había caja palitía y tampoco concha de morrocoy, solo estaba presente un cununo o tambor.

Ante la discrepancia que enfrenté, tuve que indagar sobre el porqué de lo observado y como ya me encontraba por fuera del territorio, recurrí a la mensajería instantánea para *rastrear* este aspecto. Fue así, como me comuniqué con César Botero, Adrián Mejía y Edwin Castro, músicos paseros, que desde su saber aportaron a resolver mi incógnita. Cuando dialogué con Adrián, supe que, a causa de los carnavales y festivales, se comenzó comercializar mucho la tambora de dos parches, causando que la tamborina o la caja palitía ya no esté presente.

Con César aprendí que, sin lugar a dudas, la caja es el instrumento base que identifica a la Tambora Pasera. En su discurso señaló que, aunque se ha perdido su uso él intenta recuperarlo, porque hace parte de la esencia de su tradición cultural. Citando textualmente sus palabras: *“la caja palitía, le da un matiz totalmente distinto y no suena “pum”, sino suena “pim”. Entonces, eso le da otro toque.”* (Conversación con César Botero, 13 de octubre de 2022).

Por otra parte, dialogando con Edwin, supe que en El Paso se trabajan con dos alegres o dos replicadores, sin embargo, él me mencionó que escuchó muchas veces que la música de tambora se interpretaba con un solo currulao o tambor. Según su testimonio, la inclusión de otro tambor se dio a causa de una situación puntual que describe detalladamente:

*“hace años atrás llegó un alcalde, que quiso regalar un juego de tambora; como el hombre no sabía de instrumentos, trajo una tambora y dos tambores, que fue cuando llegó el elemento de la tambora a El Paso, porque sabíamos que en El Paso se manejaba era la caja o tamborina. Entonces, por ese motivo, se llegó a los dos tambores aquí en la tambora del Paso. Y por eso las personas comenzaron a interpretarlos. Y a medida que fueron pasando los años, pues dejamos el formato de dos tambores y hacemos eso. Musicalmente, nosotros decimos por acá, uno va cerrado y uno va abierto, o uno va haciendo la base y el otro va adornando. Pues hasta ahí tengo yo el conocimiento, no es un formato tan viejo, porque si te diste cuenta, cuando se ve en el video del último juglar que toca el señor Enrique Campo, había un solo tambor, una tamborina y palmas. (Conversación con Edwin Castro, 12 de diciembre de 2023).*

Después de escuchar a Edwin, me remití de inmediato a observar nuevamente el video al que él hacía referencia, y que cité unas páginas atrás. Tomándome el tiempo de revisar con cautela, corroboré que solo hay registro de un tambor. Este ejercicio también me sirvió para identificar que no estaban presentes las maracas y el guache. Al ser consciente de ello, inferí que en El Paso anteriormente solo se usaba un tambor, la caja, las palmas y las voces. Tiempo después, Julio Ribón y Gustavo Mure en un diálogo confirmaron mi interpretación.

Sobre esta característica, Mure comenta que: *“antes solo era el tambor, la caja y las palmas. Ahora han metido otro tambor, han metido la tambora de dos parches y el guache, y antes no se veía eso, no más se veía tambor y caja.”* Y Ribón añade expresando que en El Paso nada más se tocaba con *“la tambora, la caja palitía. Ya después, a medida que fue pasando el tiempo, fue que se le vino a meter el guache.”* (Conversación con Gustavo y Julio 10 de diciembre de 2022)

Asu vez, Ciro Quiroz (1986), en uno trabajo investigativo, también afirma que:

(...) los instrumentos de la tambora consistían en un tambor largo que se tocaba animadamente con la palma de las manos, lo acompañaba una caja semicónica (caja vallenata) llamada "palitía". La percusión se animaba con toques de palma y los golpes sólidos que se producían al pegarle a un pecho de la tortuga con una piedra. (p.93)

Según lo *rastrojeado*, hubo instrumentos que inicialmente no hacían parte del esquema, pero que ganaron popularidad y se sumergieron en el contexto tamborero. Posiblemente esto se debe al intercambio e hibridación, que termina generando una transformación, vinculación y adaptación de elementos culturales externos a la práctica local.



Fotografía No.34: Concha de Morrocoy - Imagen Edwin Rojas 2023.



Fotografía No. 35: Maracas - Imagen Edwin Rojas 2023.



*Fotografía No. 36: Caja palitía - Imagen  
Edwin Rojas 2023.*



*Fotografía No. 37: Currulao - Imagen  
Edwin Rojas 2023.*

#### **4.2.4. La música, sus ritmos o aires**

Comenzaré señalando que, los apartados anteriores a este capítulo fluyeron sin obstáculo alguno. Sin embargo, al llegar a este punto, todo se paralizó. Considero este suceso un desafío, porque al intentar comprender algo que no era familiar, me introduje en un laberinto que parecía no tener salida. Durante el trabajo y la inmersión en el campo, fue posible abordar esta manifestación cultural a través del baile, instrumento, canto, conjunto o grupo. No obstante, cuando fue necesario hablar de la Tambora, desde la práctica musical, las cosas empezaron a complicarse.

Mis saberes o nociones en el campo musical son completamente nulos, por ello mi proceder como investigadora-vivenciadora, en un primer momento, fue caótico. Las preguntas que formulaba en las entrevistas y conversaciones informales, no me permitían entender el universo musical de la Tambora. Debo aceptar que esta dificultad o tensión, se produjo en mi

ser, a causa de una barrera y visión sesgada, pues, sin darme cuenta, tan sólo terminaba asociando la música con el sonido, la melodía, el ritmo, el tiempo o la armonía.

Sabía que musicalmente no contaba con las herramientas para interpretar lo que las personas expresaban en sus relatos, por esta razón, al relacionarme con los portadores, sabedores y hacedores de la expresión musical, no hallaba un tópico de rastreo desde el cual enunciarme. Tanto así, que me resultaba imposible identificar estructuras rítmicas, me saturaba al no entender aquellos golpes de los tamboreros en instrumentos musicales percutivos, como el currulao y la caja palitúa. Y ni hablar, de las confusiones producidas al observar y percibir variaciones entre aires, como tambora-tambora, berroche, guacherna y chandé, que son representativos de El Paso.

Ante este panorama, todo parecía estar sin rumbo, sin coordenadas, ni horizonte. Como investigadora-vivenciadora, pensaba que, el no tener un bagaje, en torno a la música y su lenguaje técnico, me impediría acercarme a lo que quería comprender. Una y otra vez busqué la fórmula para entender la Tambora desde lo musical, sin tener conocimiento alguno del tema. A tal punto que un interrogante invadía mi mente: ¿cómo hablo de la música de tambora, cuando no tengo cercanía y dominio de este medio de expresión?

Encontrar el lugar para dar respuesta a esta pregunta no fue fácil, sin embargo, la tarea poco a poco se fue haciendo más amigable, cuando en medio de mi transitar halle un artículo denominado “*A mi manera*”: *la etnomusicología como un proyecto humanista* de Julio Mendívil (2016), el cual es un constructo teórico, que se convirtió en el punto de partida para reconfigurar la forma en que estaba viendo, y entendiendo la música dentro de mi investigación.

En el texto en mención, Mendívil (2016) fundamenta su postulado a partir de un proyecto humanista, que busca comprender la música, y su relación con las personas y las

culturas, de una manera integral y holística. Asimismo, reflexiona sobre su propia experiencia como etnomusicólogo y la forma cómo ha abordado el estudio de la música, más allá de lo meramente técnico o formal.

Leer y analizar este texto, implicó en mi quehacer investigativo un desplazamiento de mi mirada, hacia un nuevo enfoque sobre la música. Esta reacomodación, provocó una reconstrucción desde la que logré concebir y vivir la música de tambora más allá del sonido; desde este enfoque entendí que su significado no se encuentra reducido a las estructuras sonoras, sino que también involucra la actividad social y vida de los individuos que participan dentro de la expresión.

Pensar en las dinámicas internas de la Tambora y su significado cultural, me condujo a reconocer esta práctica desde una nueva perspectiva, que trasciende el universo sonoro. La música de tambora, entonces, es un vehículo social para difundir una tradición oral, y aportar a construcción de identidad, el dialogo intercultural y la cohesión social. A su vez, es un hecho social que refleja las tradiciones y valores de un pueblo, y es un medio de comunicación que moviliza saberes, ideas, emociones y experiencias entre individuos.

Visto de esta forma, la música es un mecanismo de difusión que permite entretejer rasgos culturales, que emanan la identidad del pueblo. Bajo esta lógica, propicia un espacio para expresar costumbres heredadas, reunir y convocar colectividades. Además, y tiene unos usos propios, que han sido permeados por las necesidades específicas de cada época, el contexto social, el gusto, la recepción, los intereses comunes y la influencia de los medios globalizantes.

Tiempo después de alcanzar esta comprensión, decidí acercarme de nuevo al campo musical, y hacer una tregua con lo desconocido. Fue así que, en un momento de soledad, reflexioné sobre la importancia de construir un método sencillo y cercano, que me permitiera

abordar las variaciones que existen en los instrumentos, para luego distinguir las diferencias que hay entre un aire y otro.

Analizando la mejor forma para alcanzar mi objetivo, surgió la idea de realizar un trueque de experiencias con algún experto del tema. Pensé en muchos músicos a mi alrededor, hasta que llegué a una conclusión: la persona indicada para trabajar de la mano era Edwin Rojas, un percusionista soachuno, con el que comparto algunas semejanzas. No pertenecemos a ningún territorio de la Depresión Momposina, pero tenemos un sentir y gusto por esta manifestación.

Edwin Rojas o Cumbia Percussion, como es conocido en el campo musical, no tiene ningún trabajo de orden académico publicado, sin embargo, en su ser almacena una amplia gama de conocimientos sobre la Tambora, que ha adquirido desde la vivencia en diferentes territorios. Cuando lo busqué, le conté sobre mi intención de construir aproximaciones a las bases rítmicas de los aires de tambora pasera, usando onomatopeyas que permitan una mayor comprensión e identificación, él aceptó. Debo reconocer que, aunque la idea fue mía, todo el crédito interpretativo, musical y creativo es de este hombre, quien de manera desinteresada participó en mi trabajo y compartió su saber.

Para una mañana del mes de abril de 2023, nos reunimos en su casa y comenzamos a construir onomatopeyas, en el tambor y la caja palitía, en torno al patrón básico rítmico de cada variación. Después de este ejercicio, me dediqué a realizar comparaciones, entre Edwin Rojas y tres tamboreros paseros, enfocándome en las formas de ejecución, de los diferentes ritmos o aires de la Tambora Pasera. A continuación, presento el resultado del ejercicio en mención, para lo que invito al lector a escanear los siguientes códigos QR:



Tambora pasera.

Bases rítmicas en tambor currulao y caja palitía.

Intérpretes: Edwin Rojas, Gustavo Mure, Rafael Álvarez, Adrián Mejía.



Berroche pasero.

Bases rítmicas en tambor currulao y caja palitía.

Intérpretes: Edwin Rojas, Gustavo Mure, Rafael Álvarez, Adrián Mejía.



Chandé pasero.

Bases rítmicas en tambor currulao y caja palitía.

Intérpretes: Edwin Rojas, Gustavo Mure, Rafael Álvarez, Adrián Mejía.



Guacherna pasera.

Bases rítmicas en tambor currulao y caja palitía.

Intérpretes: Edwin Rojas, Gustavo Mure, Rafael Álvarez, Adrián Mejía.

Como se puede ver, cada base rítmica se ejecuta de manera diferente dentro de los instrumentos musicales. A partir de este proceso, se demuestra que la Tambora de El Paso en sus golpes es distinta a la de los otros municipios, en sus aires y variaciones. Frente a este tema, agregó que los paseros expresan que, inicialmente, los ritmos que se conocían eran la tambora-tambora y el chandé, es decir, que el berroche y la guacherna llegaron después, como producto del intercambio cultural con otros territorios tamboreros.

Algunas de las investigaciones que se han realizado sobre la Tambora, y que contemplo dentro del estado del arte de mi trabajo, -como las de Guillermo Carbó (1997) o Bernardo Ciro (2016)- realizan un despliegue detallado y análisis profundo de partituras y

módulos rítmicos. Ante este antecedente, soy consciente que la aproximación y comprensión que propongo, puede ser considerada como un aporte superficial para el campo musical. Aun así, tomo el riesgo de hacerlo de esta forma, porque es la manera más sincera y honesta de comprender la música de tambora, sin engañar a otros y lo más importante sin engañarme.

Después de esta comprensión personal, solo me resta exponer que el trabajo con Edwin Rojas fue verdaderamente significativo, ya que, pese a no ser experta en música, entendí, desde mi consolidada experiencia como bailadora, que existe una diferencia entre cada base rítmica que se interpreta en los instrumentos.

#### **4.2.5. Celebraciones y costumbres asociadas a la Tambora Pasera**

Al llegar a este quinto apartado, que hace parte de las particularidades identitarias, me tomo un tiempo para reconocer aquellas celebraciones religiosas, festividades, fiestas o costumbres populares que se vinculan con la Tambora, en el municipio de El Paso. Es importante, hacer mención sobre este aspecto, porque en torno a ellas se convocan colectividades.

Para comenzar, me enfocare en mencionar de manera generalizada, aquellas fiestas religiosas y celebraciones tradicionales que popularmente han tenido relación con la Tambora. Entre ellas: la Virgen del Carmen para el 16 de julio; el Corpus Christi festejado sesenta días después del domingo de resurrección; Santa Catalina para el 25 de noviembre; La Inmaculada Concepción el 8 de diciembre; el Chandé de pascua del 24 de diciembre; Año Nuevo; Reyes Magos; las fiestas patronales de San Marcos Evangelista, y las festividades populares, como los carnavales y el bautizo de las muñecas.

Ahondando sobre algunas de estas celebraciones, descubrí que los tamboreros solían ofrecer serenatas en la madrugada a Vírgenes como La del Carmen, La Inmaculada y Santa

Catalina. Asimismo, ocurría con San Marcos Evangelista, patrono del municipio de El Paso, a quien “los viejos”, como muchos suelen llamarles, acostumbraban a llevar Tambora hasta la puerta de la iglesia. Actualmente, tan solo una de estas cuatro tradiciones se mantiene vigente en el municipio de El Paso, la cual es la fiesta de San Marcos Evangelista, que se desarrolla cada 25 de abril, para esta celebración los tamboreros suelen ubicarse en el atrio de la iglesia, para cantar, tocar y bailar tamboras, que ofrecen a este santo, como símbolo de veneración y devoción.



*Fotografía No. 38: Fiestas de San Marcos - Imagen propia 2023.*

Sumado a estas tradiciones estaba el chandé, una fiesta celebrada en la Pascua. En ella los tamboreros recorrían las calles desde la medianoche, con la intención de anunciar la buena nueva e invitar a la parranda tamborera. De igual forma, simbolizando que había llegado la luz, se recorría el pueblo con un palo decorado con velas, papeles, moños y cintas de colores.

Durante este paseo, se entonaban versos y cantos de tambora a ritmo de chandé. Este recorrido culminaba al llegar a la plaza, frente al atrio de la iglesia.

Un elemento significativo de esta celebración, es la rama que se usaba en este festejo callejero, la cual era extraída del palo de chandé, que crece a orillas de la ciénaga de San Marcos. Dicha planta, da unas flores que eran lanzadas por los tamboreros, las cuales se sostenían en el aire formando una especie de hélice hasta llegar al suelo. Cuando se lanzaba esta flor, algunos solían decir: “*chandé, alza la pata y huele*”.

Unos de los versos tradicionales del chandé de pascua pasero son:

*Esta noche es noche buena*

*Y mañana primer día*

*Vamos a corta las flores*

*Para la virgen María.*

*Vamos a pasear El paso*

*En esta noche sin luz*

*Porque acaba de nacer*

*En los cielos mi Jesús.*

*La navidad ha llegado*

*Despierta si estas dormido*

*Las tamboras tan sonando*

*Y el chandé está florecido.*

*(Versos transcritos de la tradición oral de los paseros)*

En cuanto al bautizo de las muñecas, que también hace parte de las celebraciones paseras, casi no se conoce mucho en la actualidad. Tan solo, uno que otro poblador la menciona y cuenta que se trataba de una tradición popular que servía como pretexto para convocar y unir a ritmo de tambora. A continuación, Carmen Hernández realiza una descripción detallada, para entender un poco de qué se trataba este acontecimiento:

*“Una tradición de aquí de El Paso que se perdió por completo, porque no la hemos podido rescatar; es el bautizo de las muñecas, que también lo hacían todos esos viejos tamboreros. Había un señor, Mario Manjarrez, que era bailador de tambora. Él bailaba y cantaba. Y era el que se encargaba en octubre del baile de la cuestión de las muñecas. Uno hacía una muñeca de masa y le buscaba un padrino, le ponías ropa y todo y le buscabas un padrino, y de ahí el padrino le mochaba la cabeza de la muñeca. Le mochaban la cabeza y se la comía y a uno le quedaba el cuerpo”*  
(Conversación con Carmen Hernández, 12 de octubre de 2022).

Otro de los rituales religiosos, y quizá de los más fuertes en este territorio, es el Corpus Christi, una celebración en la que se rinde honor a Jesús en el Santísimo Sacramento del Altar. Dentro de ella, los paseros arman catorce altares distribuidos por las calles del pueblo, como un símbolo de gratitud y ofrecimiento por los favores recibidos. Este ejercicio colectivo, se acompaña de la danza de los negros, que surge como una expresión de rechazo ante la fe impuesta a la población africana.

Para representar este contexto, los hombres se tiñen el cuerpo de negro, llevan un sombrero con flores, escobas en la cintura y palos o machetes. Las mujeres, por su parte, se visten con faldas de colores, collares y turbantes. Ellos recorren cada altar bailando a ritmo de chandé y haciendo morisquetas como muestra de su resistencia y rebeldía.



*Fotografía No. 39: Negros del Corpus - Imagen propia 2023.*

De todas las celebraciones que menciono, solo hay dos que vivencié a lo largo de mis travesías, estas son las fiestas patronales de San Marcos y el Corpus Christi. Dentro del rastreo que hice en mi trabajo, no hay ninguna otra celebración tamborera que se mantenga vigente. Por lo que, el panorama actual devela que hay tradiciones asociadas a esta manifestación cultural, que quedaron en el olvido o simplemente desaparecieron como la huella que deja la chalupa en el río.

Buscando las consecuencias de este antecedente, encuentro que los paseros refieren dos factores que repercuten de manera directa en estos cambios: el primero es la llegada de la luz eléctrica y junto con ella los pickups; y el segundo, la falta de apoyo y presupuesto económico para la cultura. Esta es una realidad compartida y generalizada, con la que me pude encontrar en muchos momentos, al indagar sobre las fiestas y celebraciones que ya no están presentes.

Por su parte Cristina Angulo, sabedora que participó como semilla dentro de esta investigación, en representación de todos esos pobladores paseros que una y otra vez expresaron estar perdiendo sus tradiciones que les fueron heredadas de generación en generación, da testimonio del panorama actual y narra vivencias, que tenían mayor auge en tiempos pasados:

*“Antes tocaban, bailaban. Se hacían en la caseta esa Ariguaní, se reunían ahí primero de enero, 31 en el día. Porque es que eso era lo que había aquí, tambora. Esa era la diversión de aquí de El Paso, aquí no había más nada. Comenzaron a traer picós y picós y picós y equipo, y ya las tamboras las arrumaron. Ya nadie las ve. Muchas cosas se perdieron, ¡no hay nada! Aquí antes, por ejemplo, una pascua, un 24 de diciembre, pa’ amanece 25. Eso si era bueno. El 8, le ponían serenata a la Concepción con tambora; en la plaza el 24, una pascua con tambora. Pasaban el 31, el 6 de enero, los reyes con tambora. Era cantidad de gente que bailaba. Lo que si hacen ahora es tocarle la tambora a San Marcos en la mañana del día 25 de abril, pero eso ahora solo es un ratico; la media hora, ya no es como antes. ¡Ufff! Antes se cansaba la gente de ese tamboreo, pero ya ahora no. Ahora es un ratico en la mañana, ya regresan de la alborada, los tamboreros le tocan un ratico a San Marcos, le tocan dos, tres canciones y ya todo el mundo para su casa. Aquí no invierten en la cultura; aquí no hay inversión. Aquí se perdieron los indios, la farota, la tambora, que eso era típico de aquí de El Paso. Todo eso se perdió, porque no hay apoyo. Antes no daban abasto los tambores porque todo el mundo quería tocar. Hoy, nadie. Ahora la gente necesita de plata. Nadie quiere tocar sin plata.”*  
*(Conversación con Cristina Angulo, 11 de diciembre de 2022).*

Al mirar retrospectivamente las costumbres y tradiciones paseras, el panorama refleja un desplazamiento de algunos hechos sociales, que mantenían en constante vivencia a la manifestación cultural. Tiempo atrás, existían variedad de celebraciones y espacios en los que la Tambora convocaba y reunía a la gente. Asimismo, permitía la interacción social y la cohesión comunitaria, y más allá de ser un evento de entretenimiento, las fiestas y tradiciones locales, desempeñaban un papel crucial a la hora de reconfigurar identidades colectivas.

Frente a esta realidad, interpreto y agregó que las dinámicas de poder y la globalización, afectan la cultura local de la población pasera, pues se hace visible que las tradiciones no son estáticas, sino que están en constante cambio, debido a interacciones sociales y económicas. En este contexto, la transformación de la práctica puede darse como resultado de la influencia de culturas dominantes y un poder hegemónico, que influye en la perpetuación y desaparición de tradiciones populares.

### **4.3. Nuevas miradas**

Introduzco este apartado señalando que “nuevas miradas” es una propuesta que no tiene un origen a priori a esta investigación, si no que surgió in situ a lo largo de las travesías. Es decir, que esta idea no se obtuvo de forma aislada, puesto que, se fue dando progresivamente entre textos y letras, en las vivencias, en las prácticas observadas, en el convivio, en la juntanza, entre el retumbar de los tambores, en los movimientos de los bailarines, en los recorridos y en las narrativas de los sabedores, portadores y hacedores.

Debo contar, que a medida que fui *rastrojeando* la Tambora en el pueblo pasero, comenzaron a emerger datos que me condujeron a reconocer aspectos de esta manifestación cultural, que en otros trabajos investigativos no fueron desarrollados. A partir de este antecedente,

construí tres comprensiones en torno a la Tambora Pasera, que me permiten entenderla como un hecho social con rasgos culturales y usos sociales específicos.

#### **4.3.1. La Tambora Pasera un hecho social**

Cuando comencé mi trasegar por la Tambora, fui entendiendo que está palabra envolvía una diversa gama de significaciones. En los textos que leí conocí su polisemia asociada al baile, el canto, el instrumento, el aire, el ritmo, el conjunto o la fiesta. Pero estando en el territorio, descubrí un significado más profundo, que en un primer momento denominé como un ejercicio social.

Sin desconocer esa característica polisémica de la que otros ya habían hablado, me propuse consolidar una nueva perspectiva que aportara un significado más complejo. Al inicio fue difícil organizar mis ideas, porque no lograba encontrar un norte, no obstante, este proceso tomó un sentido, al hallar en mi *rastrojeo* a un sociólogo que no habla de un ejercicio sino de un hecho. Él es Emile Durkheim, quien expone y refiere algunos indicadores para la identificación de los hechos sociales, los cuales reconoce como fenómenos que tienen una existencia propia, independiente de los individuos, y que ejercen una influencia coercitiva sobre ellos. Según el postulado de Durkheim (1895):

(...) un hecho social es toda manera de hacer, establecida o no, susceptible de ejercer sobre el individuo una coacción exterior; o también, el que es general en la extensión de una sociedad determinada teniendo al mismo tiempo una existencia propia, independiente de sus manifestaciones individuales. (p. 51 -52)

Articulando mi saber experiencial, con el pensamiento de este autor, empecé a reconocer aquellos patrones culturales en torno a la Tambora de El Paso, Cesar, que permiten

identificarla como un hecho social. Para este reconocimiento tome como referencia tres aspectos: la exterioridad, la coerción y la colectividad. A continuación, comparto los resultados, que obtuve de la observación y las entrevistas sobre los aspectos en mención, que me propuse desarrollar.

Empezaré por reconocer que la Tambora, al ser una manifestación cultural, se erige como una herencia inmutable ante la voluntad individual. Su exterioridad reside en su naturaleza colectiva, ajena a la elección de un solo ser humano. De allí, se entiende que el baile, la música, las celebraciones, la tradición oral y sus significados asociados, no son producto de la invención individual, sino que se han transmitido de generación en generación, conformando un legado cultural, que trasciende la vida de cualquier persona.

Esta transmisión intergeneracional, evidencia la coacción que ejerce la Tambora sobre los individuos, dado que, desde su nacimiento los paseros se encuentran inmersos en un contexto, donde esta práctica se reconoce como parte de su identidad colectiva, moldeando sus percepciones y comportamientos sin necesidad de una elección consciente. Esta coerción al mismo tiempo que asegura la continuidad y estabilidad de las tradiciones tamboreras, impone modelos sociales, que implican adherirse a normas culturales.

La generalidad también la convierte en un hecho social, puesto que su presencia en la comunidad, y su transmisión a lo largo del tiempo, demuestran que no se trata de una práctica individual o aislada, es una manifestación inherentemente colectiva. A través de la Tambora, los miembros de la sociedad refuerzan sus lazos sociales y unidad, por lo que su valor y significado emergen en contextos comunitarios, convirtiéndose en un símbolo de identidad y cohesión social.

Entendiendo que la Tambora pasera transita de generación en generación, que cambia con las temporalidades históricas, que tiene unas particularidades que la identifican, y que trasciende en lo colectivo, reconfiguré y nutrí aquella definición que muchos han planteado, ahora enunció que esta manifestación más allá de ser un instrumento, baile, o canto, también es un hecho social, que desde su exterioridad, capacidad coercitiva y colectividad hace parte de la identidad cultural.

#### **4.3.2. Rasgos culturales de la Tambora Pasera**

Después de reconocer a la Tambora como un hecho social, doy paso a compartir la segunda comprensión del apartado titulado: “nuevas miradas”. Así que, sin el ánimo de omitir los resultados que dan fuerza a este quehacer investigativo, y mucho menos privilegiar o legitimar uno por encima de otro, he decidido enfocarme en los rasgos culturales de la Tambora Pasera.

Para comenzar, argumento que, el lugar desde el que me posiciono para esta interpretación se alimenta de los constructos teóricos de Conrad Phillip Kottak (1996), reconocido antropólogo estadounidense, quien ha desarrollado una teoría sobre los rasgos universales de la cultura humana. Según este autor, aunque cada cultura es única, hay ciertos aspectos que se pueden encontrar en todas las culturas del mundo.

Desde su teoría, se entiende la cultura como un fenómeno social complejo que se aprende, comparte, se expresa a través de símbolos, somete a la naturaleza, lo abarca todo, se adapta, se integra en una sociedad o pauta y puede llegar a ser general y específica. Es así, como a partir de lo propuesto por este autor y la inmersión dentro del campo, identifiqué que en la Tambora Pasera son notorios dichos rasgos, los cuales abordaré a continuación. Antes de

hacerlo, es pertinente mencionar que este reconocimiento no sesga o desconoce rasgos diferentes que desde otras interpretaciones puedan suscitar.

**La Tambora es aprendida:** *"La tambora yo la aprendí de mí mamá y mi abuela, de los viejos de antes. Por mi tía Catalina Peinado, por mí tío Enrique Campo, y de Lucho Martínez, que era uno de los que tocaban la tambora. Yo aprendí de ellos. Yo aprendí viendo".*

Este es un pequeño trozo del testimonio de Gustavo Mure, un hombre de 56 años que es reconocido por conservar intacto en el tambor el golpe de la Tambora Pasera. Él, al igual que la gran mayoría de los tamboreros, cantadores y bailadores paseros, refieren que adquirieron este saber a través de la observación, interacción e imitación.

Tomando como base el anterior relato y otros cuantos que cito a continuación, considero que esta práctica cultural no es biológicamente heredada, porque se aprende dentro de una construcción social. La Tambora, al igual que la cultura, se transmite de generacionalmente a través de un proceso gradual de aprendizaje, que incluye la observación de los demás, la instrucción directa, la experiencia personal y la participación en actividades culturales.

*Viendo. Yo aprendí viendo. Porque a mí no me enseñó nadie. Yo recuerdo que cuando niño, en mi casa era donde ensayaban las tamboras y donde todas las noches el grupo se reunía. Desde niño siempre estuve presente en esa cuestión de la tambora, allá en el barrio, en la calle. (César Botero).*

*Yo aprendí sola, yo siempre iba pendiente de los pasos, cómo bailaba Teodomira, cómo bailaba Emelina. Entonces de ahí ¿si me estas entendiendo lo que te quiero decir? No es que a uno le enseñen, sino, que como que yo digo "yo aprendí viendo bailar esta gente". (Carmen Hernández)*

**La Tambora es compartida:** este hecho social trasciende de generación en generación, entre los miembros que integran la comunidad tamborera. La práctica, los valores, las tradiciones, los símbolos, las creencias y los saberes, son algunos de los elementos que se comparten a través de esta manifestación. Para ser más explícita, la Tambora se comparte mediante la oralidad, el baile, la música, los tambores, las celebraciones, las ruedas o el canto.

Por otro lado, destaco que esta práctica cultural como hecho individual no trasciende, pues siempre prolifera a partir de lo colectivo. Sin duda alguna, es una tradición dada a lo comunitario, donde se hace visible una relación entre quien la ejecuta, quien la siente y quien la vive. De ahí que, la idea de que la Tambora es compartida es significativa, porque se reconoce que las personas no son aisladas e independientes, si no que se encuentran inmersas en una sociedad, por lo que su comportamiento y forma de pensar están influenciados por las interacciones y normas culturales. En resumen, la Tambora como manifestación cultural, al ser compartida, propicia un espacio cultural para expresar costumbres heredadas.

**La Tambora es simbólica:** la cultura utiliza símbolos para representar ideas, conceptos y emociones; estos pueden ser verbales como palabras y no verbales como gestos, expresiones faciales y objetos. Partiendo de esta premisa y tomando como referencia el trabajo de observación participante, realizado dentro de esta investigación, encuentro que, en el municipio de El Paso, cuando el epicentro es la Tambora emergen símbolos culturales, que han sido asignados por las personas que participan dentro de esta manifestación.

Dentro de los símbolos de la Tambora Pasera, que crean una atmósfera que contribuye a la formación de la identidad y la creación de diferencias culturales con otros contextos sociales, se encuentran el canto, la música y el baile. Cada uno de estos símbolos están dotados de significados, ya que comunican, expresan conocimientos, valores y creencias, permitiendo que

los individuos compartan, comprendan experiencias, y transmitan esta comprensión a las generaciones futuras.

Agrego que, la Tambora es simbólica porque emplea una variedad de símbolos a los que la comunidad atribuye significados específicos, facilitando la comunicación y la comprensión cultural dentro de su contexto. Los sonidos, los movimientos, las tradiciones orales, los guapirreos, las morisquetas, los instrumentos, los ritmos, las festividades o la vestimenta son elementos que, al unirse como significante y significado, crean asociaciones únicas que identifican.

Estos símbolos adquieren significado y representación para la comunidad tamborera, estableciendo conexiones profundas que fortalecen su identidad cultural. Sin embargo, estos no tienen la misma relevancia a nivel global, ya que son intrínsecos al contexto cultural específico de la Tambora en El Paso. Dicha interpretación, se fundamenta en el postulado de Kottak (2011), quien afirma que esta capacidad de usar y comprender símbolos compartidos es fundamental para la cohesión y la continuidad de cualquier cultura.

Aunque esta manifestación se refleja en la caja palitía, el sombrero concha e' jobo, la flor de coral, el pañuelo, la pollera, la concha de morrocoy, la letra, el verso, la palma o la voz, solo cobra vida y se activa cuando se conjugan cada uno de estos fragmentos de manera conjunta. Estos elementos, al activarse dentro del contexto tamborero, pasan de ser “cosas”, a ser vistos como símbolos productos de la cultura, dejando una traza que les permite pasar de un estado de omnipresencia sin uso alguno, a ser transfigurados, valorados y recreados. Desde esta perspectiva, los objetos o elementos dejan de lado su función particular y se amalgaman para establecer una construcción simbólica de esta expresión cultural, en el que cada uno de ellos se reviste de una nueva identidad cargada de memoria y sentido.

**La Tambora somete a la naturaleza:** abordar este rasgo cultural fue una de las interpretaciones más complejas dentro de este hallazgo. Inicialmente no tenía una comprensión clara desde la cuál relacionar la forma en que la Tambora sometiera a la naturaleza. No obstante, después de un intercambio de saberes con hacedores y una reflexión personal, logré establecer la siguiente relación.

Según César Botero, referente cultural de El Paso, en la organología de la Tambora se emplean algunos instrumentos musicales percutivos como la caja palitía, el tambor currulao y las conchas o pechos de morrocoy. Él expresa que dichos tambores están elaborados por cilindros de madera y las membranas que llevan estos instrumentos se extraen de piel animal; a su vez, comenta que los pechos se obtienen del caparazón de una tortuga y que la flor que llevan las mujeres, expuesta en su cabeza, al momento de cantar o bailar, se adquiere de una planta que lleva el nombre de coral.

En conversaciones establecidas con Edwin Hernando Rojas, investigador y músico, menciona que los tambores se hacían utilizando árboles, como el banco prieto, el volador o la ceiba, pero actualmente se usan árboles con características muy similares como la ceiba tolúa, el caracolí, el carito, campano, y tamborete. De igual forma, cuenta que, en pueblos del Cesar, como El Paso, se utilizó piel de venado hembra y macho, aunque en algunas ocasiones se usó ternero de res. Sin embargo, en la actualidad se prohíbe la caza del venado para consumo humano, ya que fue declarado en vía de extinción; en reemplazo de esas pieles se utilizan la del chivo y el carnero, porque son las que más se asimilan al sonido que produce la del venado.

A partir de estos testimonios, y de las experiencias vividas a lo largo de la investigación, infiero que en esta práctica se han transformado actos naturales en costumbres culturales, como es el caso de los árboles, plantas y animales que están sometidos a un sistema

cultural dentro de la Tambora como manifestación. Desde las lógicas naturales, inicialmente estos recursos no fueron creados para adaptarse o suplir necesidades culturales, sin embargo, la cultura tamborera se impuso sobre la naturaleza, modificando su entorno natural para satisfacer sus intereses y deseos.

Esta capacidad de transformar el medio ambiente, ha permitido que los hacedores de la Tambora tengan una relación de dominio sobre la naturaleza, brindando la posibilidad de modificar y controlar el entorno natural a su antojo. Es pertinente mencionar que, dentro de este contexto cultural, los tamboreros son conscientes que la explotación excesiva de la naturaleza puede tener consecuencias negativas para el medio ambiente y la vida humana, por lo que procuran encontrar un equilibrio sostenible entre la explotación de los recursos naturales y la conservación del medio ambiente.

Algo que puedo agregar, en cuanto a este sometimiento de la naturaleza, es que no se limita únicamente a la transformación de los recursos naturales, pues, también involucra la forma como se ha sometido el cuerpo, de maneras más sutiles y generales dentro de esta práctica, donde las personas articulan el modo de hablar, las palmas, el sonido de las voces, los movimientos corporales y otras expresiones cotidianas del cuerpo natural.

**La Tambora es general y específica:** esta práctica guarda la característica de ser un baile cantado, que tiene en común unos medios expresivos como el canto, el baile y la música. Dentro de ella existen patrones que se comparten en diversos territorios, pero, al mismo tiempo, hay elementos culturales que son únicos para cada comunidad en particular. Por tal motivo, características que a simple vista parecen ser generales, poseen una identidad local y son propias en cada espacio, estas pueden variar significativamente, incluso entre comunidades cercanas.

En síntesis, la Tambora como manifestación cultural, aunque hace parte de un todo, se vivencia de manera diferente los territorios de la Depresión Momposina, desde este reconocimiento, es imposible negar que cada pueblo lleva su ritmo, cada cantador interioriza y exterioriza su sentir de manera diferente, cada músico tiene su golpe y cada bailarín dialoga con su corporalidad de una manera distinta. De donde resulta que, la Tambora no se expresa de manera idéntica en todos los territorios, así que, El Paso no es la excepción a esta regla.

**La Tambora es adaptante y mal-adaptante:** su carácter adaptante se manifiesta en su capacidad para cambiar y ajustarse en el tiempo como respuesta a tensiones, necesidades y realidades sociales. A lo largo de la historia, la Tambora ha demostrado una notable flexibilidad, para adaptarse a factores como la globalización, la hibridación y los cambios socioculturales. A pesar de desafíos, como la llegada de la luz eléctrica, la estandarización de particularidades identitarias dentro del marco de festivales, la proliferación de la música vallenata en el territorio y el escaso apoyo cultural, la Tambora Pasera ha sobrevivido, aunque ya no con la misma fuerza de antes, ha pasado de ser una práctica cotidiana, a una manifestación en la que predomina el contexto festivo.

Por otro lado, el desplazamiento de prácticas tradicionales dentro de esta manifestación, ha traído consigo un carácter *mal-adaptante*. Estas transformaciones y transfiguraciones que varían de generación en generación, son visibles en los instrumentos musicales, los repiques de los tambores, la vestimenta, las formas de bailar y los cantos tradicionales. Cambios como la reducción y la frecuencia de la práctica pueden diluir los elementos distintivos de la Tambora, generando una pérdida de valores y saberes populares, además de una afectación de los significados culturales que sustentan la identidad de la

comunidad. Conforme a ello, los elementos clave como los rituales, las narrativas y las técnicas tradicionales pueden desaparecer si no se practican regularmente o se transforman demasiado.

**La Tambora está pautada:** esta expresión pasera sigue un conjunto de normas, rituales y valores compartidos. Dichas pautas proporcionan un marco cultural que guía y da forma a la práctica, asegurando su continuidad y significado dentro de la sociedad. Es por esto, que la Tambora sigue un patrón establecido de representaciones, con acciones y rituales repetidos en cada ocasión, lo que proporciona coherencia y continuidad.

En cuanto a los valores y creencias culturales, especialmente aquellos arraigados en el ámbito religioso, como la devoción, la gratitud y el respeto por lo sagrado, también influyen en la manifestación cultural y guían su ejecución. De esta manera, la Tambora se convierte en una expresión tangible de la fe y la espiritualidad de la comunidad religiosa, transmitiendo estos valores a través de la música, el baile y la participación activa en las celebraciones.

**La Tambora lo abarca todo:** esta manifestación no se limita solo a un aspecto específico de la vida social, sino que engloba múltiples dimensiones de la experiencia humana, incluyendo las creencias, valores y tradiciones, hasta las prácticas cotidianas. Teniendo en cuenta que, la Tambora, refleja la identidad y los valores compartidos de la comunidad que la práctica, puedo afirmar que cuando esta manifestación se gesta, las personas se unen, fortaleciendo los lazos sociales y reafirmando su sentido de pertenencia. En resumen, la Tambora representa una parte integral de la vida cultural y social de la comunidad pasera, actuando como un medio para expresar su identidad.

Ahora bien, después de este despliegue, expreso que identificar los rasgos culturales en la Tambora Pasera es fundamental porque permite comprenderla en su totalidad y profundidad. La Tambora, al ser compartida, transmite valores y tradiciones a través de la

música, el baile y las celebraciones. Su adaptabilidad y su arraigo, en normas y rituales específicos, aseguran su continuidad a lo largo del tiempo, e igualmente, su capacidad de reflejar simbólicamente la identidad cultural fortalece los lazos sociales y la cohesión comunitaria.

Asimismo, esta manifestación, permite visibilizar como la cultura puede influir y moldear su entorno natural, sometiendo elementos y el mismo cuerpo humano a su práctica cultural. Esta capacidad de transformación y control sobre la naturaleza, muestra cómo la Tambora trasciende no solo como una manifestación cultural, sino también como un sistema complejo que interactúa con su entorno. En última instancia, al abarcar todos estos aspectos, la Tambora emerge como una expresión cultural multifacética y significativa, que encarna la riqueza y la diversidad de la experiencia humana.

Finalmente, expreso que reconocer a la Tambora desde sus rasgos culturales arroja premisas que permiten ver esta práctica más allá de una expresión. A partir de esta mirada, construyo una nueva interpretación, desde la que se puede llegar a identificar unos usos sociales específicos, que reflejan las tradiciones y valores del pueblo pasero, y como un medio de comunicación, que permite la transmisión de saberes, ideas, emociones y experiencias entre individuos.

#### **4.2.3. Usos de la Tambora Pasera**

Antes de llegar al municipio de El Paso, tenía la idea de que la Tambora hacía parte de la cotidianidad y vivencia de sus pobladores. Sin embargo, esta percepción se transformó gradualmente al transitar dentro del territorio, observar las prácticas, escuchar las narrativas y vivenciar la manifestación. Este proceso de inmersión me llevó a cambiar mi perspectiva: pasé de pensar en la Tambora como un ejercicio cotidiano, a reconocerla como una manifestación cultural que tiene unos usos específicos, los cuales varían según el contexto social y cultural.

Llegué a esta distinción, al notar que la Tambora Pasera se vincula estrechamente con los rituales religiosos del catolicismo, se utiliza en la celebración de acontecimientos importantes y sirve como punto de congregación durante festividades y festivales. Desde esta perspectiva, cumple una función social que responde a necesidades humanas, tales como: comunicar ideas, transmitir saberes, mantener los valores sociales, unir a la comunidad, convocar en torno a un ritual católico, construir un tejido social y fortalecer la identidad colectiva.

Algo que puedo agregar, es que la Tambora pasera como expresión cultural, ha tenido una serie de usos sociales que se han transformado a lo largo del tiempo, reflejando cambios en la sociedad y en las prácticas culturales. En este sentido, es necesario mencionar que setenta años atrás, la Tambora hacía parte de la cotidianidad y vivencia de los paseros, estaba presente en las noches, y el pueblo en general se identificaba y reconocía con ella; las noches oscuras eran engalanadas con las voces y la caja palitía; las celebraciones religiosas estaban enmarcadas entre tambores y palmas; las parrandas y festejos eran amenizadas con esta expresión musical, el retumbar de este instrumento ancestral se escuchaba en la esquina de la plaza y la calle del Majagua; las mujeres desarrollaban sus labores como lavar o cargar leña entre versos; y en la época de pascua se reunía el pueblo frente al atrio de la iglesia para cantar y bailar.

Con el transcurrir del tiempo, se fue transformando este uso, la Tambora comenzó a estar presente en escenarios particulares y temporadas específicas del año, donde se celebraban festividades populares y religiosas como el Corpus Christi, la conmemoración a la Virgen del Carmen, las fiestas de San Marcos Evangelista, el día de Santa Catalina, el cumpleaños del municipio, el bautizo de las muñecas, los desfiles callejeros, las fiestas de la Concepción, el paseo del chandé, las novenas y la temporada decembrina, hasta la llegada de los reyes magos.

Sin embargo, en la actualidad varios de estos usos se han modificado o quedado en el tiempo. Aunque, la Tambora sigue estando presente dentro de las romerías que se llevan a cabo en el marco de las fiestas patronales, realizadas en el mes de abril, como símbolo de devoción a San Marcos Evangelista, y en la fiesta de los negros del Corpus Christi, aparece un nuevo uso en el que esta manifestación se convierte en un vehículo de intercambio y construcción, el cual se hace visible en la participación de los grupos de tambora, en los festivales o eventos culturales fuera del territorio local, donde se muestra la Tambora Pasera a través de la danza, el canto y la música. De igual forma, dentro del municipio su funcionalidad ha cobrado relevancia en rituales religiosos y ceremonias fúnebres.

Partiendo de esta mirada, se contempla como la Tambora ha tenido usos propios que han sido permeados por las necesidades específicas de cada época, el gusto, la recepción, los intereses comunes y la influencia de los medios globalizantes. Estos antecedentes, reflejan que, desde diferentes usos, esta población ha encontrado las formas de expresar las costumbres heredadas por sus antepasados.

#### **4.4. El hoy de la Tambora Pasera**

Pensar en un espacio para relatar el hoy de la Tambora Pasera es significativo y crucial, porque permite reconocer los quebrantos, las luchas, las ausencias, las tensiones y las resistencias de esta práctica cultural. Así que, siendo consciente que a lo largo de este capítulo, la lupa ha estado puesta en la historia, y las particularidades identitarias, tomo la decisión de remitirme al presente, y mirar con detalle la situación actual por la que atraviesa esta manifestación cultural. Con este propósito claro, me centro en abordar aspectos que van más allá de la práctica concreta, es decir, que me intereso por el contexto y la realidad actual, que vive la Tambora Pasera desde el ámbito social.

#### **4.4.1. Una manifestación con la que se reconocen muchos, pero mantienen pocos**

En charlas entabladas con paseros que han tenido un vínculo con la Tambora en diferentes contextos o periodos de tiempo, algunos expresaron el orgullo de ser un pueblo negro distinguido por su tradición tamborera, a tal punto, que afirmaron estar en un territorio en el que se “vive y respira” Tambora en sus cuatro aires. Sin embargo, al recorrer las calles de El Paso, vivenciar distintos contextos y observar la realidad, este panorama cambia notablemente.

Tomando como base que en el trabajo etnográfico, es un principio fundamental estar atento a lo que la gente dice que hace, en relación con lo que hace, me puse en la tarea de contrastar estas apreciaciones de los paseros, con una situación particular, vivenciada en la época decembrina del año 2022. Este ejercicio, lo realicé con la finalidad de evidenciar que lo manifestado por las personas, no concuerda o coincide con lo que acontece actualmente.

Según la información testimonial recogida en las nueve entrevistas y conversaciones informales, los días 7 y 8 de diciembre, la Tambora se hacía presente; pese a ello, estando en este lugar para estas fechas, descubrí que no se materializó esta celebración y práctica como me habían contado. Sorprendida por lo que ocurría, me enfoqué en indagar sobre el porqué de este acontecimiento, al hacerlo descubrí que César no estuvo habitando el municipio, por tanto, no hubo nadie que lo relevara o diera continuidad a esta tradición.

Dicho hallazgo, me condujo a inferir que las personas, a pesar de identificarse culturalmente con la Tambora, no se relacionan de la misma forma con esta manifestación. Al mismo tiempo, esta comprensión me permitió entender, porqué los paseros reconocen a César Botero Hernández, como promotor cultural y guardián de esta tradición. Indudablemente, la incidencia que él tiene es tan significativa, que hay quienes expresan que temen que llegue el día en que él se canse, abandone el municipio, o no esté más presente, porque se corre el riesgo

de que la Tambora Pasera desaparezca, ante la ausencia de alguien que se interese por rescatarla y difundirla.

Del acontecimiento descrito, surgió en mí la incertidumbre por saber si nadie asumirá su rol o llevará en su remplazo la bandera tamborera del municipio, por lo que me pregunté ¿cómo la manifestación, con la que se reconoce e identifica una población, recae sobre la responsabilidad de un individuo? La respuesta exacta a este interrogante no la tengo, no obstante, hago hincapié en que la preservación de una práctica cultural o hecho social como la Tambora, no puede depender de una persona, porque perdería su sentido comunitario; igualmente, que no se debe responsabilizar a un solo sujeto de su continuidad, cuando es considerada como un símbolo de identidad colectivo.

Luego de este análisis, enunció que la Tambora Pasera es una manifestación con la que se reconocen muchos, pero mantienen pocos. Esta apreciación, surge al evidenciar que aunque los relatos, permiten crear un imaginario de una comunidad que trabaja por fortalecer una herencia cultural, no todas las personas se encaminan en pro de este propósito. Es decir, que en algunos casos esta latente un sentido de pertenencia e identidad cultural, pero, existen factores externos que han impedido que las personas realicen acciones concretas, que sirvan a la hora de preservar, mantener o reconfigurar esta manifestación.

#### **4.4.2. El refuerzo de la Tambora Pasera como símbolo de identidad cultural**

Para dar apertura a este título, quiero citar el sentir de una sabedora pasera, cuyo nombre es Cristina Angulo. Antes de hacerlo, manifiesto que parto de su relato, por la carga emocional y profundidad que hay en cada una de las palabras de esta mujer, quien vivenció la Tambora sesenta años atrás, cuando era un ejercicio espontáneo y colectivo. La pregunta textual que realicé a Cristina al encontrarme con ella, fue la siguiente:

*¿Qué siente al pensar que la tambora puede desaparecer?*

*Duele, oye, duele mucho, sí. Duele mucho. Yo no la bailé, yo no la canté, pero... O sea, nada más cuando veo los videos donde canta mi mamá, donde canta mi abuela, donde baila mi abuela, se me para el pelo, se me salen mis lágrimas, de volver a tantos años atrás. Mi abuela tiene 32 años muerta, mi mamá tiene 4. Y yo cuando siento esa voz así, ¡ay, Dios mío! Eso parece que me desgarraran por dentro. Entonces yo siento que es algo que es de uno, y que se perdió, se está yendo. Y no hay quien lo rescate, ¿por qué? ¿quién lo rescata? Nadie. (Conversación con Cristina Angulo, 11 de diciembre de 2022).*

Al leer el testimonio de Cristina, sin tener contexto alguno, podría llegar a pensarse que esta manifestación, actualmente, transita por un estado en el que los pobladores tienen desinterés, desentendimiento o poco sentido de pertenencia, por aquello que en algún momento de la historia fue compartido, transmitido y construido por sus antecesores. No obstante, mi trabajo de exploración en el territorio de El Paso, permite evidenciar que la causa que conduce a la pérdida de identidad cultural con la Tambora, no se asocia directamente con que los pobladores no se apropien o reconozcan con ella. Por el contrario, existe un trasfondo que se relaciona con la poca visibilización y presencia de la Tambora en el territorio, su desaparición de las prácticas culturales locales, su desvinculación de las actividades cotidianas, como también, la falta de espacios para su difusión.

Indiscutiblemente, este panorama ha provocado que exista desconocimiento de la manifestación cultural en las nuevas generaciones, y al mismo tiempo, un distanciamiento, por parte de quienes eran cercanos a este hecho social. Argumento mi acotación, tomando como

referencia algunos diálogos que entablé, con personas pertenecientes al municipio, donde logré evidenciar tres perfiles que diferencian a los pobladores paseros, en relación con la Tambora.

Antes de continuar, resalto que la contextualización descrita anteriormente no es el resultado de una encuesta o dato cuantificable, por el contrario, es una comprensión e interpretación personal a la que llegué, luego de escuchar e identificar, reiteraciones en los relatos, de pobladores paseros que pertenecen a diferentes temporalidades y generaciones.

Retomando la idea de los perfiles a los que hice mención, a continuación, describo con un poco más de detalle cada uno de ellos. Es así, como señalo que en un primer grupo, se encuentran quienes se enlazan directamente con la Tambora a causa de un legado social o familiar, puesto que, sus experiencias develan que dentro de su contexto existe un vínculo, que los conecta directamente con esta práctica cultural, y por eso hacen parte de ella.

Por otro lado, están quienes la nombran y reconocen. Este grupo, a pesar de no participar dentro de la manifestación cultural, identifica referentes de su entorno que se han encargado de mantener viva esta tradición. Ellos guardan en su memoria, recuerdos de momentos y contextos en los que han podido participar como observadores, o también cuentan narraciones que les fueron compartidas.

Por último, se encuentra un tercer grupo (en su mayoría jóvenes y niños) que desconoce totalmente las raíces y existencia de la Tambora dentro de su territorio, junto con sus valores y tradiciones culturales. De este grupo, es pertinente señalar que al mencionar la palabra Tambora, ellos no poseen un contexto de la misma y tampoco la relacionan con su entorno.

A partir de este reconocimiento de cada perfil, infiero que las diferencias marcadas que existen entre un grupo y otro, radican en la relación que cada sujeto ha tenido con la práctica,

pues, en algunos casos era una experiencia cercana o vivencial, y en otros, es algo ajeno que no hace parte de la cotidianidad. De cara a esta realidad, reconozco como investigadora-vivenciadora, la necesidad de hacer partícipe a las nuevas generaciones, buscando promover la difusión de la tradición tamborera que corre el riesgo de decaer, al desconocer sus rasgos y valores culturales que son producto de la colectividad.

Para sintetizar, la idea que hasta aquí he desarrollado, enunció que la labor de indagación junto con el *rastrojeo* realizado en cada una de las travesías, me permite reconocer procesos de cambio social, que influyen en la pérdida de identidad cultural. Por esta razón, si el pueblo pasero quiere conservar su Tambora, la cual ha dejado de ser heredada de generación en generación, es fundamental que trabaje en el refuerzo de esta manifestación cultural, porque es un símbolo que configura y hace parte de la identidad colectiva de El Paso, Cesar.

#### **4.4.3. La Tambora pasera, una manifestación marcada por la ausencia**

En la herencia de El Paso, se reconoce a la Tambora como una de las primeras expresiones culturales de este municipio, por lo que podría llegar a pensarse que se trata de un acervo, que se mantiene vivo en el territorio. Pero contrario a lo que se cree, en la actualidad salen a la luz una serie de factores sociales, que impactan e interfieren, provocando que esta manifestación cultural este marcada por la ausencia.

Tomando como referencia esta realidad, surge en mí la inquietud por comprender el motivo que lleva a la Tambora a un estado de vacío. Al hacerlo, encuentro que aspectos como la globalización, la homogeneización cultural, los medios de comunicación y la tecnología, han dejado secuelas. Aun así, existe un detonante mucho más fuerte, que ha impactado notablemente esta realidad: la configuración de esta manifestación desde el campo musical.

Buscando sustentar mi apreciación, señalo que los pobladores narran que la música de tambora, en este municipio, aportó a los orígenes del género vallenato, por eso, durante mucho tiempo estos dos fenómenos musicales convivieron compartiendo los hacedores y el público que disfrutaba de ellos. Según César Botero, tiempo atrás los paseros participaban de la Tambora y las cumbias (conocidas como festejo con acordeón) de manera aleatoria, transitando de una expresión musical a la otra. El dato citado resulta contundente, dentro de esta comprensión, porque reafirma la forma en que estas expresiones se gestaban dentro en colectividad.

Con el transcurrir de los años, este panorama fue cambiando y el vallenato comenzó a tomar fuerza, a tal punto que dejó de hacerse frecuente aquel convivio, entre las tamboras y el acordeón. Por ende, la música vallenata, que dialogaba en una hermandad con la Tambora, poco a poco se fue alejando hasta alcanzar una expansiva proliferación. La política y la literatura jugaron un papel importante en este suceso, porque permearon el contexto social, trayendo como resultado una reacomodación o desplazamiento, en el que la Tambora pasó a estar en el anonimato, para quienes no la conocen, y en el olvido para quienes participaban dentro de ella.

Para lograr identificar el posible epicentro que origina este desplazamiento, es necesario volcar la mirada hacia la evolución del vallenato, sus usos y espacios de difusión y participación. En este municipio del centro del Cesar, se realiza desde tiempo atrás el Festival Pedazo de Acordeón, propiciando un escenario que le da fuerza y relevancia a la música vallenata. Aspectos como, la amplia franja que acapara este género, dentro de la realización de dicho evento cultural, ha influido en el olvido de la música de tambora, provocando la reducción de sus usos sociales y religiosos en procesiones, alboradas o serenatas a los santos, que eran significativos para el pueblo.

Tener un propio festival, contar con dos reyes vallenatos, una declaración como patrimonio inmaterial y el apoyo de las instituciones, estimuló la expansión de músicos vallenatos y redujo la participación de los tamboreros. Tanto así, que entre algunos portadores y hacedores como Lucho Campo, Fernando Bordeth y César Botero, se escucha decir que “el vallenato tomó ventaja”, convirtiéndose en un foco de interés para la inversión estatal, lo que influye indudablemente en su difusión.

En concordancia con la idea anterior, agrego que en la actualidad, la Casa de la Cultura de El Paso cuenta con una escuela de formación artística en música, donde tienen cabida las expresiones tradicionales del municipio que son la Tambora y el vallenato, sin embargo, una tiene mayor apoyo que la otra. Por ejemplo, la escuela cuenta con más de 10 acordeones y pocos instrumentos musicales de tambora, claramente, respondiendo a la demanda de uno sobre el otro. Asimismo, tiene mayor acogida el grupo de vallenato, como respuesta a los intereses, horizonte de expectativas y necesidades que se han creado y despertado en los habitantes del pueblo, en torno a esta expresión.

Dicho contexto, influye en los procesos de formación que se dan en la casa de la cultura, lugar en el que participan niños y jóvenes entre los 5 y 25 años. A un alto porcentaje de ellos les llama más la atención un acordeón, que una tambora, porque es lo que culturalmente está más presente en su entorno, y pueden observar con mayor auge cuando se realiza el festival.

Adicional a este antecedente, se observa que la institucionalidad ha estado distante de esta preocupación, pues no ha habido interés en incorporar la Tambora en las instituciones educativas, lo que permitiría estrechar el vínculo entre escuela y sector cultural, para descentralizar estos procesos que solo se dan en La Casa de la Cultura, y acercarlos a otros escenarios de formación en la región.

Como consecuencia de lo mencionado anteriormente, en el municipio de El Paso, el vallenato logrado expandirse, acaparar una amplia audiencia y comunicarse con su receptor, lo que posibilita la ampliación de sus usos. Esta realidad ha impactado a la Tambora, que en su momento respondía a necesidades específicas según su contexto y época. Este cambio en los gustos no solo se debe a factores culturales internos, sino también a la influencia de medios globalizantes, la internet y la masificación de la comunicación. Así, se ha configurado un gusto que, en términos generales, subordina la estética a la comercialización impulsada por las industrias culturales.

Ahora bien, siendo la música una práctica cultural, que puede entrar en los circuitos de reproducción masiva, como lo menciona Adorno (1998), la Tambora, aunque también es susceptible de reproducirse a gran escala, no es una manifestación que cuente con los dispositivos que garanticen la recepción de las mayorías. Esta circunstancia, le otorga la posibilidad de conservar su autenticidad. Pero, ¿qué pasaría si se amplían sus usos, si llega a otros festivales y la radio la reproduce? En tal caso, perdería esta autenticidad que aún mantiene y podría ser abandonada a favor de una recepción de las masas.

Como se puede ver, se materializa un desarrollo musical que avanza al ritmo de las necesidades del contexto. Con esta apreciación como investigadora-vivenciadora, no busco generar una tensión entre estas dos expresiones musicales, y mucho menos ponerlas en dos extremos en las que se vean como rivales. Por el contrario, lo que pretendo es evidenciar que se percibe una ausencia en la manifestación pasera, al existir muy pocos espacios donde la música de tambora tenga una audiencia y acogida que le permita subsistir y sobrevivir.

#### **4.4.4. El desplazamiento de los portadores, sabedores y hacedores tamboreros**

En los relatos testimoniales de los paseros, que identifiqué como sabedores, portadores o hacedores, existe un sentir común de olvido y desolación. El alma tamborera de quienes durante años han dedicado una parte de su vida a esta manifestación cultural, se muestra resignada y cansada, pues, después de mucho luchar y querer transmitir sus conocimientos, para que otros lo aprendan y continúen con su legado, su única opción fue hacerse a un lado, al no encontrar en su saber una fuente de sostenibilidad.

Al rastrear la vida de los tamboreros, pude notar que con el paso del tiempo sus roles han cambiado, por ejemplo, uno de los músicos trabaja construyendo casas y el otro en la mina; la bailadora vende arroz y chicha en la esquina de la plaza; el bailarín se gana la vida haciendo almojábanas y la cantadora se dedica al cuidado de niños. Así como ellos, muchos han migrado a otros campos ocupacionales, en los que seguramente no son reconocidos por su saber tamborero.

Ante este panorama, me pregunté: ¿qué lleva a un referente cultural a desplazarse y verse obligado a desempeñar otro rol? Cuando traté de buscar respuesta a este interrogante, descubrí una razón en común: el abandono desde el campo institucional y político a la cultura tamborera. Este es un panorama que ha permeado notablemente la manifestación cultural de la Tambora, a tal punto que, hoy por hoy, quien en un tiempo pasado tocaba la cajita palitía, repicaba el tambor, bailaba en la rueda, cantaba versos alegres, o hacía sonar los gallitos y las conchas de morrocoy, dejó de lado esta práctica al no encontrar una fuente económica en su rol.

Según los relatos de quienes se dedican o dedicaban a esta práctica, sus saberes parecen ser desconocidos, porque en su pueblo no le dan el valor a todo el legado que heredaron de sus ancestros, tampoco evidencian una preocupación de la comunidad por rescatar aquello que hace parte de su identidad, y perciben una constante negación frente a la transformación

social, que requiere el campo cultural. Consideran que son ignorados por los gobernantes de turno, lo que trae como consecuencia que su habitar transite entre la precariedad. Alzan su voz para expresar que existe una ausencia por parte de un gobierno, que les promete ayudas que nunca llegan, se muestran indignados ante las necesidades que viven, y en el fondo saben que esperar ser reconocidos como cultores dentro de su territorio, es un sueño que se escapa de sus manos.

La realidad actual, deja ver que los portadores, hacedores y sabedores de la Tambora Pasera, a pesar de tener un amplio bagaje dentro de esta manifestación, fueron desplazados de su saber y se cansaron de esperar por un espacio, en el que sea reconocido su protagonismo e incidencia en el campo cultural. Ellos, se vieron obligados a dedicar su vida a otras actividades, y dejaron de esperar a que se hicieran realidad aquellas utopías y quimeras inalcanzables, que son vistas por muchos con indiferencia.

#### **4.4.5. ¿Sin relevo generacional?**

Mi inquietud por el relevo generacional de esta práctica cultural, surgió al escuchar a Elguin Oviedo, entonar un verso de tambora. Fue así, como mientras apreciaba y analizaba con detalle las letras del canto, reflexioné y me pregunté en manos de quién quedará la Tambora Pasera, ya que lo que acontece dentro del municipio en el presente, parece indicar que en esta esfera, la manifestación atraviesa un momento álgido y difícil.

*Así la herencia de este bonito cantar, quedará en manos de nuevas generaciones  
solo les pido no lo dejen acabar, que canten y bailen y que suenen los tambores.*

*No se acabará hay que protegerlo, no se morirá esta cultura del pueblo.*

*“Oviedo Elguin - El Turco Oviedo” - ¿Qué será del folclor?*

Este fue el verso, que me llevo a inquietarme por quienes estarán a la cabeza, que personas difundirán esta manifestación o cuales serán las nuevas generaciones que darán continuidad a la Tambora Pasera. Hago hincapié en ello, porque al despertarse en mi esta incógnita, descubrí que estaba frente a otro aspecto clave, en el “hoy” de esta práctica cultural. Es decir, que sumado a los factores sociales que abordé unas páginas atrás, aparecía algo nuevo en el camino: el relevo generacional.

Agrego entonces, que el postulado anterior tomo fuerza en mi *rastraje* e investigación, luego de escuchar algunos testimonios orales de paseros, que expresan preocupación por el riesgo que corre la Tambora de mantenerse viva en futuras generaciones. Según ellos, sin la presencia de César Botero, esta tradición cultural en El Paso puede desaparecer. Para sustentar lo que enunció, a continuación, comparto algunas de las percepciones de los sujetos de investigación, en relación con este tema:

*“Es que yo te digo que en el momento que César diga me voy de aquí para otro grupo o me voy de aquí para otra parte, la tambora se perdió, porque la única persona que está llevando la tambora en El Paso es César Augusto, es el único que ha peleado y que ha hecho y que ha luchado para que se mantenga, más nadie. (Conversación con Cristina Angulo, 11 de diciembre de 2022).*

*“Pues, quien más que César, que es el norte que nosotros tenemos aquí con respecto a la tambora y lo que uno sabe, lo sabe es por él. Porque aquí lo que uno viene es a aprender de estos grandes maestros, que son los que han mantenido la tambora, el rescate de la tambora, porque era un aire que venía como que decayendo. Pero gracias al espíritu de César se mantiene ese aire o la tradición tamborera. Él lleva*

*la tambora en la sangre y en el pelo.” (Conversación con Lucho Campo, 23 de abril de 2023).*

*“Yo lo que sé de tambora lo sé, porque me enseñó César. Yo cuando necesito algo sobre el Corpus Cristhi, llamo a César, algo sobre Santísimo Sacramento, llamo a César. Incluso cuando llego a una parte y me piden hablar de tambora, él me dice, por acá, por aquí, metete por aquí. Lo que sí está claro, es que reconozco la fortaleza de nosotros, el gran defensor de nuestra tambora, larga vida a César, para que la siga defendiendo” (Conversación con Fernando Bordeth, 11 de octubre de 2022).*

Los testimonios presentados revelan dos realidades: la primera de ellas, que Botero es quien lidera la nueva generación tamborera, y gracias a sus iniciativas se visibiliza esta manifestación cultural en el presente; y la segunda, que por Botero es que hay Tambora en este territorio, así que si él desaparece o abandona el municipio, también desaparecerá la Tambora. Estas concepciones me parecen contundentes, pero, al mismo tiempo sesgadas, porque sin desconocer el trabajo que realiza este hombre, él no es la única persona que en El Paso, porta el saber o difunde esta práctica cultural.

Si bien es cierto, que César es quien actualmente imprime la fuerza, promueve un mayor impacto, y gestiona espacios de visibilización de la Tambora, junto a él, hay otras personas que con pequeñas acciones, generan eco y contribuyen a la preservación de esta tradición. Por ello, en mi trabajo no puedo desconocer que personas como: Rosa, Carmen, Gustavo, Julio y Jacinto, también aportan a la conservación y recuperación de la cultura tamborera de El Paso. A lo largo de la historia, ellos han compartido tradiciones, conocimientos y expresiones culturales de una generación a otra, sumando a un proceso, que no solo refuerza la identidad cultural, sino también, el relevo generacional. Tal vez, estos tamboreros ya no

participan de manera constante o periódica dentro de la Tambora, no obstante, desde sus narrativas y saberes enriquecen y aseguran que se difunda esta manifestación cultural en nuevas generaciones.

Volviendo nuevamente a los testimonios, destaco que aunque es imposible negar una preocupación, al no tener la certeza de si alguien relevará a estos tamboreros, después de su partida de este mundo terrenal, o si alguna persona se interesará por continuar el legado que fue heredado años atrás, en medio del panorama actual existe una esperanza. Pues, en El Paso, hay un grupo llamado los Tambores de San Marcos, que se convierten en guardianes de la Tambora como manifestación cultural.

Ellos, con el resonar de sus tambores, llevan consigo siglos de historia afrodescendiente, desde la que resignifican a la Tambora como un patrimonio cultural inmaterial. En cada compás y en cada ritmo, evocan los saberes ancestrales de su pueblo, donde la Tambora es más que un instrumento, es un símbolo de unidad, de celebración y de resistencia cultural, que sirve para preservar una tradición que de otra manera podría haber desaparecido.

Este colectivo, que en un primer momento se llamó Paleolo Carabalí, es uno de los referentes de Tambora que existe hoy en el municipio de El Paso. Dirigido por César Botero e integrado por todo aquel pasero que quiera hacer parte de este proceso, se convierten en embajadores, que llevan consigo un símbolo de identidad cultural. Aunque, el trabajo que ellos realizan no tiene una fuerte presencia en la cotidianidad pasera, los festivales en los que participan, permiten visibilizar el profundo conocimiento y la representatividad del municipio. Sin el compromiso y la dedicación de este grupo, la Tambora Pasera podría haber caído en el olvido, como ha sucedido en otros lugares. Así que, gracias a su labor incansable, esta tradición sigue resonando como una expresión de su identidad colectiva.

Ahora bien, siendo consciente que había un relevo generacional en esta práctica, me dedique a buscar quienes lo conforman, al hacerlo halle tres grupos generacionales que se han esforzado por mantener viva la llama de la Tambora Pasera. Para sintetizar, esta información que fue recolectada durante la investigación, construí un árbol generacional en el que nombro las personas clave, que han dejado su huella tamborera en El Paso, Cesar.

Antes de ilustrar dicho árbol, refiero que a este hallazgo llegue luego de realizar un análisis de narrativas y recuerdos de diferentes paseros, donde salieron a la luz personas que a lo largo de la historia han aportado al legado de esta tradición cultural. En este punto, es importante mencionar que la participación y conocimiento de Cristina Angulo, fue fundamental en este ejercicio, ya que ayudó categorizar cronológicamente los nombres dentro de cada grupo generacional.

Pasando a describir cada grupo, resalto que la primera generación ubicada en las raíces con un color blanco, la conforman todo ese grupo de “viejos tamboreros”, quienes hace más de cien años, en medio de su cotidianidad vivenciaban esta manifestación. Teodomira Silva era la última tamborera viva que representaba esta generación, por eso resalté su nombre al ser el último eslabón de esta cadena.

El segundo grupo generacional, está conformado por personas como Rosa, Julio, Hugues, Jacinto, Carmen, Gustavo y otro tanto que no pude conocer. Tamboreros que, desde hace unos cincuenta años, se vincularon y acercaron a esta tradición. Ellos están representados en este árbol en el tronco y las ramas, y su color representativo es el amarillo

La última línea generacional de este relevo, está a la cabeza de César, reconocido como el representante de la tercera generación. Él, en compañía de los tambores de San Marcos,

difunden esta manifestación que aún no muere, sus nombres están de color verde en el árbol de la memoria tamborera, y las hojas son su símbolo de identificación.

Antes de dar paso al árbol, es importante aclarar que anteriormente a estas tres generaciones hubo más tamboreros, sin embargo, ya no hay quien recuerde y los mencione para evocar su legado.



Figura No. 16: Árbol generacional tamborero.

Lo descrito hasta aquí deja ver que, si hay un relevo generacional en El Paso, pese a ello, a medida que el tiempo avanza, el panorama preocupa, pues, sus portadores, hacedores y sabedores van desapareciendo. Y aunque la historia narra un pasado vibrante, en el que un buen número de personas contribuyeron a forjar esta manifestación, se percibe una brecha que se hace cada vez más grande de generación en generación.

Después de este despliegue, cierro expresando que la inmersión en el campo permitió que, progresivamente, reconociera a las personas que han dado vida a esta manifestación cultural en el territorio. Aunque de la mayoría de ellos, no existen registros de sus narrativas y testimonios, y al mismo tiempo, se tiene muy poco material fotográfico y visual, en la memoria colectiva se encuentran presentes, a tal punto que son reconocidos por su contribución y aporte al ámbito cultural. Por tal razón, es importante mencionarlos, ya que forman parte de las raíces que configuran la historia generacional de la tambora en El Paso, Cesar.

#### **4.5. La memoria y la Tambora Pasera**

Hasta este punto, he descuidado abordar la importancia e incidencia de la memoria en la Tambora de El Paso, Cesar. Por este motivo, antes de concluir este cuarto capítulo, dedicaré unas páginas a hablar sobre este aspecto que no he documentado, pero que sin duda alguna, es fundamental abarcar, por el papel que desempeña en esta manifestación cultural.

Como mi intención no es desarrollar un entramado de significados sobre el concepto de memoria, me limitaré a señalar que en este estudio, entiendo y reconozco la memoria como algo más que la capacidad mental de los seres humanos para almacenar, retener y recuperar información y experiencias pasadas. Desde esta perspectiva, la concibo como un símbolo social de preservación que, al igual que la identidad, puede ser tanto individual como colectiva.

Según Félix Vázquez (2001), “resulta erróneo considerar la memoria como simple conservación de acontecimientos del pasado. La memoria se construye en cada relación, mediante la negociación, la dialéctica, la justificación y la acción conjunta” (p. 130). Este referente, subraya que la memoria se crea en conjunto y juega un papel en la construcción compartida de la realidad. En otras palabras, Vázquez destaca el valor de la dimensión social de la memoria, reconociéndola como una construcción colectiva.

Tomando como base el postulado de este autor, agrego que la memoria es una práctica construida colectivamente, donde el lenguaje y las interacciones son fundamentales, ya que la forma en que las personas recuerdan está influenciada por el entorno social en el que se encuentran. Así pues, conecta con el pasado y el futuro, preservando tradiciones culturales y valores para las nuevas generaciones.

Partiendo de lo anterior, infiero que la memoria dentro de la Tambora Pasera, al no ser simplemente un proceso individual, se moldea por las interacciones sociales, las narrativas compartidas y los símbolos culturales. Así, se convierte en una experiencia socialmente significativa, que se utiliza como una herramienta para la conformación de identidades, la preservación de la historia tamborera y la negociación de poder en esta manifestación cultural.

A su vez, agrego que la memoria, en la que el olvido también juega un papel crucial, se convierte un eje para construir tanto el pasado como el futuro, ya que proporciona continuidad a la realidad y da sentido al presente. Por lo tanto, no se puede ver la memoria como una simple colección de recuerdos fijos e inmutables. Más bien, debe entenderse como un proceso activo de reconstrucción y resignificación de elementos vivos, que se integran en el imaginario colectivo.

En este orden, es importante señalar que los recuerdos están inevitablemente ligados a las experiencias compartidas con los demás, lo que resalta el carácter intersubjetivo de la memoria.

Por tal razón, no es la exactitud de los recuerdos lo que importa, sino los efectos que estos generan en la construcción de significados y relaciones en la vida social, como también, el sentido que dan y su resignificación en el tiempo.

Entendiendo que el olvido, no es simplemente una falta de memoria, sino un proceso necesario que permite a la memoria centrarse en lo relevante y dotar de sentido a la experiencia humana, enunció que en la Tambora Pasera, el olvido desempeña un papel crucial al filtrar lo irrelevante y enfocar lo que es esencial para la identidad, tanto individual como colectiva. Esto permite que la memoria se mantenga viva y dinámica. Sin el olvido, la memoria tamborera podría quedar paralizada por una sobrecarga de información, lo que haría que perdiera su capacidad de reconstrucción según las necesidades del presente y las proyecciones hacia el futuro.

Ahora bien, a partir del despliegue realizado hasta este punto, destaco la memoria como una acción social en la Tambora, en la que el olvido, complementa la manera en que se construye y resignifica el pasado. Es decir, que el olvido en esta manifestación cultural, no es simplemente la pérdida de información, sino una herramienta activa que permite seleccionar, reorganizar y reinterpretar los recuerdos de manera significativa.

Para resumir este tema, concluyo diciendo que la memoria en la Tambora Pasera, es una construcción colectiva que permite generar procesos de auto-representación, fundamentales para proteger y gestionar esta manifestación cultural, que ha llegado a convertirse en patrimonio cultural inmaterial. En este sentido, tanto el olvido como la memoria juegan un papel crucial, ya que los tamboreros, a lo largo del tiempo, eligen de manera consciente qué aspectos de su tradición recordar, olvidar o reinterpretar, adaptándose a los cambios socioculturales y manteniendo viva su identidad.

#### 4.5.1. La Tambora Pasera no muere

*Dedicado a la memoria tamborera.*

Aunque los tiempos han cambiado, El Paso es un pueblo que se resiste a la muerte de la Tambora, tanto así, que algunos paseros aún guardan celosamente la tradición que les confiaron sus antepasados, pues, para ellos no es justo que se pierda con el tiempo lo que en algún momento de la historia tanta gloria les dio. En la memoria de muchos, están aquellos personajes reconocidos por ser cultores de grandes generaciones, aquel grupo de viejos que se reunía todas las noches y se hacía presente en las calles del pueblo, dando vida a esta manifestación.

Por esta razón, al *rastrojear* la Tambora dentro de este municipio, se establece una conexión y vínculo con el pasado, que provoca recuerdos en la mente de los vivos, quienes a través de esta evocación rinden honor a aquellos antecesores, que desde un plano diferente al terrenal festejan ese esfuerzo por su legado preservar. En el pueblo ronda el recuerdo de Enrique haciendo sonar su tambor, la imagen de Lucho golpeando la caja, la reminiscencia de Emelina junto a Juana, Antonia, Catalina y Rita cantado con sus potentes voces, la remembranza de la Kika Blanco bailando con una botella de ron entre sus piernas, queriendo tumbar a Concepción y la huella que dejó Herminia, Erotida, Eloísa, Paulina, Socorro, Hermógenes, Arístides, Mario, Raúl, Lerio, Cipriano, Marquesa, María, y todas las ánimas de la historia tamborera, haciéndose presentes entre las palmas, bailes y sonidos que producen las conchas de morrocoy.

Para algunos paseros, la Tambora configura una pieza clave en su cultura, es su patrimonio, su memoria y su vida; es un legado que los identifica como afrodescendientes. Así

que, cada vez que suena un tambor en este territorio, el pasado se vuelve presente, los muertos resucitan, el chandé se pasea por las calles, San Marcos Evangelista palmotea de alegría, los Negros del Corpus Cristhi hacen morisquetas, la Concepción prende sus velas, la Virgen del Carmen espera su serenata, los compadres se alistan para bautizar las muñecas, el guapirreo sale a flote en las ruedas y las mujeres dejan a un lado sus cargas de leña, para cantar y bailar al son del pajarito volá, el volá pajarito o la candela viva.

Es así, como la Tambora no muere, permanece, vive en el alma y germina en todos y cada uno de los que en El Paso hacen parte de esta manifestación. Aunque es un camino desafiante, los portadores, sabedores y hacedores luchan por preservar está práctica cultural, que perdura en la memoria y se transforma de generación en generación.

## 5. UN ESPACIO PARA LA REFLEXIVIDAD

Al comenzar este trabajo, no comprendía la importancia de reflexionar sobre mi papel y labor como investigadora. En ese momento, este aspecto no era un propósito, un interés, y mucho menos un objetivo. En otras palabras, desconocía el valor de la introspección y autoconciencia crítica para alcanzar una comprensión más profunda de la realidad que deseaba estudiar.

Ser novata e inexperta en el campo de la investigación y el universo de la etnografía, me condujo por un camino, que sin haberlo planeado me trajo hasta acá. Por ahora, no me apresuraré a dar muchos detalles, solo quiero destacar que durante mi encuentro como investigadora-vivenciadora, además de enfrentarme a una nueva realidad, descubrí una de las herramientas más poderosas de mi investigación: la reflexividad.

Dejando clara esta apreciación, que contextualiza cómo surgió este proceso de reflexión, ahora procedo a contar cómo se desarrolló. En medio de la vivencia, el intercambio, la indagación y el rastreo, fui registrando en mi diario de campo aquellas experiencias que me marcaban y atravesaban. Anotaba lugares, sensaciones, percepciones, dificultades, fechas, horas, situaciones, nombres y cualquier otro dato significativo que fuese importante considerar.

Este ejercicio inicialmente no premeditado, fue ganando relevancia. Así que, en medio del error y el caos tomar el tiempo para reflexionar sobre algunos sesgos, prejuicios, supuestos, acciones y relaciones, me llevaron a reconocer mi proceder como investigadora-vivenciadora. Dicho trabajo autónomo permeo la forma de relacionarme con los sujetos, transformó mi interpretación de los datos y cuestionó mi subjetividad. Todo esto ayudó a obtener una comprensión profunda de la manifestación cultural de la Tambora en El Paso, Cesar, como también, evaluar mi proceder metodológico y quehacer investigativo.

Siendo consciente que por la singularidad que tiene cada trabajo, no existe una medida universal para hacer etnografía y tampoco un decálogo o un manual de funciones, en el que se determine la forma de proceder, decidí escribir este capítulo con el propósito de compartir y relatar una parte de mi experiencia durante la investigación. Para hacerlo, organicé mi trabajo a partir de los aprendizajes, que fui adquiriendo en las travesías. Así es, como alimento este espacio para la reflexividad con diferentes comprensiones personales.

En este punto es importante aclarar que la mayoría de las reflexiones citadas no guardan relación directa entre sí, porque corresponden a diferentes momentos. A veces ocurrían en una conversación informal, una observación, una entrevista o una situación particular. Otras veces, tenían lugar durante los recorridos desde El Paso a Bogotá, o incluso estando fuera del territorio en el silencio y la soledad. Este proceder, convirtió la reflexividad en un proceso continuo y latente, presente en diversos espacios.

Ahora bien, reconociendo el valor que tiene la reflexividad como fuente de introspección y análisis para examinar lo que sucede en el campo y fuera de él, doy apertura a este quinto capítulo en el que destacaré y listaré las reflexiones que construí a lo largo de mi proceder, como investigadora-vivenciadora. Recalco, que sin llegar hacer un manual para hacer etnografía, mi propósito es compartir los aprendizajes que adquirí al involucrarme con el trabajo etnográfico. Con esta salvedad, a continuación comparto las reflexiones que construí a lo largo de este rastrear:

- **Es indispensable llevar un diario de campo:** A partir de mi primera inmersión en el campo, comprendí la necesidad de registrar tanto los datos surgidos dentro como fuera del territorio de estudio, ya que estos aportan a la construcción de comprensiones más profundas. Consciente de esto, comencé a llevar un diario de campo, el cual me permitió

documentar de manera continua y detallada mis observaciones, reflexiones y experiencias. Esto ayudó a capturar la información tal como ocurría, evitando la pérdida de detalles importantes y facilitando el análisis posterior. Cabe destacar que alimenté mi diario no solo con apreciaciones personales, sino también con insumos como notas de campo, fotografías, memorias visuales, conversaciones informales y entrevistas.

- **Registrar con detalle:** Como lo expresa Restrepo (2018), “la idea es registrar cuidadosamente día a día todo lo que se ha observado, lo que le han contado, las actividades en las que ha participado o lo que el etnógrafo ha pensado o se le ha ocurrido referente al estudio adelantado” (p. 66). El registro minucioso fue fundamental en mi trabajo etnográfico, porque proporcionó el contexto necesario, para comprender la realidad estudiada. Este proceso me ayudó a minimizar mis propios sesgos, favoreciendo un análisis más objetivo y riguroso de los datos. Al llevar un registro exhaustivo, facilité la verificación de mis datos por otros investigadores, lo que reforzó la validez de mi estudio y permitió que fuera replicable. Reflexionar sobre mis experiencias y ajustar mi enfoque a medida que aprendí fue otra ventaja de este proceso. Finalmente, añado que cada vez que salía del campo, realizaba un análisis e interpretación de la información y el material recolectado, buscando construir bases sólidas para las visitas siguientes.
- **Hay una lista de pendientes:** Pensar en aquellas cosas que quedaron sin resolver me permitió replantear mi actuación como investigadora-vivenciadora en futuros encuentros. Esta tarea implicó reconocer las acciones que no se ejecutaron o que no se tenían previstas, pero que emergieron en el campo. En esta lista incluí los aciertos del trabajo, los nuevos y futuros sujetos, los canales de acceso a ellos, los temas desechados y aquellos que no se alcanzaron a abordar. También registré los tópicos de rastreo, que surgieron a partir de las

conversaciones y entrevistas, las reconfiguraciones y temas generales a explorar, así como las dudas, contradicciones y limitaciones de los encuentros con los sujetos de investigación.

- **Siempre está presente la observación participante:** En la mayoría de las travesías, no realicé observaciones participantes en prácticas específicas que se desarrollaran en torno a la Tambora. Esto se debe a que, en las épocas en las que habite el territorio, no se llevaban a cabo actividades, que permitieran vivenciar o visibilizar esta práctica. No obstante, esto no fue un limitante para llevar a cabo un trabajo de observación participante, en el entorno y las actividades de los sujetos. A partir de este aprendizaje concluí, que la observación participante no se reduce a algo concreto, sino que expande el espectro al contexto social y cultural en general.
- **Entrar y salir del campo es un ritmo necesario:** En mi experiencia, descubrí que el trabajo de campo no es un proceso lineal y continuo; por ende, entrar y salir del campo, realizando cierres parciales o temporales, se convirtió en una estrategia valiosa que me permitió mantener la perspectiva y evitar la saturación. Al tomar distancia de la comunidad estudiada, logré analizar mis observaciones con mayor objetividad y reflexionar sobre mis experiencias, lo que me condujo a nuevas comprensiones. Asimismo, sistematizar y leer la información recolectada me ayudó a identificar patrones, conexiones y significados que habían pasado desapercibidos durante la inmersión. Regresar al campo con otros ojos, enriquecida por el análisis y la reflexión, me permitió profundizar en aquello que me interesaba saber. Esta dinámica de entrada y salida mantuvo la frescura de mi mirada, favoreció un conocimiento etnográfico más sólido y reflexivo. En síntesis, mi trabajo se

benefició de esta postura poco empleada en el trabajo etnográfico, ya que al tomar distancia y regresar con nuevas perspectivas, enriquecí mi investigación.

- **Despojarse de los prejuicios e imaginarios enriquece la investigación:** Este proceso fue fundamental, ya que me permitió liberarme de ideas preconcebidas que afectaban mi proceder e interpretación de los datos recolectados. Al abandonar mis prejuicios, logré observar la realidad sin filtros, lo que me permitió alcanzar una comprensión más precisa y auténtica. Esta apertura me llevó a descubrir significados y matices que podrían haber pasado desapercibidos si hubiera partido de suposiciones previas, enriqueciendo así mi análisis. A su vez, al despojarme de mis imaginarios, desarrollé una mayor capacidad de adaptación a nuevas informaciones y contextos, por tanto pude ajustar mis hipótesis y enfoques de investigación según lo que encontré en el campo.
- **Se debe improvisar sobre lo planeado:** En mi quehacer, aprendí que las comunidades y contextos culturales son dinámicos y cambian constantemente, lo que me condujo a enfrentar novedades y situaciones imprevistas que exigían flexibilidad en mi enfoque. Al sumergirme en la vida cotidiana de los sujetos, me di cuenta de que mis planes iniciales no siempre se alineaban con la realidad encontrada en el campo, esto me obligó a adaptarme a las prácticas y normas locales. A lo largo de la investigación, surgieron oportunidades inesperadas que no había previsto; por esta razón, improvisar me permitió aprovechar estas situaciones para obtener datos más ricos y significativos. Al interactuar con los miembros de la comunidad, esta flexibilidad me permitió demostrar disposición a adaptarme a sus necesidades y expectativas, fomentando así la confianza y el compromiso. En última instancia, improvisar me permitió ajustar mi enfoque a medida que aprendía más sobre la comunidad, asegurando que mi investigación fuera relevante y significativa.

- **La cámara y el micrófono:** Estos dos elementos fueron, en ocasiones, herramientas y, en otras, desafíos. Resalto que en mi quehacer, aprendí que son artefactos valiosos para documentar y analizar, ya que me permiten capturar momentos fugaces, expresiones faciales y detalles del entorno, lo que resulta inestimable para comprender mejor las interacciones sociales y las dinámicas culturales. Sin embargo, también experimenté dificultades con estos dispositivos, porque la presencia de la cámara, en algunos casos, generó incomodidad o intimidación en los participantes, afectando la naturalidad de sus interacciones. Por lo tanto, es fundamental ser consciente de estos posibles efectos y utilizar la cámara y el micrófono de manera responsable y ética. Debo agregar que en muchas conversaciones, no hubo tiempo para la cámara, ya que las personas merecían respeto. Por eso, adopté una posición expectante, donde la escucha se convirtió en un papel fundamental, para recepcionar con mayor atención lo que los sujetos tenían por contar.
- **Más allá de las palabras:** Las conversaciones informales son una fuente invaluable de información y conocimiento. Estas interacciones espontáneas y aparentemente sin importancia permiten comprender aspectos más profundos, que no siempre se encuentran en las formalidades de la entrevistas. Como investigadora-vivenciadora manifiesto que a través de estas conversaciones, aprendí a leer el lenguaje corporal, a interpretar los silencios y a comprender las emociones que subyacen a las palabras. También descubrí que el cuerpo habla, y que sus gestos, posturas y movimientos pueden revelar información crucial sobre las relaciones sociales, los valores y las creencias de las personas. Igualmente, me permitieron conectar con la gente, más allá de las formalidades de una entrevista, compartí comidas, participe en celebraciones y converse sobre la vida cotidiana, creando un espacio de confianza y reciprocidad.

- **Lo que la gente dice que hace vs lo que la gente hace:** Visualizar las prácticas que dan cuenta de aquello que las personas dicen que hacen en contraste con lo que hacen, se presenta como un trabajo relevante que no está enfocado a perseguir verdades sino a descubrir historias e incógnitas. Las palabras no siempre reflejan la realidad. Lo que la gente dice que hace y lo que realmente hace en su vida cotidiana puede ser muy diferente. Esta dicotomía entre el discurso y la práctica fue un desafío constante en mi trabajo, pero también una fuente de aprendizaje y conocimiento. Bien dijo Margaret Mead que «lo que la gente dice, lo que hace y lo que dice que hace son cosas completamente distintas». Su postura no es ajena a esta investigación pues a lo largo de la indagación percibí realidades que están fuera de las palabras o narraciones.
- **La mirada romántica, el exotismo y el realismo mágico:** Un reto latente en mi trabajo fue desromantizar mi mirada, con el propósito de realizar un trabajo de investigación riguroso y honesto. Abandonar la idea de la etnografía como una experiencia idílica y exótica, me ha permitido comprender la complejidad de la realidad cultural que estudie. Al reconocer los sesgos culturales, sociales y personales que inevitablemente poseía, pude evitar que estos interfirieran en la interpretación de los datos recolectados. Además, soy consciente de las dificultades que implica la investigación de campo, como la adaptación a un nuevo entorno, el desafío de establecer relaciones de confianza con los informantes y la frustración de no siempre obtener la información deseada. Esta mirada crítica me permitió analizar las relaciones de poder, las desigualdades y las contradicciones que existen en toda sociedad. Así pues, no idealizo la cultura que estudie, sino que la observe con detenimiento, reconociendo sus complejidades y su dinamismo.

- **Ser aceptado es un asunto que no tiene un tiempo determinado puede durar meses o años:** Ganarse la confianza de las personas es un proceso que requiere tiempo, paciencia y una actitud abierta. No se trata de una fórmula mágica o un período de tiempo determinado, sino de un proceso gradual que se construye a través de la interacción, el respeto y la empatía. Durante mi trabajo aprendí a escuchar con atención, a observar con detenimiento y a mostrar un interés por las personas y sus historias. También descubrí que la confianza se construye a través de pequeños gestos, como compartir una comida, participar en una celebración o simplemente conversar sobre la vida cotidiana. Aunque este proceso no siempre es sencillo porque enfrente momentos de rechazo, desconfianza y momentos incómodos.

Concluyo este ejercicio reflexivo expresando que mis pasos como investigadora-vivenciadora revelan que este es un arte que sólo se aprende desde la práctica misma; un arte que está cargado de experiencias, olores, sabores y vivencias únicas que atraviesan al ser humano y la memoria. Desde mi lugar de enunciación expresé que mi proceder se plantea como una manera diferente de hacer las cosas, donde es difícil escapar de los errores limitaciones y fracasos.

A quienes se animen en este arte, debo expresarles y compartirles que no hay nada más enriquecedor que investigar de manera ética y honesta sobre lo que no se conoce. Pero también debo desearles mucha fuerza y convencimiento para nunca desistir, y también responsabilidad para asumir lo que está por venir.

## CONSIDERACIONES FINALES

Después de pasar por un proceso en el que no tenía claro el principio ni el fin, con incertidumbres y algunas certezas, entre aciertos y desaciertos, contemplando límites y posibilidades que generan reflexiones, y tejiendo reconfiguraciones dentro de un panorama que por momentos, parecía no tener horizonte; me encuentro con la desafiante tarea de recoger mi experiencia investigativa en la Maestría en Arte, Educación y Cultura - MAEC.

Así que, para abordar estas consideraciones finales, organizo el contenido de este apartado en cinco momentos, que distribuyo de la siguiente manera. El primero de ellos, lo enfoco a la Tambora de manera general; en el segundo, centro la atención específicamente en la Tambora Pasera; para el tercero, construyo unas comprensiones personales frente a la metodología empleada en este trabajo; en el cuarto momento, resalto el aporte de esta investigación a mi formación personal y profesional; y para finalizar, comparto la contribución del presente ejercicio investigativo al territorio de El Paso.

De acuerdo al orden anterior, comienzo refiriendo que a partir del trabajo realizado, encuentro que la Tambora es una manifestación cultural que posee múltiples significados. Asimismo, que se sitúa en la Depresión Momposina, un lugar y contexto bañado por aguas, en el que cobra importancia el río Magdalena, como canal de comunicación y epicentro para el trueque de experiencias, entre culturas indígenas, afrodescendientes y españolas que dejaron su herencia. Dicho legado, se hace visible a través de medios de expresión como el canto, la música y el baile, los cuales habitan en nichos como la rueda, la fiesta o el festival.

En concordancia con esta comprensión que surge de los hallazgos, expreso que la Tambora, además de hacer referencia a un canto, baile, aire, ritmo, conjunto, instrumento, celebración o fiesta, envuelve un significado asociado con la forma de vida. En otras palabras, es

un significado que excede la práctica en términos concretos, y pasa a ser un sentir que configura la subjetividad de cada individuo que se vincula con ella.

Otro aspecto importante para resaltar es que, aunque, el Río Magdalena es el canal de comunicación para la difusión de la Tambora, no se puede limitar esta práctica a pueblos que solo estén situados o ubicados a las orillas del río, porque, tal como describo en mi investigación, la Tambora está presente en lugares alejados de este afluente, como es el caso del municipio de El Paso.

Ahora bien, pasando a hablar de la Tambora Pasera, puedo acotar que esta práctica se convierte en una manifestación cultural característica de la población del municipio de El Paso, Cesar, porque es resultado de un proceso histórico y social en el que se integran diversos factores, tales como: las influencias culturales, la memoria histórica, la cohesión social y la adaptación a las transformaciones del entorno.

En cuanto al contexto histórico del territorio pasero, logré reconocer una influencia de la cultura afrodescendiente, que dejó sus vestigios tanto en la identidad colectiva de este pueblo, como en la Tambora. Este antecedente, le confirió a la manifestación unas particularidades identitarias, que la convierten en una práctica única y versátil, que se diferencia en el canto, el baile, los instrumentos, los ritmos y las celebraciones.

Sobre la Tambora Pasera, también puedo señalar que desde la teoría de Conrad Phillip Kottak, esta manifestación posee ciertos rasgos culturales, que cumplen la función de transmitir saberes, mantener valores sociales, unir a la comunidad, servir como un canal de comunicación intercultural, y preservar la memoria y las tradiciones locales. Es decir que, esta manifestación cultural se aprende, comparte, se expresa a través de símbolos, somete a la naturaleza, lo abarca todo, se adapta, se integra en una sociedad o pauta y puede llegar a ser general y específica.

A su vez, enuncio que la Tambora Pasera integra la memoria a la cultura y el territorio, porque a través ella, se gesta el encuentro, la integración y la participación de los miembros de la comunidad, reforzando así la cohesión social y el sentido de pertenencia. Asimismo, refleja las tradiciones y valores de la comunidad, sirviendo como un canal de comunicación simbólica. En este sentido, la Tambora no solo preserva la memoria colectiva de la comunidad, sino que también fortalece la identidad cultural y social del municipio de El Paso, Cesar.

Por otra parte, la Tambora Pasera se configura como un ejercicio de poder y resistencia, evidenciando las relaciones de dominación y empoderamiento dentro de la comunidad. Este ejercicio no es estático, pues, está en constante transformación y se adapta a las circunstancias socioculturales cambiantes.

En El Paso, esta manifestación se ha transformado generacionalmente, pasando de ser una práctica local cotidiana a una manifestación que sirve como catalizador para transmitir saberes, mantener valores sociales, integrar a la comunidad y usarla dentro de las celebraciones o rituales católicos. De igual forma, por fuera del territorio la Tambora tiene lugar en las tarimas de los festivales, reflejando la influencia de la globalización y la interacción con otras culturas.

Adicional a lo mencionado, este estudio proporciona nuevas comprensiones sobre la Tambora en El Paso, que no habían sido desarrolladas en investigaciones previas. Estas incluyen la identificación de particularidades identitarias, que la distinguen dentro de un contexto local y global, y la reconfiguración de su definición como un hecho social, con rasgos culturales y usos específicos, que son esenciales para la identidad colectiva de la comunidad pasera.

En resumen, la Tambora se convierte en una manifestación cultural característica de El Paso, Cesar, debido a su capacidad para reflejar y fomentar la identidad colectiva, preservar la memoria como acción social, y facilitar la comunicación y el diálogo intercultural. Esta

manifestación cultural se muestra como un proceso dinámico y en constante transformación, que no solo representa el pasado, sino que también se adapta y transforma con el presente, e impacta en el futuro de la comunidad.

Dejando de lado la Tambora Pasera, y al centrar la mirada en la metodología empleada, encuentro que la investigación social, con un método etnográfico, demostró ser particularmente adecuada para comprender el problema de estudio, pues, al utilizar técnicas como la observación participante y las entrevistas semiestructuradas, pude captar la naturaleza de esta manifestación cultural, en momentos específicos que son significativos para la comunidad, sin necesidad de una inmersión total en el campo.

En este orden, vincular a la metodología de trabajo las travesías, posibilitó una comprensión más dinámica y ajustada a la realidad, ya que la Tambora no forma parte de la cotidianidad, si no que se activa ante necesidades específicas y eventos particulares. Este enfoque, viabilizo realizar entradas y salidas del campo de manera efectiva, ajustando la investigación a los contextos temporales y espaciales en los que la Tambora se manifiesta.

En cuanto a la metodología, agrego que el reconocimiento de los sujetos, no solo como portadores de una cultura, si no como individuos con voces, pensamientos y sentimientos propios, fue fundamental. Entenderlos como sentipensantes en la investigación contribuyó a la calidad de los datos y la relevancia de los hallazgos, y promovió una práctica investigativa ética, respetuosa y transformadora. Razón por la cual, indudablemente dar protagonismo a sus historias, narrativas, testimonios y relatos, enriqueció el conocimiento y la comprensión de la realidad estudiada.

Habría que decir también, que el uso de la fotografía, las grabaciones de video, los testimonios y los versos de tradición oral, apoyaron la narrativa etnográfica, alimentaron el análisis y soportaron la presentación de los hallazgos, proporcionando una visión más rica y multifacética

de la realidad estudiada. Estos medios, capturaron detalles visuales y auditivos que complementaron, y permitieron una interpretación más profunda y contextualizada. Además, facilitaron una conexión emocional y sensorial con el lector, haciendo que los resultados de la investigación sean más accesibles y resonantes.

Por otro lado, la reflexividad fue un componente clave en la metodología. La implicación personal en el proceso de investigación, permitió una comprensión más profunda y cercana de la Tambora, como manifestación cultural. Esta aproximación, no solo facilitó una mayor conexión con los participantes, sino que también contribuyó a la autenticidad y validez de los datos recogidos.

En síntesis, el uso de la etnografía, complementada con la reflexividad y el enfoque en travesías, proporcionó una metodología eficaz y ajustada a las particularidades del objeto de estudio, permitiendo una comprensión de la Tambora como manifestación cultural. Este enfoque metodológico, además de posibilitar la recolección de datos significativos, promovió un reconocimiento y una valoración de la "otredad" en sus propias voces y contextos.

Pasando a otra de las consideraciones, que convoca este apartado, me tomo un tiempo para hablar del aporte de esta investigación a mi formación personal y profesional. Partiré entonces por señalar que, como mujer que vive en Bogotá, esta experiencia me permitió profundizar en el conocimiento y la comprensión de las dinámicas culturales de una comunidad diferente a la mía, lo que desafía y rompe barreras dentro del campo investigativo de la Tambora, el cual históricamente ha estado dominado por figuras masculinas.

A lo largo de la investigación, no encontré hallazgos de trabajos realizados por mujeres en este ámbito, lo cual evidencia la necesidad de más voces femeninas que se dediquen a investigar, en torno a la Tambora. A través de mi trabajo, he buscado llenar este vacío y establecer

una línea de investigación, que sirva como inspiración y motivación, para otras mujeres interesadas en explorar y documentar las realidades culturales de diversas comunidades.

Por esta razón, la inclusión de numerosas voces femeninas en mis relatos, cobra sentido en este trabajo, porque enriquece la narrativa de la Tambora en El Paso, y visibiliza las perspectivas y experiencias de las mujeres, que han aportado en la construcción y preservación de su patrimonio cultural. Este enfoque inclusivo, es una invitación a que otras mujeres investigadoras se animen a ir al territorio, a escuchar y documentar las historias y vivencias de las mujeres que, a menudo, han sido invisibilizadas en los estudios culturales y etnográficos.

Finalmente quiero resaltar, que, sin haber sido planteado como un objetivo, a través de este trabajo se aporta significativamente al territorio en diversos aspectos. Entre ellos, que se contribuye a la difusión y visibilización de la Tambora, se documenta y preserva las tradiciones culturales, se fortalece la identidad comunitaria y se fomenta un sentido de orgullo entre los habitantes. Además, valora los saberes populares, los cuales promueven el diálogo intercultural y la comprensión de la diversidad cultural, e involucra a la comunidad en el proceso de investigación, permitiendo su participación activa en la preservación de su cultura. En síntesis, con *“Rastrojeando la tambora: manifestación cultural en el pueblo pasero”*, se busca abrir el espectro, difundir los saberes, expandir la práctica y visibilizar a los portadores, sabedores y hacedores.

Para culminar este trabajo, solo me resta decir que estas consideraciones finales, no las presento como una conclusión, porque no pretendo tener la última palabra. Es decir, que este apartado no se trata de un final acabado, sino de un final que espera ser visto como un nuevo comienzo, para futuros trabajos investigativos, que aporten a toda la comunidad tamborera.

## REFERENCIAS

- Ardèvol, E., Bertrán, M., Callén, B. & Pérez, C. (2003). *Etnografía virtualizada: la observación participante y la entrevista semiestructurada en línea*. Athenea Digital. Revista De Pensamiento E investigación Social, 1 (3), 72-92.
- Bárcenas, K. & Preza, N. (2019). *Desafíos de la etnografía digital en el trabajo de campo onlife*. Virtualis, 10 (18), 134-151.
- Barreiro, C. (2006). *Tambora en compacto*. Boletín cultural y bibliográfico, 43, 71-72 (188).
- Barreiro, C. (2006). *Tambora en francés*. Boletín cultural y bibliográfico, 43, 71-72 (186-188).
- Boas, F. (1964). *Cuestiones Fundamentales de Antropología Cultural*. Buenos Aires: Ediciones solar y Librería Hachette.
- Campos, J. (2015). *Los festivales y el refuerzo de la tambora como forma de producción cultural en la Depresión Momposina*. In Mediaciones de La Comunicación, 10 (10), 35-51.
- Carbó, G. (1993). *A ritmo de... Tambora- Tambora*. Universidad del Norte - Revista Huellas, 39, 27-58.
- Carbó, G. (2000). *Tambora y festival: influencias del festival regional en las prácticas de la música tradicional*. Universidad del Norte – Revista Huellas, 58-59, 2-14.
- Ciro, B. & Serna, M. (2016). *La tambora lobana: acercamiento a un proceso de investigación de campo, divulgación y apropiación con fines pedagógicos*. Universidad Pedagógica Nacional - Revista (pensamiento), (palabra)... Y oBra, 16, 24-35.
- Cortés, C. (2019). *Hacia el giro corporal en la antropología visual: imágenes, sentidos y corporalidades en la Colombia contemporánea*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- Diaz de Rada, A. (2010). *Cultura, antropología y otras tonterías*. Madrid: Editorial Trotta.
- Di Prospero, C. (2017). *Antropología de lo digital: Construcción del campo etnográfico en co-presencia*. *Virtualis*, 8, (15), 44-60.
- Durkheim, E. (1912). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal.
- Durkheim, E. (1986). *Las reglas del método sociológico*. México: Fondo de cultura económica.
- Falassi, A. (1987). *Time Out of Time: Essays on the Festival*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Fals, O. (2002). *Historia doble de la Costa*. Universidad Nacional de Colombia: Banco de la República, El Áncora.
- Franco, C. (1987). *Bailes cantados de la Costa Atlántica*. Nueva revista colombiana del folclor, 1(2).
- Freitag, V. (2015). *La invención del arte. Una historia cultural*. *Alteridades*, 25 (49), 129-133.
- Geertz, C. (1987). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Goldblatt, J. (1997). *Special Events. Best practices in Modern Event Management*. New York: John Wiley and Sons.
- Guber, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Colombia: Grupo editorial Norma.
- Hall, S. (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Ecuador: Envion Editores.
- Hall, S. & Du Gay, P. (1996). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos aires-Madrid: Amorrortu.
- Hall, S., Restrepo, E., & Del Cairo, C. (2019). *Cultura: Centralidad, artilugios, etnografía*. Popayán: Asociación Colombiana de Antropología.

- Harris, M. (1990). *Antropología cultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hassoun, J. (1996). *Los Contrabandistas de la memoria*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: De La Flor.
- Hine, C. (2004). *Etnografía virtual*. España: UOC
- Hinojosa, T. (1992). *Cultura vallenata: Origen, teoría y pruebas*. Bogotá: Plaza & Janés Editores.
- Homobono, J. (1990). *Fiesta, tradición e identidad local*. Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra, 22 (55), 43-58.
- Jaramillo, L. (2006). *Ser sujeto en la investigación: investigando desde nuestra subjetividad*. Universidad Pedagógica Nacional - Revista Colombiana de Educación, 50.
- Khan, J. (1975). *El concepto de cultura: Textos Fundamentales (escritos de Tylor (1871), Kroeber (1917), Malinowski (1931), White (1959), y Goodenough (1971))*. Barcelona: Anagrama.
- Kirstin, G. (2021). *Entre comida y baile. El goce corporal en la Fiesta del Haba de Santa Rosa de Tastil*. RIVAR, 8 (24), 145-164.
- Kottak, P. (1996). *Antropología. Una exploración de la diversidad humana*. Mc Graw Hill.
- Kottak, P. (2011). *Antropología Cultural*. México: McGrawHill.
- Larrosa, J. (1998). *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. Barcelona: Leartes.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Lévi-Strauss, C. (1971). *Arte, lenguaje y etnología. Entrevistas con Georges Charbonnier*. México: Siglo XXI.
- Leví-Strauss, C. (1999). *Raza y cultura*. Madrid: Altaya.

- Lobo, G. (2011). Diccionario de estudios culturales latinoamericanos. *Revista De Estudios Sociales, 1* (39), 168-170.
- Malinowsky, B. (1970). *Una teoría científica de la cultura*. Buenos aires: Editorial Sudamericana.
- Mallarino, C. (2017). *Cuerpos y escuelas: Miradas contemporáneas. Arte, género y ciber culturas*. España: Editorial Académica española.
- Meisel, A. (2023). *Santa Bárbara de Las Cabezas. La gran hacienda del caribe colombiano 1742-1942*. Colombia: Uninorte.
- Mendivil, J. (2016). *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir la música*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- MinCultura. (2013). *Plan Especial de Salvaguardia para la Música Vallenata Tradicional del Caribe Colombiano*. Colombia.
- Ocampo, J. (1984). *Las fiestas y el folclor de Colombia*. Bogotá: El Áncora.
- Ochoa, F. & Rojas, J. (2023). *Músicas y prácticas sonoras en el Caribe colombiano: Volumen 1: prácticas musicales locales, festivas y cosmovisiones diversas*. Universidad del Norte.
- Patronato colombiano de artes y ciencias. (1986). *Nueva revista colombiana del folclor*. Bogotá.
- Pink, S. (2021). *Etnografía visual*. España. Ediciones Morata
- Pino, D. (1989). *La tambora: universo mágico, identidad cultural del hombre de la ribera del río Magdalena*. Tamalameque: Casa de la Cultura y Turismo de Tamalameque.
- Pizano, O., Zuleta, L., Jaramillo, L., & Rey, G. (2004). *La fiesta, la otra cara del patrimonio. Valoración de su impacto económico, cultural y social*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

- Quiroz, C. (2004). *Vallenato, hombre y canto*. Bogotá: Asociación de escritores del caribe (ASECARIBE).
- Restrepo, E. (2007). *Identidades: planteamientos teóricos y sugerencias metodológicas para su estudio*. Janwa Pana, 5, 24-35.
- Restrepo, E. (2011). *Estudios culturales y educación: posibilidades, urgencias y limitaciones*. Bogotá - Revista de investigaciones UNAD, 10 (1), 9-21.
- Restrepo, E. (2012). *Intervenciones en teoría cultural*. Popayán: Universidad del Cauca.
- Restrepo, E. (2018). *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Rojano, A. (2013). *La tambora viva - Música de la depresión Momposina*. Colombia: Fundación Cultural Nueva Música- La Iguana Ciega.
- Rojas, J. (2013). *Anotaciones históricas y críticas respecto a la tambora*. Barranco de Loba: Sin publicar.
- Rojas, J. (2014). *La tambora: dimensión de resistencia cultural de la etnicidad lobana*. Barranco de Loba: Sin publicar.
- Rojas, J. (2014). *Puntualizaciones fundamentadas respecto a los ritmos de la Tambora*. Colombia: Manuscrito no publicado.
- Ron, J. (1977). *Sobre el concepto de cultura. "Cuadernos populares"*. IADAP.
- Ruiz, A. (2006). *Texto, testimonio y metatexto: El análisis de contenido en la investigación en educación*. Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
- Salas, C. (2019). *San Martín de Loba*. Colombia: Fundación libro abierto (FUNDALIBRO).

Szurmuk, M. & Irwin, R. (2009). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Instituto Mora.

Triana, g. & Ruiz, J. (1985). *Raíces de la música vallenata - Los últimos juglares y el nuevo Rey, Serie Yuruparí* [Documental; DVD]. Audiovisuales Focine Colombia.

Vázquez, Félix (2001) *La memoria como acción social*, Barcelona: Paidós.

Vich, V., & Zabala, V. (2004). *Oralidad y poder: herramientas metodológicas*. Bogotá: Grupo editorial Norma.

Zubiri, X. (1986). *Sobre el hombre*. Madrid: Alianza.

## LISTA DE FOTOGRAFÍAS

Fotografía No. 1: Caminando por El Paso - Imagen propia 2022 .....	8
Fotografía No. 2: Pasos de tamborera - Imagen propia 2022 .....	11
Fotografía No. 3: Hugues Suarez Padilla - Imagen propia 2022 .....	44
Fotografía No. 4: Carmen Hernández - Imagen propia 2022 .....	44
Fotografía No. 5: Teodomira Silva - Imagen propia 2022.....	45
Fotografía No. 6: Julio Ribón - Imagen propia 2022.....	45
Fotografía No. 7: César Botero Hernández - Imagen propia 2022 .....	46
Fotografía No. 8: Cristina Angulo - Imagen propia 2022.....	46
Fotografía No. 9: Rosa Hernández - Imagen propia 2022 .....	47
Fotografía No. 10: Fernando Bordeth “El Cachy” - Imagen propia 2022 .....	47
Fotografía No. 11: Gustavo Mure - Imagen propia 2022 .....	48
Fotografía No. 12: Casa Alejo Durán - Imagen propia 2022.....	50
Fotografía No. 13: Plaza de El Paso - Imagen propia 2022.....	51
Fotografía No. 14: Casa de la cultura de El Paso - Imagen propia 2022 .....	51
Fotografía No. 15: Pasos - Imagen propia 2022 .....	52
Fotografía No. 16: Calle pasera - Imagen propia 2022.....	53
Fotografía No. 17: Paseo del pajarito - Imagen propia 2022 .....	53
Fotografía No. 18: Procesión - Imagen propia 2022.....	54
Fotografía No. 19: Festival vallenato - Imagen propia 2022 .....	55
Fotografía No. 20: Fiestas patronales - Imagen propia 2022.....	55
Fotografía No. 21: Altar pasero - Imagen propia 2022.....	57
Fotografía No. 22: Corpus Christi pasero - Imagen propia 2022 .....	57

Fotografía No. 23: Rueda de tamboreros paseros - Imagen propia 2022 .....	58
Fotografía No. 24: Negros del santísimo - Imagen propia 2022 .....	58
Fotografía No. 25: César cantando - Imagen propia 2022 .....	73
Fotografía No. 26: El río - Imagen propia 2022 .....	81
Fotografía No. 27: La rueda - Imagen propia 2022 .....	98
Fotografía No. 28: Fiesta popular - Imagen propia 2022.....	101
Fotografía No. 29: Tamboreros en festival - Imagen propia 2022 .....	104
Fotografía No. 30: El Paso - Imagen propia 2022 .....	135
Fotografía No. 31: En el patio de un historiador - Imagen propia 2022.....	137
Fotografía No. 32: Tambora pasera I - Imagen propia 2022 .....	149
Fotografía No. 33: Tambora pasera II - Imagen propia 2022 .....	150
Fotografía No. 34: Concha de Morrocoy - Imagen Edwin Rojas 2023 .....	166
Fotografía No. 35: Maracas - Imagen Edwin Rojas 2023 .....	166
Fotografía No. 36: Caja palitía - Imagen Edwin Rojas 2023.....	167
Fotografía No. 37: Currulao - Imagen Edwin Rojas 2023 .....	167
Fotografía No. 38: Fiestas de San Marcos - Imagen propia 2023 .....	173
Fotografía No. 39: Negros del Corpus - Imagen propia 2023 .....	176

## LISTA DE FIGURAS

Figura. No. 1: Proceder metodológico.....	32
Figura. No. 2: Guion para entrevista semiestructurada.....	37
Figura. No. 3: Consentimiento informado .....	38
Figura. No. 4: Diagrama características de la Tambora.....	64
Figura. No. 5: Mapa Depresión Momposina de Colombia y la costa atlántica. ....	74
Figura. No. 6: Municipios tamboreros en el departamento de Cesar.....	76
Figura. No. 7: Municipios tamboreros en el departamento del Magdalena.....	77
Figura. No. 8: Municipios tamboreros en el departamento de Bolívar.....	77
Figura. No. 9: Municipios tamboreros en el departamento de Santander.....	78
Figura. No. 10: Espacio geográfico de la Tambora .....	79
Figura. No. 11: Manifestación cultural .....	111
Figura. No. 12: Fragmentos testimonios sobre el concepto de manifestación cultural .....	113
Figura. No. 13: Fragmentos testimonios sobre el concepto de manifestación cultural .....	114
Figura. No. 14: Huella características del pueblo pasero.....	133
Figura. No. 15: Formas de ejecución en el baile de la tambora pasera en el presente.....	156
Figura. No. 16: Árbol generacional tamborero .....	206