

UNIVERSIDAD TECNÓLOGICA DE BOLÍVAR
Facultad de Ciencias económicas y administrativas
Maestría en desarrollo y cultura

DINÁMICAS SOCIOCULTURALES EN LA TARIMIZACIÓN
DE LA CULTURA GAITERA EN LA ZONA DE OVEJAS, SUCRE

Cartagena, Colombia

2011

UNIVERSIDAD TECNÓLOGICA DE BOLÍVAR
Facultad de Ciencias económicas y administrativas
Maestría en desarrollo y cultura

DINÁMICAS SOCIOCULTURALES EN LA TARIMIZACIÓN
DE LA CULTURA GAITERA EN LA ZONA DE OVEJAS, SUCRE

Estudiante David Lara Ramos
Director Jorge Nieves

Cartagena, Colombia

2011

CONTENIDO	
RESUMEN	vi
JUSTIFICACIÓN	vi
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	ix
MARCO TEORICO O CONCEPTUAL	xiii
OBJETIVOS DEL TRABAJO	xvi
METODOLOGÍA	xvi
CAPÍTULO UNO-LAS NARRATIVAS DEL CAMBIO	1
<i>Surgimiento de los festivales. Cuando la tradición se hace espectáculo</i>	1
<i>La representación de la gaita en las indagaciones sobre la identidad</i>	2
<i>Intencionalidad y visión de lo cultural</i>	8
<i>Nombrar el Festival</i>	14
<i>Nuevas visiones a partir del Festival</i>	16
<i>Las condiciones de los gaiteros mayores</i>	21
<i>El mercado para lo tradicional</i>	30
CAPÍTULO DOS-ESPACIOS Y TERRITORIOS DEL CAMBIO	33
<i>Transformación de las prácticas culturales</i>	33
<i>Acciones de resistencia a la tarima</i>	36
<i>Cambios en la denominación de los ritmos</i>	38

<i>La conciencia de los cambios</i>	42
CAPÍTULO TRES - LA ASIMILACIÓN DE LOS CAMBIOS	48
<i>La nueva valoración de la cultura</i>	48
<i>Cambios en la forma del goce</i>	58
<i>Las relaciones de goce previas a la tarima</i>	60
CAPÍTULO CUATRO - CULTURA TARIMIZADA, LA NUEVA FIESTA	61
<i>La tarima</i>	61
<i>Del goce a la exhibición</i>	62
<i>Surgimiento del grupo de gaita</i>	64
<i>El uniforme de los grupos</i>	66
<i>La duración de los temas</i>	72
<i>El ensayo</i>	74
CAP. CINCO-TRADICIÓN DESAPARECIDA, CREACIÓN Y VIOLENCIA	77
<i>La velación, tradición desaparecida</i>	77
<i>Nuevas dinámicas creativas a partir del Festival</i>	83
<i>Nuevas prácticas frente al recurso tecnológico de las grabaciones</i>	87
<i>Violencia y nuevos editores del espectáculo</i>	91
<i>La expresión simplificada</i>	96
<i>Juzgar el espectáculo</i>	100

<i>La tradición arrasada por la tarima</i>	106
CONCLUSIONES	110
BIBLIOGRAFÍA	116

RESUMEN

La *tarimización* de la cultura gaitera en el municipio de Ovejas, Sucre, tema de este trabajo de investigación, indaga en las transformaciones socio-culturales en torno a la cultura de la gaita a partir de 1985, año en que se realizó el primer Festival de Gaitas de Ovejas. Se estudia el elemento “tarima” como espacio central de mediaciones donde ocurre la cultura y las transformaciones que generó, como la composición de grupos musicales o la disposición de los músicos en ese nuevo espacio.

JUSTIFICACIÓN

Sobre las músicas populares de Colombia, se sustenta todo un discurso de identidad y tradiciónⁱ ligado a la manera como se fue construyendo la nación colombiana y las influencias que esas músicas han ejercido en las representaciones o imaginarios sobre qué somos, quiénes somos y qué nos identifica en el plano cultural.

La música de acordeón, como la de bandas de vientos o la de gaitas, son consideradas parte de la identidad musical de la región Caribe, las cuales son interpretadas de diversas maneras y matices, contribuyendo de esa forma a construir esa riqueza expresiva que caracteriza a los pueblos de la zona.

Si bien la música de gaitas tiene un origen indígena, sufrió, desde la llegada de los españoles, transformaciones en su interpretación y, por supuesto, en su nombre.

ⁱ WADE, Peter. *Música Raza y Nación*, Vicepresidencia de la República, Bogotá, 2002, 429 pp.

Su instrumento líder es llamado hoy *kuisi*, *carrizo* o *chuana*, proveniente de la palabra *chua* (caracol) en lengua zenú. Así, la misma denominación *gaita* es ya una transformación cultural de una manifestación indígena precolombina.

Anota el investigador musical Juan Nievesⁱⁱ, que cuando arribaron los españoles a América:

“Llegaron cambiando todo, los dioses, el idioma, las formas de pensar... y como lo dije en alguna oportunidad, de esas masacres físicas y culturales que se cometieron en esa época, la chuana, casi que no pudo escapar. La chuana se conservó en cuanto a su estructura física, pero su nombre fue cambiado. Los españoles tienen en la región de Navarra un instrumento que es una flauta cónica de aproximadamente unos 30 centímetros, con seis orificios, (el mismo número que tienen nuestras gaitas), y posee una embocadura de lengüeta doble como la embocadura del oboe, o del fagote, es una lengüeta doble, son dos cañitas que se aprietan con los labios para la producción del sonido, los españoles a ese instrumento le llaman gaita y por el parecido tímbrico que encontraron acá en nuestra tierra de este instrumento que suena muy parecido, así ronquito como suena la gaita navarra, decidieron que había que cambiarle el nombre a este instrumento y de ahí en adelante empezó a llamarse gaita. (Entrevistas, marzo 2009).

La gaita para los años 50 tuvo una importante presencia internacional gracias a los trabajos de difusión que hicieron los hermanos Zapata Olivella (Manuel y Delia) quienes se dedicaron a propagar la música tradicional colombiana en especial la música que identificaba a lo afro y lo indígena. En ese sentido, la presencia del

ⁱⁱ Entrevista personal, febrero de 2009, Cartagena, Bolívar

tambor y del bombo, aportaron nuevas rítmicas que han llegado hasta nuestros días. Para los 50, los hermanos Zapata Olivella conformaron agrupaciones de danzas, que necesitaban un grupo musical acompañante, así se conformó Los Gaiteros de San Jacinto, quienes marcaron una época de gloria musical en el país.

San Jacinto y Ovejas son pueblos muy cercanos y ambos con una ancestral tradición gaitera. Luego de esa gloria musical de los 50, que llegó hasta muy entrado los 70, la música de gaitas prácticamente desapareció de los círculos mediáticos y sus grandes intérpretes como Juan y José Lara, o Toño Fernández murieron en medio del olvido a pesar de ser grandes glorias de la música colombiana.

En 1985, se organiza por primera vez el Festival de Gaitas en el municipio de Ovejas, Sucre, ubicado en el centro de la subregión de Montes de María, lugar donde la gaita es su gran manifestación cultural. A partir de ese Festival, podemos asegurar que hubo un resurgimiento de la música de gaita, pero ya no ligado a una expresión popular, rural, marginal, sino en el espacio de una tarima alentado por un orgullo de mantener viva la tradición y lograr su permanencia y desarrollo. El festival tuvo un gran impacto, y hoy muchos de los nuevos grupos de la región son posibles debido a las nuevas dinámicas creativas y culturales que en torno a la gaita se dieron a partir del Festival.

Para este trabajo se reconocen y analizan esas dinámicas de transformación a partir de la presencia del elemento tarima, como una mediación determinante, pero además, al reconocer que la zona de Montes de María es un territorio donde han tomado lugar duros y crueles enfrentamiento entre la fuerza pública y grupos armados ilegales (guerrillas, paramilitares) indagamos cómo algunas de esas dinámicas relacionadas con la creación se manifiestan en la Fiesta de gaita, en

especial en el concurso de la canción inédita. La tarima es el nuevo espacio donde no sólo la cultura se hace espectáculo sino el espacio adonde se trasladan manifestaciones creativas que guardan relación con la dura realidad social que ha vivido la región desde los años 80.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El Festival Nacional de Gaitas de Ovejas, Sucre, se realizó por primer vez en 1985, y desde la fecha se ha realizado todos los años con una diversidad de matices, que ha configurado una transformación no sólo en las maneras de interpretación sino en configurar una manifestación cultural como espectáculo en un espacio reducido, urbano, y limitado como es la tarima.

Como bien lo cuenta José Álvarezⁱⁱⁱ, gaitero y uno de los fundadores del Festival, la primera versión se hizo se hizo con una tarima improvisada porque no se tenían los recursos, pero anota que en la plaza principal, frente a la alcaldía había una terraza alta, y ahí con unos palos y tablas se improvisó una tarima para el primer festival.

Se evidencia, entonces, cómo se trajo a la comunidad el elemento tarima, el cual no pertenecía a la cultura de la gaita, teniendo en cuenta que la música sólo se tocaba en el campo, de manera espontánea, con músicos que se unían para interpretar los instrumentos, sin conformar grupos permanentes, como los conocemos ahora, una exigencia que se hizo a partir del Festival para la presentación en tarima.

ⁱⁱⁱ Entrevista personal, marzo de 2009, Ovejas, Sucre.

La música se tocaba en lugares apartados, unida a manifestaciones religiosas, que para el caso de Ovejas, se hacían en las llamadas velaciones, un ritual de plegarias y música de gaita, que podía durar varios días. En ella se pedía a San José, patrono del pueblo, el envío de la lluvia, necesaria para tener éxito en los cultivos de yuca, ñame, maíz, o tabaco, productos agrícolas sobre los cuales se sustenta la economía del pueblo.

La organización de la fiesta, ligada al elemento tarima, promovió la transformación de una manifestación popular, de una manifestación de la cultura que se vivía de manera directa en contacto tanto con los músicos como con otras manifestaciones culturales, como he explicado en el párrafo anterior. Entender cómo se pensó la fiesta, cómo se transformaron esas dinámicas y cómo se trasladó la cultura de la gaita de los campos a la tarima es el tema central de este trabajo. Eso es lo que hemos llamado el proceso de *tarimización* de la cultura, el cual culmina con lo que he llamado la cultura *tarimizada*.

El maestro Félix Contreras^{iv} quien hoy tiene ochenta y cinco años, campesino intérprete de la gaita, fue testigo de ese proceso y las transformaciones que vivió la música y la cultura gaitera. Al conversar con él sobre cómo se hizo gaitero afirma:

“Aprendí a tocar la gaita corta en el año 46, tenía 18 años de edad. Me aficioné a la gaita porque me gustó más el aire de la gaita corta, más que la gaita larga, entonces fue cuando empecé a tocar fuertemente el instrumento, ya yo no me considero gaitero, sino en mi juventud, estuve tocando hasta el año 60, porque en esa época no había grupo, o conjunto que llaman, y lo que se hacía por aquí era hacer fiesta de gaita que antes la llamaban de cumbia, hacían velaciones de los

^{iv} Entrevista personal, marzo de 2009, El Piñal, corregimiento de Ovejas, Sucre.

santos y cualquier tipo decía, tengo 2 o 3 noches de fiesta de cualquier santo que fueran devoto, entonces invitaba a los gaiteros, yo que era gaitero, llevaba mi gaita, el tamborero llevaba su tambor y así era todo, se formaba la parranda. En ese tiempo no había conjunto como ahora. El que era tamborero, tenía su tambor, el del llamador, tenía su llamador, el maraquero tenía sus maracas, el gaitero tenía sus gaitas, si había una fiesta, para allá nos íbamos toditos, todos tocábamos. En ese tiempo, tocábamos la gaita corta, pero nosotros no sabíamos qué tocábamos, porque en ese tiempo todo lo que tocaba uno era porro, porque nadie tenía una explicación de que este aire se llama así o de otra manera, uno no sabía de eso, sino tocar por tocar, todo era porro, la única diferencia era que se hablaba de son corrido, que es lo que llamamos un merengue. Yo vine a conocer los aires cuando me metí en la cuestión del festival... que dijeron que se tocaba gaita, porro, cumbia y merengue, yo todo eso lo tocaba junto, porque decían tócame un porro, cuando me pedían de una música alegre, me solicitaban era un son corrido, entonces es lo que llamamos nosotros un merengue. Lo que se tocaba en esa época no tenía nombre era sólo porro, tóquese un porro decía la gente o un son, un sonsito y ya, no había más. (Entrevista, febrero de 2009)

Como vemos la idea del Festival, concebido como un espacio donde los grupos se presentan en una tarima transformó la manera de relacionarse con la cultura gaitera tradicional y desarrolló otras nociones ligadas a esa transformación. La mirada está sobre aquello que representó para la cultura ese hecho. Hoy el medio por el cual la gente se acerca a la música de gaita es a través de la tarima.

Tal como dice el maestro Félix Contreras se establecieron las condiciones sobre qué ritmos interpretar, los nombres de esos ritmos, la vestimenta que se debía usar,

los músicos, las organización de los músicos en el espacio de la tarima, las formas de ejecución, entre otras.

La tarima se estableció como una mediación que determinó la organización de los conjuntos, sus modos de manejar el espacio escénico, la duración y los géneros de las interpretaciones, entre las transformaciones más notorias.

Por otro lado, es importante resaltar que Ovejas está en el centro de una de las zonas donde se han registrado enfrentamiento constante entre la guerrilla y fuerzas del Estado, pero además se dio en la última década (2000) la presencia de grupos paramilitares que generaron desplazamiento y muertes en corregimientos como Chengue, Don Gabriel, Chalán, La Ceiba, Canutal, Canutalito, Salitral, La Peña, El Palmar todos con una rica cultura gaitera, y que sufren aún por la presencia de los grupos armados legales e ilegales.

El presente trabajo indaga, en parte, en las relaciones violencia–creatividad, teniendo en cuenta que en el espacio de la tarima se promovió, a través de la convocatoria de concursos, tales como el de la canción inédita, la búsqueda de nuevos temas de gaita, también con la intención de enriquecer la cultura gaitera, cuyas canciones tradicionales dominaban en las presentaciones de los gaiteros.

Se indaga en situaciones que guardan relación con los miedos, se analiza cómo la situación de violencia influyó en la desaparición de las llamadas velaciones a los santos. Explorar cómo fueron esas relaciones de los gaiteros con los actores armados, como es el caso del maestro Félix Contreras, a quien los grupos armados (legales o ilegales) lo amenazaban o le pedían que no tocara la gaita, muestran tensiones sociales complejas que tienen una influencia en la manera de vivir la cultura, de componer las letras de las canciones, de transmitir esas sensaciones a

través de la música o a través de las visiones sobre el conflicto con relación a la cultura que se ha desarrollado en la zona.

El anterior planteamiento nos permitió formularnos la pregunta *¿Cómo han sido las dinámicas sociales y culturales en la “tarimización” de la cultura gaitera en el municipio de Ovejas, Sucre, sitio que ha padecido la violencia del conflicto armado?*

MARCO TEORICO

Asegura el investigador alemán Michael Hutter^v que cuando el público disfruta de un espectáculo, un concierto, un desfile de modas, una obra de arte plástica, una presentación artística y hasta un crucero por el Caribe, reconoce que en ellas hay una virtud que las une. Asegura que todas comparten las mismas características en cuanto a su impacto: *“Les suministra a los consumidores una experiencia. Las experiencias no se pueden comer como el pan, ni derribar como las casas. Son productos inmateriales”*. En ese sentido, la música, y más exactamente la música popular, es una experiencia que se construye a partir de relaciones sociales, de relaciones con los instrumentos con las que se interpreta y de las vivencias tanto rítmicas como literarias que un músico tradicional puede presentar en un tema musical.

Lo popular ha sido mirado con desprecio^{vi}, ha sido mirado como algo menor, debido a las hegemonías que la cultura eurocéntrica ha mantenido, pero al despreciar esas manifestaciones, estamos perdiéndonos de las razones y los

^v HUTTER, Michael El potencial económico de las industrias creativas p. 65. En El sector cultural hoy: oportunidades, desafíos y respuestas. Memorias, Seminario Internacional. Universidad Tecnológica de Bolívar, Ministerio de la Cultura, 2009.

^{vi} ORTIZ, Renato, en Notas históricas sobre el concepto de cultura popular, en www.infoamerica.org/documentos_pdf/ortiz03.pdf, Consultado marzo de 2009.

sentidos de un grupo de seres que han construido con esas manifestaciones forma de definirnos e identificarnos.

Al intentar descifrar las relaciones entre lo popular y la cultura élite es necesario referirnos a visiones que han planteado autores tales como Eduard Taylor, Peter Burke, Néstor García Canclini, Carlos Monsiváis, Jorge Nieves, Renato Ortiz o Pierre Bourdieu, entre otros, las cuales reconocen que esos espacios donde se forma y transforma la cultura puede generar tensiones y claras manifestaciones de conflicto entre las fuerzas que posibilitan su creación.

Al analizar los postulados de Bourdieu, Jorge Nieves establece que los campos de producción cultural se estructuran como juegos de posiciones en lucha o competencia por el control del campo. Hablar de campo es hablar de relaciones de fuerza en tensión, posiciones dominantes y dominadas^{vii} [...]

En esas dinámicas de luchas patrones relacionados con la tradición, el grupo, la interpretación, la aparición de la noción de espectáculo, entran en pugna y generan transformaciones en la forma de producir la cultura. Para el caso de este estudio, la tarima se configura en el espacio donde ocurre ahora la cultura, un espacio que tiene sus propios protocolos, que para el caso de la música de gaitas, generaron nuevos aprendizajes, los cuales son planteados en esta investigación.

En diálogo con José Álvarez, gaitero del municipio de Ovejas, y uno de los organizadores del festival de gaitas^{viii}, asegura que duraron dos años para que la idea de hacer el Festival fuera posible en 1985, y que una de las razones era la falta

^{vii} NIEVES, Jorge, De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómadas en el Caribe, Convenio Andrés Bello, Observatorio del Caribe, 2008, p. 127

^{viii} Entrevista personal, agosto de 2005, Ovejas, Sucre.

de dinero para invitar a los músicos, para que llegaran de zonas como El Piñal, El Palmar, Canutal, Chengue, corregimiento cercanos, a tocar y que no les faltara la comida y un buen trago. Eso sin duda, tal como lo plantea Iglesias, la economía se convierte en el medio para lograr los fines de la cultura, pero hay que resaltar que la cultura, en términos de experiencia y creación, tal como la ve Hutter, estaba en su más alta realización.

Esa cultura como valor, o esa cultura como experiencia de un grupo humano, se transforma por el deseo colectivo de hacer un Festival, como es el caso planteado en el municipio de Ovejas. Así, un grupo de manifestaciones se trasladan a la tarima, para hacer de la cultura espectáculo que es observado hoy por un público masivo y heterogéneo.

Si bien las nociones sobre la cultura ligada a las industrias o a los emprendimientos abundan en su bibliografía no hemos encontrado, en nuestra revisión bibliográfica la noción de tarimización como proceso de transformación de esa cultura, por lo que estamos seguros que este trabajo es un valioso aporte para entender cómo cambia la cultura y cuáles los procesos involucrados en ella. Podríamos asegurar, que ese proceso de transformación originó procesos de desarrollo de la misma cultura, aspectos que tienen que ver con la producción discográfica, la organización de agrupaciones que hoy tienen en la música de gaitas una forma de profesionalización de la actividad centrado en actividades ligadas a su interpretación.

Además, el concepto de mediación propuesto y desarrollado por investigadores como Manuel Martín Serrano, Jesús Martín Barbero y Guillermo Orozco nos permite describir, analizar y comprender las transformaciones que la “tarimización”

(mediación múltiple y compleja de la tarima) generó en la música de gaitas dado que, no sobra recordarlo, los festivales se volvieron el centro de difusión de esta música pero también, el lugar de producción de los discursos que pretenden fijar las diversas formas del “canon popular”.

OBJETIVOS

Objetivo general

Reconocer las dinámicas socioculturales en la tarimización de la cultura gaitera en el municipio de Ovejas, Sucre.

Objetivos específicos

Establecer cómo a partir de la tarima ocurre un desarrollo de la música de gaitas como forma de expresión de grupos de músicos profesionales.

Establecer cómo dinámicas relacionadas con la violencia y la creación de temas musicales se manifiestan en la fiesta de gaita, más exactamente en el espacio de la tarima.

METODOLOGÍA

La investigación realiza un estudio descriptivo de diseño metodológico no experimental. Se ha usado la entrevista semi-estructurada como instrumento para recolectar la información, así como categorías de análisis emergentes de los relatos de vida de músicos tradicionales, organizadores del Festival de Ovejas, compositores, y actores culturales.

En ese sentido las entrevistas con José Álvarez, (gaitero y gestor del Festival) Félix Contreras (gaitero) Humberto Olivera García (tamborero) Rafael Olivera Barreto

(gaitero) Adolfo Álvarez Sierra (compositor, músico) Alejandro II Mendoza Luna (gaitero) Regina Teherán (historiadora popular) Francisco Ortiz (tamborero) Mercedes Márquez (organizadora de velaciones) Gerson Vanegas (compositor) Alfredo Ricardo (músico, jurado) Catalino Parra (gaitero, compositor), nos ha permitido recopilar información diversa sobre la vida y la historia de la música de gaitas en la región. Es importante también descartar los diversos roles que estos personajes han asumido. Algunos son compositores, y músicos, pero de igual manera, han realizado labores como gestores culturales, es decir las visiones que nos entregaron se asumieron desde una variedad de sentidos y posibilidades interpretativas.

Considero importante dar relevancia a los relatos de vida que no solo nos muestra la riqueza desde el lenguaje que poseen sino que permite acercarnos a los modos, símbolos, valores, creencias y vivencias que construyen identidad y experiencias.

Las entrevistas fueron realizadas en el municipio de Ovejas, y en sus corregimientos (Chengue, El Piñal, El Palmar, Don Gabriel y Chalán), lugares de donde provienen algunos de los músicos de gaita al municipio de Ovejas, lugar donde ocurre el Festival, en el espacio de la tarima)

El tipo de estudio, el diseño y los instrumentos seleccionados, se sustentaron en los alcances de los objetivos de la investigación, en su naturaleza descriptiva y su intención de aproximarse al significado social del fenómeno.

Las entrevistas indagaron por las relaciones entre el Festival y la música de gaita, la creatividad y la violencia, así como en la organización de los grupos de gaita y sus

transformaciones con el Festival, particularmente en la tarima, como un elemento nuevo que transformó la manera de presentar la música. Las entrevistas sirvieron para detectar, observar y analizar esas dinámicas sociales y culturales, expresadas en los objetivos.

CAPÍTULO UNO – LAS NARRATIVAS DEL CAMBIO

Surgimiento de los festivales. Cuando la tradición se hace espectáculo

Los festivales de música en el Caribe colombiano surgieron a finales de los años 60, por diversas motivaciones e intenciones⁹. Se destaca, como el más antiguo, el Festival de la Leyenda Vallenata, cuya primera versión se realizó en 1968. Un festival que se organizó, entre otras razones, para reiterar nociones surgidas a partir de investigaciones sobre el folclore de la región y que encontraron en el espacio del Festival la posibilidad de difusión y legitimación en cuanto a las maneras de ejecutar determinado tipo de música¹⁰.

Sobre este asunto, Nieves (2008 p.77) establece: *“Se idearon los llamados festivales como un modo de preservar las tradiciones amenazadas, y en la tarima se imponen reglamentos que intentan ceñirse a un canon que se presenta y legitima como tradicional [...]”*

⁹ En la página www.musicastradicionalescolombianas.org puede leerse la iniciativa Red de Festivales tradicionales de Colombia, donde se entrega una breve reseña de los festivales más importantes del país y las actividades que se cumplen en cada uno de ellos. No quiere esto decir que el espíritu, ímpetu y alegría festiva no haya existido antes de estas manifestaciones, más bien que toda esa alegría viene a convocar de una forma organizada en estos Festivales que se han convertido con el tiempo en el espacio donde las manifestaciones musicales se legitiman y se difunden.

¹⁰ Jorge Nieves, en su libro *De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómada en el Caribe* trae el ejemplo de cómo a partir del Festival de la Leyenda Vallenata, la música del Valle de Upar viene a tener una enorme preponderancia. Establece que los estudios de Consuelo Araújo Molina intentaron determinar qué es y qué no es música vallenata acción que coincide con la organización del Festival que tuvo el apoyo de importantes políticos nacionales y de la región.

Nieves (2008 p. 68) presenta también la visión del profesor Miñana Blasco¹¹, quien al realizar un balance crítico del folclorismo en Colombia, los califica como zoológicos culturales, donde la cultura popular la reconoce como un fósil viviente el cual se preserva y exhibe en los festivales.

Antes de los festivales, las músicas en el Caribe colombiano se interpretaban con absoluta libertad creativa, muchas veces en espacios abiertos y diversos donde las relaciones de goce eran directas entre músicos, bailadores y no músicos. Aquellas festividades se hacían de una manera muy espontánea, ligadas a los patronos o a los festejos luego de una buena cosecha.

Hoy será muy difícil establecer con certeza qué motivaciones tuvo una comunidad o a un grupo para organizar un festival folclórico. Es por ello que consideramos que es de enorme valor documental, los relatos de aquellos que protagonizaron esa gestión y que incluso después de muchos años, siguen atentos a las transformaciones que a partir de esa organización se ha generado en la cultura de su comunidad.

El relato sobre cómo se organizó el primer Festival Nacional de Gaitas de Ovejas, nos lo cuenta José Álvarez, un músico de gaitas, que ha vivido entre su profesión de fotógrafo, como lo asegura, y su pasión por la cultura de la gaita.

¹¹ Es profesor es pedagogo musical, con estudios de doctorado en antropología. Es docente de la Universidad Nacional de Colombia.

La representación de la gaita en las indagaciones sobre la identidad

El 16 de julio de 1980, luego de finalizar las fiestas de la Virgen del Carmen, cuatro amigos del municipio de Ovejas, Sucre, amanecieron en la casa de Domingo Rodríguez, lugar donde, según el relato de José Álvarez (Entrevista, 2009), se gestó la idea de hacer un festival para su pueblo.

Los amigos reunidos esa madrugada, eran Domingo Rodríguez, el anfitrión, Antonio Cabrera, Alejandro Paso y José Álvarez. De ese grupo, sólo sobrevive José, quien es el que cuenta los hechos que originaron la realización del I Festival de Gaitas de Ovejas.

Su recuerdo nos ayuda a entender cómo se vivía la cultura gaitera en la región, antes del primer Festival. Al preguntarle cómo surgió la idea responde: *“Alejandro Paso dijo que había que hacer un festival, y comenzamos a preguntar de qué lo hacemos y yo dije: ‘Aquí podríamos hacer el festival del tabaco, pero ya lo está haciendo El Carmen de Bolívar’. Entonces dijo Antonio Cabrera: ‘Aquí en Ovejas se siembra maíz, ají del bueno, ñame y ajonjolí, de cualquiera de esos productos se hace un festival’”*.

En la pregunta *¿de qué lo hacemos?* hay una noción ligada a la identidad del pueblo, aquello por lo que pueden ser reconocidos por los demás. *¿De qué lo hacemos?* pasa a ser hagámoslo de aquello que nos identifica, que nos representa, aquello que somos, es decir es un cuestionamiento sobre la identidad cultural que poseen.

Cuando se comenta que pueden hacer un festival del tabaco, pero se dice que ya lo están haciendo en una población vecina como lo es El Carmen de Bolívar, su advertencia pasa por lo que Peter Wade (2002 p.255) comenta sobre la identidad, al establecer que la identidad se establece a partir de la diferencia. Luego, no se puede pensar en identidad, si se sigue siendo el mismo que el otro. La idea de la diferencia con respecto a la identidad, contrasta con las teorías de aquellos que insisten en la homogeneidad como elemento esencial de una nación moderna. Al respecto, Wade (2002a p. 3) resalta los trabajos sobre identidad nacional de Anderson (1983) y Gellner (1983,1984) para quienes la homogeneidad representa el camino de la identidad de una nación. Wade (2002a p. 2) también establece que no se pueden hacer conexiones simples entre la identidad y las expresiones y prácticas culturales contenidas en la música y que ambas deben mirarse en sus relaciones mutuas. Tal sentencia nos lleva a enfatizar que la cultura de la gaita no sólo es la interpretación de melodías, sino que en ella se encuentran manifestaciones simbólicas que guardan relación con la sociedad que las vive. La música de gaitas sí es la práctica más importante de esa cultura, y en definitiva, la que ha permanecido, y ha marcado una identidad que se vive y se transforma.

Los criterios inmersos en los relatos que presentamos no están sustentados en sesudos análisis académicos, sino más bien en reflexiones, anécdotas o narraciones personales, cuyo valor está dado por las relaciones con su cultura y por ende de su identidad.

Luego, en la idea de hacer un Festival estaba claro que si iban a organizar uno que representara parte de su cultura, no podía ser de un producto agrícola, que si

bien también se cultiva en la región, no podían identificarse con él, porque de lo que se trata es de ser vistos como diferentes. Wade (2002) afirma que *“las identidades se establecen por medio de repetidos actos de representación, es decir, de identificación. Así, las diferencias que construye la identidad tienen que ser marcadas, observadas o indicadas por unos sujetos en la vida cotidiana”* (p.256). Esa premisa era la que se trataba de resolver con la pregunta ¿de qué lo hacemos?

Comenta José Álvarez que en medio de la discusión, se preguntó también por la música que se iba a tocar en el Festival. Otra pregunta que indaga en los rasgos y características de un grupo o comunidad. Él propuso que la música que se tocara fuera de gaitas, una propuesta que fue aceptada por todos, en especial por Domingo Rodríguez y Antonio Cabrera, quien era intérprete sobresaliente de la gaita.

Para la época, reconoce José Álvarez eran pocos los gaiteros que vivían en el casco urbano de Ovejas. Había muchos gaiteros pero en las veredas y corregimientos cercanos. Que se hacía necesario irlos a buscar para que tocaran en el Festival. Aquí hay un hecho curioso en la manera cómo se establecían las relaciones de comunicación entre los miembros de estas comunidades, debían ser directas o a través de alguien que pudiera enviar un recado, pero para este caso, la comunicación debía ser directa, porque había que presentarle la idea a los gaiteros, para ver si querían venir, para ver si querían salir de sus lugares de origen a un nuevo espacio donde la música se ejecutaría, porque, en últimas, se trataba de que los músicos que se encontraban en veredas y corregimientos bajaran al pueblo, es decir a la urbe. Tales procesos, afirma Wade (2002 a) han sido reiterados en nuestra historia musical. *“En Colombia algunos de los exponentes más importantes de los*

nuevos estilos de música popular urbana se movieron frecuentemente a través de las fronteras entre pueblo y ciudad, entre clase obrera y clase media, y entre el interior y el exterior” (p.11)

Nieves (2008) afirma al analizar estos movimientos hacia el espacio urbano, que “*se trató de una transformación en el ser y en el sentir [...]*” Al comentar la lectura que de Walter Benjamín hace Jesús Martín Barbero, cita que las relaciones de transformación en las condiciones de producción con los cambios espaciales (campo-ciudad) de la cultura origina una transformación “del *sensorium* de los modos de percepción de la experiencia social.” Si bien la mirada de Nieves, se concentra en músicos como Alfredo Gutiérrez, Lucho Bermúdez, o los miembros de Los corraleros de Majagual, los viajes de los gaiteros al Festival de Ovejas, generó una especie de mitificación como símbolos de una tradición amenazada, como la música de gaitas, y que con su presencia en el escenario del Festival se convirtieron en íconos de la música de gaitas, y referentes a seguir. En ese aspecto, nombres como Atilano Barrios, Manuel Mendoza, El Lobo de la Ceiba, se convirtieron en figuras míticas para la cultura de la gaita pero su espacio no era la urbe, sino ese espacio, ese territorio donde podían realizar sus actividades agrícolas y tocar la gaita en sus momentos de fiesta, esparcimiento o descanso.

Regina Teherán, quien vivió desde muy joven los llamados fandangos de gaita, recuerda que para 1980, la única pareja de gaiteros que habitaba en el pueblo, era la de los hermanos Arias: “*Cayetano y Enrique, eran matarifes. Eran los únicos que vivían en el pueblo, andaban con sus gaitas para todos lados y uno los llamaba y*

tocaban. También estaba Toño Cabrera, pero no era como los Arias, que se la pasaban con sus gaitas todo el tiempo” (Entrevista, octubre de 2009).

José Álvarez reconoce que por su trabajo como fotógrafo le tocaba recorrer la región y conocía en qué vereda y los nombres de cada gaitero. “Sé dónde vive El Toro y El Lobo, Los Solarias, y en ese momento pasaban los hermanos Arias, y los llamamos para que tocaran. Les servimos el trago y se pusieron a tocar. Eso quedó allí y no se volvió a hablar del asunto, eso fue en octubre de 1980”.

La idea de hacer un festival quedó en silencio hasta que en 1985, cuando apenas faltaba un mes para las fiestas de San Francisco, patrono del pueblo, decidieron hacer realidad el Festival. Álvarez cuenta: *“Les dije que ya estábamos hablando mucha paja¹². Falta un mes para el 3 de octubre, y nada que comenzamos”*.

Alejandro Paso, pidió que se le avisara también a Los gaiteros de San Jacinto¹³, que para la época eran los más reconocidos del país, gracias a sus grabaciones y al reconocimiento mediático.

La manera como se formó la Junta del Festival es muestra del afán que tenían por organizar la fiesta y del deseo de mostrarle a la gente que se podía hacer un Festival. Según comenta José Álvarez: *“Yo nombré a Antonio Cabrera, presidente. Antonio me nombró a mí vicepresidente, Paso le dijo a Domingo, tú eres el tesorero, Domingo le dijo a Alejandro, tú eres el fiscal y así fue como nació la junta del*

¹² Frase muy popular utilizada para referirse a un discurso que carece de acción o intención. Es decir se habla mucho pero las acciones para hacer realidad lo que se ha propuesto no se dan.

¹³ Al referirse a los gaiteros de San Jacinto, se reconoce la agrupación conformada por Toño Fernández, Juan Lara, José Lara, y Catalino Parra, quien era nativo de Soplaviento, y quien comenzó a integrar la agrupación, luego de que Delia, Manuel, y Juan lo invitaran para que hiciera de bailarín y tocara la tambora en la agrupación de Toño Fernández, lo cual generó una tensión en el grupo debido a que la tambora no hacía parte, hasta ese momento, de los grupos de gaitas, sino de los grupos de son de negro, muy difundidos en las riberas del Magdalena y el Canal del Dique. Para 1985 los gaiteros de San Jacinto ya habían grabado todos sus trabajos discográficos y habían obtenido un reconocimiento en todo el país.

festival". Esta conformación, digamos administrativa, podría ser también un gran antecedente de gestión, quizá no en el plano de la gestión cultural como la conocemos hoy, sino en el plano de aquellos líderes que generan una transformación social a partir del orgullo por la cultura de su pueblo, sin vislumbrar que en esa idea, estarían las bases de un gran proyecto cultural que necesitaría con el tiempo de una estrategia o modelo de negocios hacia el futuro. Esas dinámicas de gestión cultural, será sin duda un nuevo campo de estudio que permita reconocer la forma cómo ha ido cambiando la manera de organizar un festival y las acciones realizadas para convertirlo en una empresa que genere oportunidades en diversos campos.

Intencionalidad y visión de lo cultural

En el relato de Álvarez hay un hecho que resulta significativo para nuestro estudio. Afirma que las fiestas de la Virgen del Carmen, eran unas fiestas donde la gente tomaba, se emborrachaba y peleaba, para él, eso no demostraba la cultura del pueblo. Para él, la cultura está ligada a las buenas costumbres, a la diversión sin irrespetar a los demás, a escuchar la música del pueblo, algo que no se veía durante las fiestas: *"Había un ron —comenta— que venía de Cartagena, en sacos de fique, era ron blanco. Le decíamos ron trompá, estaba tapado con un corcho y uno tenía que pegarle un golpe firme en la parte de abajo, para que el corcho saliera volando. Luego, cuando ya usted se había tomado unos buenos tragos, si medio lo tocaban, se armaba enseguida la pelea, en esas fiestas había gente con la cabeza partía, y nosotros queríamos hacer una fiesta cultural"*.

La visión de cultura de José Álvarez es una mezcla de buena conducta y la presencia de un elemento autóctono de la región, como es la música de gaitas. Lo que se pretendía hacer —con la idea del Festival— era mostrar la riqueza musical del pueblo a través de un espectáculo en vivo, el cual sería visto por un público.

Vemos que la fiesta religiosa de la Virgen del Carmen, celebrada el 16 de julio en muchos lugares del Caribe colombiano, es el antecedente festivo de una organización que procuraba hacer un festival para su pueblo, el cual promoviera una de sus manifestaciones culturales. En esa fiesta se tocaba música de gaitas pero era algo aislado, sin ninguna organización y era tenida como parte de un goce pagano, censurado por aquella parte de la población que consideraba que tales manifestaciones musicales debían estar por fuera de la celebración religiosa.

Es importante dejar claro que para Álvarez el Festival sólo era posible si existía una institución (junta, asamblea, sociedad) que promoviera su desarrollo en la comunidad. Al volver sobre cómo se organizó el primer festival, asegura: “*Se asignaron tareas específicas a cada miembro de la junta y cuando la gente comenzó a ver que estábamos armando el Festival nos trataban de locos, porque decían que eso para qué, que eso no iba a funcionar*”. Las respuestas de incredulidad, de esa otra gente, entregaba a la música de gaitas muy poco valor simbólico debido a que no era posible que una música para parrandear, beber, y bailar se le diera importancia. Es decir que el goce, la posibilidad festiva de un pueblo en torno a una de sus grandes y simbólicas manifestaciones culturales, no era vista como una expresión a reforzar, quizás a legitimar a través de un Festival organizado.

En ese sentido mucho más difícil fue lograr la colaboración económica o en especies para sufragar los gastos que originaría esta nueva forma de vivir la fiesta: “Uno —recuerda Álvarez— iba a pedir ayuda a los vecinos y la gente decía que no tenía, y otros nos decían que eso era plata para bebérnosla nosotros. Los que nos colaboraban decían que daban este año, pero era la última vez, porque ellos no iban a contribuir a las sinvergüenzuras nuestras”.

En ese sentido, la advertencia de Santana (1999) citada por Yúdice (2002) establece que *“la cultura por la cultura misma, cualquiera sea esta, nunca será financiada, a menos que proporcione una forma indirecta de ganancia”* (p.29) Así, las relaciones con la música de gaitas estaban ligadas a la experiencia, quizá a la idea expresada por Santana de “la cultura por la cultura misma”. No existía una visión más allá del goce festivo. Ni existía la visión de que a partir de un evento llamado Festival se podrían generar nuevas dinámicas culturales, económicas, creativas, como evidentemente fueron dándose a través del tiempo.

Cuando iban a las tiendas a pedir alguna colaboración, los trataban de locos. *“Había gente que no creía en la idea, pero nosotros pa'lante, pelando la cara”¹⁴. Así logramos recoger 96 mil pesos. Nos colaboraron con botellas de ron para calentar a los gaiteros*”. Luego José Álvarez narra que durante toda una semana le tocó con un pantalón viejo, y un par de botas croydon, a pie, y solo, caminar por todo Almagra, Tierras Gratas, Macayepo, Don Gabriel, Chalán y Chengue, para hacer contacto con los gaiteros y comentarles la idea del Festival. *“Se entusiasmaron, y dijeron que venían. Unos gaiteros que había por los lados de Chengue, dijeron que venían, pero*

¹⁴ Expresión popular para decir que pese a las negativas los organizadores seguían mostrándose y exponiéndole la idean que tenían a pesar de la incredulidad de la gente y los comentarios negativos que se generaban en torno a ella.

nunca vinieron, No sé por qué. Algunos les gusta tocar la gaita sólo en su roza y de ahí no los saca nadie”, recuerda Álvarez.

Si bien aquellos gaiteros que salieron de sus comunidades habituales para llegar al espacio del Festival son los que nos interesan, no deja de llamar la atención aquellos músicos que se negaron, o resistieron, esta propuesta de cambio, que consistía en salir del terruño para trasladarse a otro espacio y tocar allí su instrumento. Era más que eso, era trasladarse como ser humano con todos sus valores, experiencias, relatos, historias, narraciones, pero sobre todo con una forma única de interpretar su instrumento, ahora hacia un público que lo observará y hasta lo juzgará.

En ese aspecto, existe una relación de ese gaitero con el lugar donde realiza sus labores, con el espacio y tiempo donde la fiesta de la gaita sucede. Podríamos afirmar que la relación con su territorio es bien sólida y su vínculo con el territorio es esencial.

Asegura Palacio (2009. p.379) que *“Territorio es la porción de naturaleza, y por tanto del espacio apropiado —material y simbólicamente— y transformado por la acción cultural, sobre el que una sociedad determinada reivindica y garantiza a todos, o a parte de sus miembros, derechos estables de acceso, control y uso de los recursos”*. Luego, la parte alta de los Montes de María, lugar donde se encuentran ubicadas las poblaciones mencionadas, es más que el lugar donde ellos habitan, es el espacio de subsistencia, es la porción donde ellos consiguen los materiales para elaborar sus gaitas, maracas y tambores, es el lugar donde se inspiran, producen y crean.

A pesar de que hubo resistencias para llegar al Festival, otros cambiaron de parecer cuando escucharon las noticias del primero. Recuerda Álvarez que unos gaiteros de apellido Solarias, de Tierra Grata, dijeron que venían para el primer Festival y no llegaron, pero estuvieron en el segundo porque escucharon que a los gaiteros los atendían bien, les daban la comida y en el concurso que se realizaba le daban unos premios. La premiación, recompensa, trofeo o incentivo (hoy económico)¹⁵ aparece como una novedad. Este hecho fue una enorme motivación para que los gaiteros, con la esperanza de ganar en el Festival, dejaran por unos días su territorio y se trasladaran hasta el escenario. Hoy esa idea es cada vez menos sólida, debido a que son muy pocos los gaiteros que cumplen la condición de hombres de campo y gaiteros. En el festival de 2009, el maestro Félix Contreras, con su grupo, procedente del corregimiento de El Piñal, Sucre, fue el único gaitero de un lugar marcadamente rural, un corregimiento de apenas dos calles, y unas cuarenta casas en el casco urbano, y con pequeñas fincas en sus alrededores. En una de esas pequeñas fincas vive el maestro Contreras. Los otros grupos procedían de ciudades como Barranquilla, Cartagena, Magangué, El Carmen, San Jacinto, San Juan de Nepomuceno o Guacamayal, urbes en un sentido amplio del término.

Más allá de la premiación que se mostraba como un incentivo para poder llegar al espacio del Festival, está el reconocimiento de la figura del gaitero como elemento que identifica la cultura de la región. El gaitero se convirtió en personaje de la fiesta, el cual será revalorado y considerado posteriormente como figura, incluso mítica, por

¹⁵ Hoy los premios que se entregan se dan de acuerdo a las categorías los grupos de gaiteros aficionados compiten por 1 millo y medio, el primer lugar; un millón, el segundo, y 800 mil el tercer. En grupos de gaitas profesionales la premiación es 3 millones para el primer lugar; 2 millones para el segundo y un millón para el tercero.

esa vida que han llevado y por el arte en la interpretación de un instrumento que será asumido como símbolo cultural de la región. En 2009, los organizadores del Festival, publicaron una memoria¹⁶ de los 25 años de actividades, en su presentación se afirma: *“Con la aparición del Festival se conoce la existencia de otros gaiteros en otros municipios y regiones; solo se conocían los de San Jacinto, y en el caso de Ovejas, se remitían a los hermanos Arias, a Toño Cabrera, a los Chango, de Almagra”*.

Álvarez reconoce que el comienzo del Festival fue muy difícil porque, se trataba de dar credibilidad a una idea a la que la gente no estaba acostumbrada: *“Pensaban que era una fiesta como las demás, pero les demostramos que un Festival es distinto”*. Esas diferencias con otras fiestas, no se tenían muy claras en un comienzo. Ni siquiera los organizadores sabían de qué estaban hablando, pero muchas de esas acciones, digamos organizativas, se constituyeron en las transformaciones y cambios de una cultura que pasó de la vivencia festiva y rural, a la escenificación en una tarima. Esas dinámicas configuraron nuevas maneras de vivir la fiesta y vivir la cultura de la gaita. Recuerda Álvarez que el primer Festival (1985) comenzó un sábado, y comenta que un viernes, muy temprano, se fue para Don Gabriel y de allá trajo un carro lleno de yuca, plátano, ají dulce, maíz, y otros productos agrícolas que les regalaban en las fincas de la zona. Aquellos que entregaban una ayuda eran invitados de manera especial a disfrutar el Festival, una especie de retribución que

¹⁶ Se trata del libro titulado *Chuana, la gaita de la América indígena*, Ovejas, 2009. Es una recopilación de textos donde sobresalen las notas biográficas de personajes que llegaron muchas veces al festival a compartir su música. Podemos citar textos sobre Pacho Llirene, tamborero; Enrique Arias, gaitero; Toño Fernández, gaitero, compositor; Juan y José Lara, gaiteros; Pedro Alcázar, tamborero; Encarnación Tovar, tamborero, Fernando Séptimo Mosquera, tamborero; Jesús María Sayas, gaitero; Sixto Salgado, gaitero; Ismael Ortíz, gaitero, entre otros.

de manera informal cumple con la premisa expresada por Santana (1999) en torno a que la cultura por la cultura misma nunca será financiada, a menos que proporcione una forma indirecta de ganancia. Se trataba de una forma especial de retribución, revestida en esa pequeña distinción como invitados especiales. De esa forma, asegura Álvarez, se dio la primera versión del Festival de Gaitas de Ovejas, en un escenario cercano a la alcaldía, un sitio alto, que con palos y tablas se acondicionó como tarima, para que el público pudiera observar la ejecución de los músicos.

Nombrar el festival

Un aspecto que vale la pena destacar es que además de la escogencia de la música y la presentación de los gaiteros como símbolos de la tradición, se buscó una figura emblemática de la cultura de Ovejas para bautizar el Festival. Se propuso que llevara el nombre de un legendario tamborero de Ovejas llamado Francisco Llirene. Una propuesta que generó un gran interrogante. La pregunta que inquietaba a todos era, ¿por qué un Festival de gaitas iba a tener el nombre de un tamborero? Luego de algunas discusiones entre los integrantes de la junta, se concluyó que si bien Llirene no tocaba la gaita si fue un gran músico, y merecedor de tal exaltación. Tenemos un Festival de gaitas en honor a un gran tamborero, como lo fue Francisco Llirene.

El escritor y poeta José Ramón Mercado (2009) al hacer una descripción de Llirene, escribe:

“[...] ese hombre constelado de leyenda y mito, era un hombre nacido para la prestidigitación de todos los ritmos del tambor. Tenía la estatura de un hombre normal. Abultado de pecho. Cabeza redonda de pelo enredado. Brazos de macho.

Manos de tamborilero, "todopoderosas para la algarabía". Cara grande de pómulos anchos. Era arisco como el viento que va saltando entre los miasmas de los arroyos y el copete de los cerros. Los ojos, como la cera de las gaitas nocherniegas, vivaces y centrifugados. Se diría que tiene los ojos como una pigua. Ojos de gavián jabao. De bujío nocturno. Un hombre capaz de ir bebiéndose una montaña líquida de ron blanco mientras tocaba el tambor.

Al leer ese relato, uno puede advertir la manera como se ha ido construyendo el mito, entregándole al personaje habilidades y virtudes que parecen sobrehumanas.

Los festivales de 1985 y 1986, estuvieron llenos de aspectos sobre los cuales los organizadores no previeron y que a partir del Festival de 1987 se tuvieron en cuenta: *"Del tercero en adelante, buscamos sitios donde los gaiteros fueran a comer. Se buscaron casas de familias, y los miembros de esas familias atendían bien al gaitero"*, establece Álvarez. Esas mismas acciones han permanecido hasta hoy, sin mayores cambios, pero lo importante es resaltar que a partir de la idea del Festival comenzó la transformación de una cultura y la manera de disfrutar y vivir la fiesta de la gaita. El hecho que los músicos salieran de sus lugares de labores, los pone en otro contexto y los saca de una tradición, para subirlo a un escenario que ahora se muestra como espectáculo.

El primer Festival Nacional de Gaitas se realizó el 3 y el 4 de octubre de 1985, fecha del patrono del pueblo San Francisco. Luego de conversaciones con el sacerdote y la junta del Festival de Gaitas, se decidió correr las festividades gaiteras para el 12 de octubre porque el sacerdote argumentaba que las dos festividades, la religiosa (San Francisco) y la mundana (Festival), no podían estar juntas.

Hoy el festival se realiza para el puente del 12 de octubre, en una fiesta que comienza el viernes y termina el lunes festivo en la noche.

Nuevas visiones a partir del Festival

El Festival de Gaitas de Oveja abrió, desde su comienzo, dos modalidades (concurso) principales de interpretación: gaita larga y gaita corta, una derivación de la gaita larga que posee cinco orificios a la que se le conoce también como gaita “machimbriá”, unión de las palabras macho y hembra. Se considera que en este instrumentos se juntan las dos gaitas y se pueden hacer los sonidos, tanto del macho como de la hembra.

Sin embargo, anota Álvarez, que *“La gaita larga es la más autóctona, porque fue la que conocimos de nuestros abuelos, que tocaron nuestros bisabuelos y ahora la estamos tocando nosotros y la van a tocar nuestros hijos. Nuestros campesinos tomaron esa tradición de los indígenas, que nos dejaron ese instrumento. Los que nos vamos a morir se la dejamos a nuestros hijos y a nuestros nietos, es lo que queremos con el Festival”*.

Desde un comienzo, existió la idea de legar esa tradición a las nuevas generaciones, sin embargo, ese legado no se da más en lo rural sino se hace en el espacio urbano del Festival y con protagonistas que vienen de diversos lugares, incluso de grandes ciudades¹⁷. Este es sin duda un cambio radical, porque sólo se

¹⁷ Al observar el recorrido histórico de los Festivales de Gaitas, puede notarse como a partir de la segunda versión hay presencia del grupo Son Babalú, de la ciudad de Cartagena. En la versión de 1987, se presenta el grupo de la Universidad Simón Bolívar. Con el tiempo, participan agrupaciones de ciudades como Bogotá, Medellín, Bucaramanga, Pereira, entre otras.

privilegia la interpretación del instrumento y no las vivencias que se suceden alrededor de él como son la siembra, el cuidado del cultivo, la velación¹⁸ o las relaciones con el campo, que han sido fuente de inspiración para las composiciones de gaita.

Al momento de la realización del Festival, Álvarez recuerda que el gaitero era, por lo general, un hombre solo. Existían también las parejas de gaiteros, muchas veces hermanos o familiares, que se encargaban de amenizar las velaciones y eran la principal figura en esa manifestación festiva y religiosa.

La velación como manifestación religiosa hacía posible la interpretación libre y espontánea de la música de gaitas, en un ambiente festivo que podía durar entre tres y doce noches. Las velaciones eran ofrecidas al Niño Dios y a san Francisco de Asís, patrono del pueblo.

Comenta José Álvarez que en Ovejas “Hay dos san Francisco” uno grande que no sale de la iglesia, y otro chiquito que todos llaman San Pachito. Ese “santo” pequeño es el que los campesinos prestaban para llevárselo a sus rozas y ofrecer allí las noches de velación que habían ofrecido. *“Resulta que cuando se mete el verano, los campesinos se acuerdan de san Pachito, entonces hablan con el padre del pueblo para que les preste el santo y se lo llevan al monte, después el dueño de la velación se montaba en un burro y le anunciaba a todos los gaiteros que el viernes había velación donde Antonio Flórez, por ejemplo, y todos se iban para allá. La velación,*

¹⁸ La velación es una especie de pago, o cumplimiento de una manda que se hacía a un santo por un favor recibido, la velación es la manifestación más importante de la cultura gaitera. Será analizada en el capítulo quinto.

siempre comenzaba un viernes y se reunían los gaiteros de la región, más bien lo de los corregimientos porque era el lugar donde había más gaiteros”.

Hay tres situaciones que merecen un comentario adicional. La primera, el hecho que hoy el Festival comience un viernes, en un evento que se denomina Viernes de gaita, donde se presentan los grupos ganadores de las versiones anteriores o grupos locales. La segunda, el hecho que hoy san Pachito, sea “prestado” al sacerdote de la iglesia para hacer una procesión durante la novena que comienza el 3 de octubre. Cada día un gremio toma la imagen de san Pachito y hace una procesión por el pueblo. Así, el día que corresponde a los médicos, por ejemplo, san Pachito es vestido con bata de cirugía y un fonendoscopio alrededor del cuello; el día que es encargado a los mototaxistas, san Pachito es vestido con chaleco y casco, y la procesión no se hace a pie sino en moto.

De esos nueve días, uno corresponde a los gaiteros. San Pachito entonces es vestido de blanco, con pañoleta roja al cuello y sombrero vueltiao en la cabeza, de esa manera recorre las calles al son de grupos de gaitas que amenizan la novena.

Ese “préstamo” que se le hace a cada agremiación para que organicen un día de la novena, comenzó después del Festival de Gaitas, y hoy son los actos que lo preceden en medio de una mezcla llena de religiosidad, música y fiesta. Podríamos pensar que esas procesiones de agremiaciones constituyen una forma o versión urbanizada de la velación, ya que conserva el mismo sentido, que San Pachito ayude a que a la agremiación que organiza el festejo no tenga ningún problema en la realización de sus actividades. Es también una forma de agradecimiento por los favores recibidos por el santo.

El tercer hecho, es el anuncio que la mayoría de los gaiteros se encontraban en las veredas y corregimientos de Ovejas, y que eran muy pocos los que vivían en el pueblo. Para el comienzo del Festival, sólo se recuerda la pareja conformada por Enrique y Cayetano Arias, hermanos que para el momento, eran los matarifes del pueblo.

Para Álvarez hay una enorme distancia “*en lo cultural*”, aclara, entre los festivales que se hicieron en 1985, y 1986, y los que se han hecho después, porque ya estos últimos han perdido mucho “*en lo cultural*”. Con esa expresión Álvarez configura la idea de la autenticidad, con relación a sus vivencias en las velaciones y la manera como se iba construyendo un espectáculo para la tarima, con la inclusión de nuevos actos (danza, concurso de bailes, presentación de decimeros, narradores orales, incluso agrupaciones que interpretan músicas diferentes a las de gaita) que se programaban para el disfrute del público. “Antes se hacían los viernes de gaita que fue una propuesta de los fundadores. Para el año 88, yo hacía los viernes de gaitas, me llevaba a los grupos infantiles que yo había organizado a la Plaza de la Cruz, la gente se ponía a bailar allí, no había tarima, todo era en el mismo parque. El siguiente viernes, me los llevaba al Parque Central, otro viernes me los llevaba al Bolsillo, y esa era otra manera de hacer la fiesta. Eso se perdió”, agrega Álvarez.

Álvarez establece una nueva forma de vivir la fiesta en los parques y calles del pueblo. Allí se establecía una relación directa con los músicos, sin que mediara la tarima entre ellos. Si bien esas actividades no hacían parte del Festival, era una forma diferente de hacer la fiesta, y que la cultura de la gaita estuviera presente en el pueblo. Hoy, durante los días del Festival, es común ver a músicos tocando de la

forma más espontánea en alguna esquina o calle del pueblo, lo que constituye, la manera más cercana a la realidad de una velación porque solo existe el goce festivo. Allí, la noción de grupo desaparece y los músicos se prestan sus instrumentos para interpretar un repertorio que la mayoría conoce. Temas como *Candelaria*, *La maya*, *Celestina*, *La maestranza*, *El ratón*, *La Ceiba*, la mayoría de los cuales fueron grabados por la agrupación de Los gaiteros de San Jacinto¹⁹ o hacen parte de un repertorio tradicional muy difundido.

Álvarez comenta que mucha gente piensa que lo importante son los cuatro días de Festival, y explica que para ellos no es solo una parranda, es un Festival musical que está cargado de “valores tradicionales” como una forma de resaltar que existe una riqueza en lo cultural y es lo esencial de esa manifestación festiva.

Al establecer la carga de valores tradicionales que se viven en medio de la fiesta, fluye el concepto de tradición, como un patrimonio de la comunidad ovejera. El Festival es entonces la manera de conservar la tradición. Sin embargo, la sola idea

¹⁹ El primer Larga Duración, LD, (LP Long Play en inglés) de la agrupación Los gaiteros de San Jacinto fue publicado en 1968, con el sello CBS, titulado Hacha, machete y garabato. La agrupación estaba conformada por Antonio (Toño) Fernández (Hernández era su apellido), cantante, compositor, director, intérprete de la gaita macho; Catalino Parra Ramírez, ejecutante de la tambora y el llamador. José de la Cruz Díaz Lara, tambor alegre; Juan Manuel Lara, gaita Hembra. Este grupo, grabó los LD: Los gaiteros de San Jacinto, maestros de la Maestranza de 1969. Sello CBS; Barriendo y Los tres golpes, sin años de publicación en las caratulas originales, pero debieron grabarse ya entrada la década del 70. En 1973 aparece el LD Celestina en San Jacinto, Gaiteros de San Jacinto Canta Catalino Parra sello CBS. Trabajo que marca la división con el grupo de Toño Fernández. Catalino Parra conformó su grupo con los hermanos Lara y la presencia de Pablo López en el tambor alegre, reconocido cajero de la dinastía vallenata de los hermanos López. Luego en 1975 aparece el LD Los gaiteros de San Jacinto, sello CBS. En 1976, es publicado el LD, Los gaiteros de San Jacinto, sello CBS. En 1978 aparece el LD titulado Animalito del monte, Los gaiteros de San Jacinto. Hnos Lara-canta Catalino Parra, sello CBS. El mismo año aparece Los gaiteros de San Jacinto, “Te voy a dejá un recuerdo”. Sello CBS. Allí aparecen en portada siete músicos que corresponden a los siguientes créditos: Catalino Parra (bombo y vocalización), Juan Lara (gaita hembra), José Lara (tambor mayor), Francisco Ramírez (llamador), Gregorio Almeida (guacho), Manuel Eliécer Meléndez (gaita macho), y José Tobías Estradas (tambor). En 1979 aparece el LD, La vaina ya se formó, Los gaiteros de San Jacinto, sello, CBS. En 1980 aparecen dos LD, uno titulado Vamos a ve’ pa ve’, Los gaiteros de San Jacinto, agrupación liderada por Catalino Parra y, el segundo titulado El negro cabeza ‘e cera, Toño Fernández y sus gaiteros, liderados por Toño Fernández.

del Festival es una forma de mantener una tradición que estaba desapareciendo y que precisamente tuvo que cambiar, renovarse, o reformarse para que se mantuviera viva. El papel de la tarima, como escenario donde ocurre la fiesta, ocupa un papel decisivo en esa transformación de la cultura, de esas nuevas formas que han tomado las manifestaciones culturales existentes, ligadas a una tradición que se asume como una entidad llena de valores y legados ancestrales.

Morales (2002) establece que la tradición “está conformada por conductas aceptadas, arraigadas y lentas en sus cambios”. De esa manera, el Festival se propone como la manera de mantener la tradición, pero lo que en realidad hizo fue transformarla. Al incluir el elemento tarima a esa nueva forma de vivir la cultura, son los mismos pioneros del Festival quienes decidieron involucrarla, creando con ello, el espacio donde la cultura sucede y se preserva, al tiempo que se transforma y dinamiza.

Las condiciones de los gaiteros mayores

Las condiciones en que viven los gaitero mayores, merece sin duda una reflexión urgente. Al escuchar las historias de José Álvarez y destacar la presencia de músicos mayores, a los que llama muy respetuosamente “los viejos”, asombra cómo por un lado se reconocen como valor excepcional para la cultura gaitera, y por el otro, sobresalen las condiciones muy precarias en que se encuentran o mueren.

El malestar lo expresa José Álvarez de la siguiente manera:

No estoy de acuerdo que a los gaiteros viejos se les dé la espalda. Murió el maestro de maestros, Enrique Arias, unos días antes del Festival de 2004, qué

tristeza tan grande. Murió en la pobreza. Un hombre que afianzó la cultura de este pueblo, no tenía casa, el alcalde Edinson Zamora le dio una casita para vivir, pero ya viejo y solo, nadie le prestaba atención. No tenía ni para comer, la gente le llevaba la comida y la negra Marqueza²⁰, fue la que estuvo pendiente de él, hasta su muerte". Allí también está Sebastián Mendoza, un hombre solo, pobre y abandonado. En mi casa duró 8 meses, le conseguía las medicinas, era como de la familia. Compuso el tema El ratón, y todos los grupos ahora lo tocan, y eso para qué le sirvió, si nunca tuvo plata, ni para el cajón tenía. Murió durante un festival de gaita y no le hicieron ningún homenaje ni despedida, eso no se hace con la gente que mantuvo viva la música de gaitas, concluye Álvarez.

En este aparte, se observan las relaciones que se dan entre creación, producto cultural, comercialización del producto, generación de beneficios para el creador y desarrollo personal. Relaciones que deberían generar para los creadores mejores condiciones de vida, o por lo menos nuevas oportunidades de crecimiento personal. El elemento económico es esencial para determinar en qué proporción las creaciones de un autor, contribuyen a su desarrollo como ser humano. Esa relación plantea estrategias que están más ligadas al mercado que al ejercicio creativo, y que tuvieron su origen, tal como lo expresa Yúdice (2002) con la aparición de las nuevas tecnologías y el rechazo de parte de los artistas a todo aquello que marcara una relación de su arte con lo comercial.

²⁰ Marqueza Mercado, conocida como La negra Marqueza obtuvo en 1998 el segundo puesto en el concurso de la canción inédita con el tema *Sentimiento campesino*. Luego en 2001, con el tema *Vivencia ancestral* ocupó tercer lugar. Cuidaba con enorme pasión al maestro Arias, ella con dos hijas y sin trabajo estable, pedía ayuda todos los días para cuidarlo y alimentarlo. En 2003 se fue a vivir a Bogotá en busca de un mejor futuro.

Al establecer esa tendencia reconoce que la Europa del siglo XIX “fue testigo de la creciente sujeción del artista y del escritor al imperativo comercial” (Yúdice 2002 p.24). Al respecto, Yúdice amplía esa noción con los postulados del filósofo Theodor Adorno planteados en su ensayo *On The Fetish-Character in Music and the Regression of Listening*²¹. “Theodor Adorno rechazó el fundamento político-económico de los nuevos medios masivos, que apartaban el compromiso con el arte de su valor de uso y lo acercaban al ‘carácter fetichista de las mercancías’. Si en la primera mitad del siglo XX Adorno pudo definir el arte como el proceso por el cual el individuo se libera exteriorizándose, en contraste con el filisteo, ‘quien anhela el arte por lo que puede obtener de él’ [...]”

Hoy las ideas planteadas por Adorno, resultan contrarias a las tendencias que ven en la cultura una fuente de creación de nuevos productos, que tiene como centro la creación del hombre. En la actualidad, Adorno hallará muy pocos o casi ningún seguidor a sus planteamientos, debido a que cada vez más se propaga la idea que aquellos productos que surgen a partir de las ideas y las creaciones humanas son susceptibles de convertirse en objetos o mercancías culturales comerciables, de esa manera (sería lo ideal) las ganancias que se generan serán parte del desarrollo de los individuos de la comunidad creadora.

²¹ El texto de Adorno citado por Yúdice (2002) fue escrito en 1938. Theodor Adorno hizo parte de la llamada Escuela de Frankfurt. Sus pensamientos están influenciados de manera muy fuerte por los postulados de Carlos Marx. En ese ensayo Adorno usa la idea de Marx de “commodity fetishism” para analizar el fenómeno de la cultura popular. En su teoría, Adorno establece que tanto la música popular, la música clásica, o la que es transmitida por radio es guiada, esencialmente, por un interés comercial. Establece que tanto los músicos como los que la escuchan, están inmersos en un proceso comercial, y nada es musicalmente gratis. Adorno no solo fue un pensador, sino un músico y compositor que siempre buscó nuevas formas de expresión musical que lo alejaban de los modelos o esquemas comerciales. Fue un estudioso de la música jazz y la comercialización de la misma.

A pesar de esa tendencia, resulta paradójico encontrar en nuestro medio, ejemplos de músicos originarios o populares cuyas creaciones no han generado para ellos mejores alternativas de vida, ni dinámicas que pongan a su arte como el punto de quiebre entre la vida que llevaban antes de que su producto creativo generara algún tipo de beneficio para él.

Hay múltiples ejemplos para referenciar. Al respecto, el texto *Patética muerte del final de un creativo*²², cuenta la situación de nuestros juglares tradicionales, en especial en sus últimos días, los cuales contrastan con su historia de aportes a nuestra cultura.

Relatos parecidos a los ya referenciados, los hemos leído tras la muerte de hombres y mujeres como el gaitero Toño Fernández, las cantadoras Etelvina Maldonado y Eulalia González, el acordeonero Pacho Rada, el tamborero Paulino Salgado Batata, y recientemente músicos de gaitas como Jesús María Sayas²³, y Eliécer Meléndez²⁴, integrante de la agrupación de los Gaiteros de San Jacinto, que grabó entre 1968 y 1985, doce Largas Duración, lo que constituye en sí mismo una enorme tarea creativa y un singular patrimonio sonoro de enorme valor cultural y económico. Al respecto Lara (2009) establece:

El acto de crear, ejercido por aquellos que mueren en medio de la indigencia, no guarda ninguna relación con la manera en que perecen sino con la forma en que sus creaciones son valoradas. Tiene que ver con la manera en que han edificado

²² Ensayo escrito por David Lara Ramos en 2009, publicado en el blog <http://escribidaavid.blogspot.com>

²³ En el texto *El último gaitero negro de los Montes de María* (2010) se cuenta los últimos días de su muerte y su posterior entierro en San Onofre, parte baja de los montes de María. El texto puede encontrarse en el blog escribidaavid.blogspot.com

²⁴ En el texto *Fue un gaitero bueno, hasta que la muerte lo vino a buscar* (2011) se relatan los últimos días de Eliécer Meléndez, reconocido maraquero e intérprete de la gaita macho.

sus vidas, sus ideales, o sus formas de sentir a partir de aquella inspiración que es imposible controlar, que fluye sin impedimentos, centrado en nociones personales que al final construyen, para el caso de la música popular de la región Caribe, seres únicos, virtuosos, excepcionales...

Y sobre el individuo como ser esencial de la creación establece: *“Los productos culturales tienen origen en el individuo-creador, universo donde la cultura toma forma o se transforma. El creador reelabora sus realidades y vivencias en un producto que va a insertarse en la sociedad”*, en palabras de Rausell (2009 p.21) *“en la potestad humana de sentir”*.

Si bien la música de gaitas ha sido parte de la cultura de la región, el hecho que se haya mostrado a un público externo (visitantes), conllevó a un nuevo reconocimiento. El Festival podríamos decir mostró un grupo de valores, símbolos, costumbres, personajes, lenguajes, hábitos y productos, que en conjunto capitalizaron de manera simbólica algo que les pertenecía y que a partir del Festival comenzarían a ser reconocidos. Al respecto, viene al caso la definición de Bourdieu (1997 pp. 107,108) de capital simbólico, asegura: *“...es cualquier propiedad (cualquier tipo de capital, físico, económico, cultural, social) cuando es percibida por agentes sociales cuyas categorías de percepción son de tal naturaleza que les permiten conocerla (distinguirla) y reconocerla, conferirle algún valor.”*

Un Festival como el de Gaitas de Ovejas, generó desde sus primeras versiones, otras dinámicas, inexistentes en los momentos en que la gaita era sólo una experiencia de goce sonoro y festivo. Relaciones como búsqueda de temas para grabación, presencia mediática para difusión, promoción de la cultura gaitera de la

región, y dinámicas de conciertos en otros lugares, dieron cuenta de una cultura viva de la gaita, que había sido relegado por las músicas grabadas en especial la de acordeón y la tropical.

Jorge Nieves²⁵ reconoce el especial protagonismo de la música de acordeón y su dominio en el mercado, pero asegura que *“No sucede así con géneros y modalidades que han ido perdiendo protagonismos en el mercado o que nunca lo han tenido, como la música de gaitas o de bandas del Sinú y la Sabana Caribe, que se juegan un prestigio en el contexto folclórico del que dependen en buena parte sus contratos futuros”* (Nieves, 2008, p. 75)

Las nuevas relaciones entre los gaiteros y aquellos que se interesaban por ellos, pasaban sin duda por una negociación de la cual nuestros músicos de gaitas poco o nada conocían. Así, los beneficios que podrían generarse a partir de esa negociación no alcanzaban si quiera a generar un ahorro que sirviera al músico de soporte, mientras se daba una nueva oportunidad de mostrarse. El arte de la gaita debió o debe ser el elemento que genere un desarrollo alternativo centrado en la música, que debería configurar mejores condiciones de vida digna, en especial en los años de vejez, período en que, por razones obvias, se reducen las oportunidades y los recursos que deberían propiciar un desarrollo para ese creador.

El relato de Álvarez presenta nuevos ejemplos: “Fíjate, ‘El Lobo de la Ceiba’, allá en Chalán, ni al entierro ni a las nueve noches fue gente. Un señor vino aquí a avisarme que había muerto Francisco Olivera, ‘El Lobo’, tenía 88 años cuando

²⁵ El profesor Nieves en su libro *De los Sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómadas en el Caribe*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, Observatorio del Caribe Colombiano, 2008, presenta cómo se fue desarrollando un mercado para la música vallenata y la tropical, las que siguen siendo las más promocionadas.

murió, ese fue otro entierro muy triste. Menos mal que él tenía bastantes hijos, ellos lo cargaron de su parcela a La Ceiba y allí lo enterraron”.

La creación individual es una labor solitaria que se presenta como necesidad humana de nuestros compositores, como forma de ser, de transmitir sensaciones que superan los estándares de una comunidad letrada que determina como medida de inclusión cultural la lectura y la escritura. En esa óptica, nuestros creadores populares estarían por fuera de un reconocimiento letrado, pero su valoración estará en la construcción de sentidos a la manera de Thompson²⁶.

Pau Rausell incluye, en la redefinición de cultura de Thompson, el componente territorial,²⁷ una idea que para el caso de las comunidades gaiteras de la región resulta vital. Porque Thompson lo plantea como el espacio donde se definen relaciones, el espacio donde se afectan nociones como la felicidad, la autoestima o la satisfacción de *“las necesidades expresivas y comunicativas de la naturaleza humana”*²⁸.

Vale la pena hacer la siguiente consideración. Si un festival como el de Gaitas generó unas nuevas formas de comunicación, ahora en el espacio de la tarima, valdría preguntarse por qué las nuevas dinámicas de festival, con un acompañamiento mediático, no generó una obra o un producto que contribuyera al desarrollo de esos seres que se expresan con sus gaitas.

²⁶ En el estudio de Pau Rausell Koster, *Cultura, estrategia para el desarrollo local*, se cita a Thompson, quien propone una reformulación del concepto *cultura*, más centrado en acciones con significados, objetos y expresiones de distintos tipos. Incluye también la forma como estos productos son producidos, transmitidos y recibidos.

²⁷ Pau Rausell Koster *et al.* *Cultura, estrategia para el desarrollo local*, AECl, 2009. p. 27.

²⁸ *Ibíd.* p. 27.

De qué podríamos entonces estar hablando cuando hablamos de producto. Aquí es preciso mencionar que la tarima fue el espacio donde los productos como tal tomaron una forma que permitió posteriormente ser asumidos como tal, pero es esa configuración la que debemos analizar desde las transformaciones, que son el centro de análisis de este estudio.

La creación de un mercado para la cultura de la gaita pasa entonces por las grabaciones individuales y colectivas, los conciertos, las presentaciones privadas, las cercanías mediáticas, entre otras, las cuales no se configuran como industria sino como una experiencia de festival donde la tendencia está más ligada a la preservación, conservación de la cultura que a la creación de productos para un mercado que resulta imprescindible en la construcción de industrias creativas o culturales que generen dividendos para sus creadores.

Nieves (2008) al establecer las relaciones entre la tradición y el mercado, reconoce que las prácticas musicales en el Caribe colombiano están marcadas por dos grandes líneas: “la tradición, por un lado, y el mercado, por el otro” (p.73)

La gaita está en la línea de la tradición, la cual se anuncia como pura, ancestral, legada por generaciones, precolombina, que es la que se busca preservar en la tarima, rechazando con ello la posibilidad de acercarse al mercado. Nieves (2008) establece:

Los tradicionalistas dominan los espacios comunicativos ligados a los festivales donde se pretende recrear y mantener dicha tradición. [...] La consecuencia directa que no cuesta trabajo establecer una vez se observan con atención estos eventos, es que los músicos terminan produciendo dos tipos distintos de bienes

musicales, según que el propósito sea concursar y aparentar que se acepta el canon o participar libremente del mercado y, en consecuencia, jugar según sus reglas y lógicas. Para corroborarlo, basta con contrastar la ejecuciones en tarima de festivales con las tarimas de casetas y las grabaciones de los distinto reyes vallenatos, sabaneros o sanjuaneros del acordeón. [...]” (pp. 74,75)

La postura de Nieves plantea con certeza la noción generalizada de que las músicas tradicionales no tienen mercado, lo que sin duda guarda relación con las capacidades de desarrollo de sus intérpretes o las posibilidades de crecimiento humano soportados en sus saberes musicales. Si lo común o generalizado es entrar al mercado con una propuesta diferente a la tradicional (de tradición), no se puede afirmar que no se pueda generar un mercado, aunque menor, de una música como la de gaitas. Sin duda, estamos ante pocos seguidores, pero es ahí donde hay que plantearse la estrategia. Eso que Nieves llama el canon, se ha ido imponiendo por los jueces que juzgan las intervenciones en la tarima de los músicos que se presentan en el Festival, tal como se verá más adelante²⁹. Esos criterios se fueron construyendo con el tiempo, e impuestos por músicos empíricos o académicos, formados con criterios de afinación e interpretación regidos por el canon occidental.

El mercado para lo tradicional

Al plantearse si existe mercado para las músicas tradicionales, la pregunta que fluye es ¿cómo logra ese ser (creativo) que habita regularmente en el campo, que realiza una variedad de labores propias de su entorno, penetrar en un mercado

²⁹ Alfredo Ricardo, músico de bandas y quien ha sido en 16 ocasiones jurado del Festival de Gaitas en diversas modalidades relata cómo se fueron definiendo los criterios de juzgamiento en tarima y ante el jurado de manera privada. Ricardo expondrá esos cambios en el Capítulo Cinco.

musical que es ajeno a sus hábitos, realidades, modo de vida, y sin ningún tipo de preparación (formación)³⁰ que asegure su desempeño en ese mercado que desconoce?

El estudio de Rausell centra su visión en industrias creativas formales, y deja de lado singularidades locales o regionales que también generan, con otras dinámicas, beneficios para sus protagonistas. Fiestas populares o religiosas³¹, concursos de intérpretes y compositores, abren para estos artistas, espacios donde mostrar sus virtudes. Es el lugar donde se encuentran con agentes mediadores³², quienes son los que conocen la industria musical, y son capaces de reconocer qué música será parte de una nueva fuente de recursos, porque conocen las tendencias del mercado y reconocen en su mayoría lo que a un público generalizado, amorfo, le gusta o le inquieta. Ese momento podríamos definirlo como el comienzo de la historia, como el inicio de nuevas relaciones del autor con la industria, con un final impredecible y lleno de incertidumbres.

Sin olvidar el análisis de Pau Rausell, debemos concentrarnos en lo medular, en que esos creadores enriquecen con sus aportes el folclor del país, o su patrimonio sonoro, pero tales beneficios (económicos, o de otro tipo) no se reflejan en su desarrollo como seres humanos. El círculo de las relaciones de los músicos populares y los beneficios que generen con sus creaciones parece no cerrarse, y la

³⁰ En la obra citada de Pau Rausell, *la formación* es un elemento que aparece como esencial, en un plano horizontal con la creatividad de creadores artesanos, y artistas. Ver capítulo 6 titulado *Las especificidades de emprendimiento en la cultura* p. 177.

³¹ En *Economía Creativa* de Ana Carla Fonseca Reis (organizadora), Itaú cultural, 2008, en el patrimonio cultural, como industria creativa, se agrupan las fiestas y las tradiciones como una generalidad colectiva, pero deja de lado las creaciones individuales, una singularidad de experiencias que merece un estudio independiente. Allí podríamos definir criterios de análisis sobre una realidad que merece una revisión profunda.

³² *Los mediadores* establece Pau Rausell establecen conexiones del creador o conjunto de artistas y las estructuras de creación, producción y distribución.

construcción de nuevos productos como compactos, sencillos, demos, conciertos, incluso la formación de grupos sólidos con los que se pueda trabajar en presentaciones o giras ha sido de enorme trabajo y de poca o nula continuidad³³.

Al finalizar la charla, Álvarez considera que lo que hicieron para su pueblo, representa haber recuperado una tradición que se daba por perdida o despreciada, incluso por los mismos habitantes del pueblo. Reconoce que su misión la había cumplido de la mejor manera y remata diciendo: *“Para el tercer año no quise pertenecer más a la junta porque ya todo estaba hecho, ya era muy fácil organizar todo, la gente pedía el Festival y colaboraban, entonces decidí retirarme y abrir una escuela de gaita, completamente gratis. Trabajé en esa escuela durante diez años, organicé 18 grupos. Algunos se han desintegrado, pero hay unos nueve que siguen unidos. En Cartagena hay gaiteros de mi escuela. En Medellín, Cali, Bogotá y Barranquilla. Muchachos que se fueron a estudiar a la universidad, son profesionales, pero siguen siendo gaiteros”*. Tanto el hecho de que la gente pidiera un Festival, como el hecho que nuevos gaiteros de escuela hayan aparecido, representan la seguridad de dos elementos vitales para el espectáculo. La creación de un público y la conformación de nuevos grupos para el espectáculo en tarima, que será de ahora en adelante el lugar donde se generan y producen contenidos para la permanencia de una manifestación cultural que se entrega como autóctona, pura, popular o tradicional, pero el sólo hecho de cambiar de escenario ya es en sí mismo una enorme transformación que generará nuevas acciones tanto para la cultura del pueblo como para la gente que la vive o disfruta.

³³ En los relatos de Gerson Vanegas, compositor que ha ganado en tres ocasiones el concurso de canción inédita, intentará establecer por qué dinámicas relaciones con la producción discográfica, o formación de grupos no ha tenido una fuerte producción desde que el Festival de Gaitas comenzó en 1985.

CAPÍTULO DOS – ESPACIOS Y TERRITORIOS DEL CAMBIO

Transformación de las prácticas culturales

El maestro Félix Contreras tiene 86 años y vive en el corregimiento de El Piñal, a unos 15 minutos de Ovejas. Es el lugar donde ha desarrollado una obra en la denominada gaita corta, variación de la gaita larga, llamada también machimbriá, formada de los vocablos macho y hembra. Es una gaita que posee seis orificios y es de unos sesenta centímetros de largo. En ella están inmersos los sonidos de las dos gaitas, hembra y macho.

Los músicos que interpretan este instrumento reconocen que en la gaita corta se han unido la gaita macho y hembra, por eso su alegría y versatilidad en la interpretación. La gaita corta, pertenece sin duda a la cultura gaitera, y es el maestro Félix Contreras³⁴ su gran representante en la zona de los Montes de María, con él dialogamos el 14 de agosto de 2010³⁵.

El maestro Félix Contreras es un compositor y ejecutante magistral, vivió la transformación de la cultura de la gaita, desde el espacio donde originalmente se tocaba: hasta llegar al espacio de la tarima. Sus apreciaciones, y valoraciones nos

³⁴ El maestro Félix Contreras ha compuesto más de 20 canciones, se destacan sus temas *La rana en tanga*, *Mi sombrero*, *El campesino*. No lee ni escribe, por esa razón, asegura, no ha podido hacer más temas porque tiene que componer la música y la letra y es muy difícil de esa forma.

³⁵ Se realizaron dos entrevistas una en audio y otra en video. La entrevista se realizó en El Bonguito, donde el maestro tiene una pequeña roza donde cultiva yuca, ñame y cría algunos animales.

ayudan a responder la pregunta cómo cambia la cultura o la manera cómo las experiencias de la cultura fueron llevadas al espacio de la tarima.

Comenzó a tocar la gaita en 1946, cuando tenía 18 años. Recuerda que en El Piñal, la tradición que había era de gaita corta, la que era interpretada por un grupo de señores mayores y familiares. Recuerda que en las llamadas “parrandas” (Fiestas que se organizaban en los sitios de sembrado o en las cabeceras municipales) se hacían solo con gaita.

“No se tocaba otro instrumento, las parrandas que se hacían eran con gaitas, a mí me gustaba mucho la música, y con la ayuda de unos parientes y amigos que sabían, me enseñaron a tocar la gaita”.

Es preciso, establecer que el maestro Félix Contreras, antes de llegar a vivir en El Piñal, vivió en el municipio de Chochó, Sucre, tierra donde tradicionalmente se ha tocada música de bandas. Sin embargo, el maestro Contreras asegura que además de la música de banda, se tocaba mucho *pito atravesao*, conocido también como flauta de millo. Una flauta travesa, de unos 20 centímetros de longitud, hecha de caña de millo, sorgo o corozo, la cual posee cuatro orificios y una lengüeta en uno de sus extremos, por donde se desliza una pita, para evitar que se cierre.

La flauta de millo, al igual que la gaita, es de origen indígena. En la región de Montes de María se realiza a mediados de junio, El festival del pito atravesao, en la población de Morroa, en cercanías de Corozal.

El maestro Contreras, asegura que llegó a El Piñal a los 12 años, y su padre, Juan Novoa, decidió quedarse en ese lugar que consideró el mejor para las labores agrícolas que desarrollaba. Para el año 40, el maestro asegura que la música de

gaitas en la región se tocaba “En las parrandas de gaitas por puro goce, o en las velaciones³⁶ a los santos” (Entrevista, 14 de agosto de 2010)

Para el maestro en los años 40, se pagaban las mandas sólo con gaita, porque no había más nada. “Para comenzar, no había luz eléctrica, no había ni carretera para estos lados, no había radiola, no había un picó, no había grabadora, se tocaba solo gaita y en algunas ocasiones las parrandas eran con banda, que era ofrecida por los que tenían más plata en la región, porque la banda había que contratarla, la gaita no”.

Sobre este aspecto, es importante reconocer la influencia de elementos de la modernidad en la transformación de las prácticas culturales. La presencia de la electricidad, y con ella el arribo de aparatos como los equipos de sonido que llegaron, según cuenta el maestro Félix, para los años 70 y 80, y desplazaron las músicas interpretadas en vivo, como la de gaitas. Es importante resaltar que para las mismas décadas citadas anteriormente, se da un gran auge de grabaciones de música de gaitas³⁷, de la mano de la agrupación de Los gaiteros de San Jacinto.

Acentúa el maestro Contreras que para los años 40, no se conocía una clasificación sobre los ritmos que se tocaban en la gaita: “Uno tocaba la gaita, pero no sabía qué tocaba, todo era porro, uno no distinguía qué era cumbia, ni qué era porro, nada de eso. Nadie decía *‘tócame una cumbia’*, sino *‘tócame un porro’*, y

³⁶ Las velaciones son una expresión muy importante en la cultura de la gaita, hoy desaparecida. Era una reunión festiva, que mezclaba la ofrenda a un santo por los favores recibidos, y la fiesta de gaita como complemento al festejo. De las velaciones más reconocidas en la zona están las que organizaba la señora Mercedes Márquez, en Almagra, corregimiento de Ovejas. Una narración que encontraremos más adelante.

tocaba uno cualquier tema. Eso que hoy llamamos *merengue*, es lo que antes llamábamos *son corrido*. Así se vivió todo ese tiempo, hasta cuando apareció lo de los festivales”.

Acciones de resistencia a la tarima

El maestro Rafael Enrique Olivera Barrero nació en el corregimiento de La Ceiba, tiene 92 años, y comenzó a tocar la gaita macho cuando tenía 15. Vivió todo el tiempo de su agricultura. Recuerda con lucidez cómo eran las parrandas de gaitas y velaciones que se realizaban en los montes para festejar la llegada de la lluvia o la recolección de una buena cosecha. Tocó al lado de una leyenda en los montes de María, como lo fue el maestro Francisco Olivera, mejor conocido como El lobo de La Ceiba, un ágil y versátil gaitero reconocido por los bajos que hacía con su gaita y la rapidez de sus floretes (adornos).

Rafael Olivera recuerda que la gaita se tocaba más bien en las noches, porque en el día toda la gente trabajaba en su agricultura y cuando todos regresaban de sus labores de campo se reunían en la casa de *alguno* y tocaban unas dos o tres horas de gaita, porque había que acostarse para levantarse en la madrugada al día siguiente. “Los únicos días que se tocaba corrido, era en las velaciones, porque para eso era que eran, para tocar, uno amanecía, se echaba su arrecostadita (dormía) comía, y otra vez a tocar, hasta el día siguiente” (Entrevista, 15 de agosto de 2010).

Recuerda que a los temas de gaita le llamaban porros y anuncia algunos nombres como *La mica prieta*, *El porro magangueleño*, *La chispa ‘e candela* y *Candelaria*.

Hay un aspecto que es importante destacar en el relato del maestro Rafael Olivera en su visión sobre el Festival de gaitas de Ovejas, es que asegura que nunca fue, a pesar de que lo convidaron muchas veces. Al preguntarle por las razones establece:

“La verdad fue que eso a mí nunca me interesó, cuando vinieron a invitarme yo decía que iba a ir, pero la verdad, uno para qué se iba para allá. Ovejas está lejos y a uno le gusta tocar su gaita es en los montes, que suene bonito y se escuche lejos. Además, la gaita es para tocarle a la virgen de la Candelaria y a la Virgen del Amparo. Yo toqué velaciones al Niño Dios, a San José, que se hacían pa’ los lados de Salitral, en el mes de marzo. Por eso fue que yo nunca fui a ese Festival, porque a mí no me interesó nunca ese asunto. La gaita es pa gozá, pa’ agradecer a Dios, eso era bonito, la gente amanecía y las mujeres llevaban sus polleras y amanecían, eso sí, sin faltarles el respeto ni nada de eso”.

Podríamos encontrar en el relato del maestro Rafael Olivera una muestra de resistencia, al manifestar su desinterés en llegar al Festival, no solo rechaza la idea sino que acentúa que la mejor manera de tocar, escuchar, y gozar la gaita es en el lugar donde originalmente se interpreta. Además de relacionar el toque de la gaita con un sentido religioso como muestra de agradecimiento por las buenas cosechas recogidas, o por un favor recibido por dios o por algunos de sus santos o alguna virgen, reconoce que el mejor lugar para la gaita es ese espacio de campo donde los sonidos se propagan libremente.

Su posición está en contra de la descontextualización de las costumbres, y de la transformación de hacer la fiesta de la gaita y quizás por eso su resistencia.

Jamás podríamos asegurar con absoluta certeza que la libertad interpretativa o sonora se perdió con la llegada del Festival, pero está claro que sí hubo una serie de elementos, situaciones que ayudaron a transformarla. El espacio de la tarima, es sin duda uno de ellos, porque impuso ciertas condiciones y la relación entre músico, tarima y público establece nuevas formas de hacer lo que ya sabían hacer, pero que deben ahora reaprender en ese nuevo espacio de exhibición.

Cambios en la denominación de los ritmos

Observamos que en los relatos de los maestros Contreras y Olivera no hay ninguna referencia sobre la clasificación de los ritmos que se tocaban. Incluso tales denominaciones pueden cambiar de una región a otra. En diálogo realizado con el maestro José Álvarez³⁸, asegura que anteriormente “todo era *son*, o *porro*, no había más nada, algunos decían *puya*, que es lo que otros llaman *son corrido*. Eso se vino a saber mejor cuando organizamos el festival de gaitas” (Entrevista, 2009).

Álvarez destaca la importancia del Festival Nacional de Gaitas para la configuración de los ritmos a interpretar en tarima, debido a que antes del Festival las denominaciones estaban ligadas a los nombres que recibían en los lugares de procedencia de cada músico. Así se encuentran otras denominaciones como merengue jalao, *puya*, *son corrido*, *fandango palitiaó*, *gaita sentá*, *gaita corrida*, *gaita jalaita*, *porro sentaó*, entre otras, que obedecen a pequeñas variaciones en su

³⁸ Entrevista realizada en agosto 12 de 2010 en el municipio de Ovejas, Sucre. El maestro José Álvarez uno de los fundadores del Festival Nacional de Ovejas. Amplio conocedor de la cultura de la gaita en la región.

interpretación, producto de las libertades de interpretación que puede asumir el ejecutante de la gaita.

En el libro *Chuana, la gaita de la América indígena*, un compilado de artículos de diversos autores y facturas, hay uno sin firma³⁹, titulado *Características musicales de cada aire en la música de gaitas*. Allí se establecen los ritmos porro, cumbia, gaita, y merengue. Su redacción es muy general y en algunos casos se repiten las mismas expresiones, para establecer la forma de ejecutar dos ritmos que tienen sus diferencias bien marcadas. Veamos, como describe el porro y la gaita:

Porro: canteo constante, o sea golpe al borde del tambor, que se combina con el fondiao constante sobre el cuero, lo que permite una frecuencia mayor de sonidos graves. El juego de los dedos sobre el tambor garantiza sonidos de diferentes timbres. Los revuelos frecuentes que acompañan con la melodía o el canto son de bastante animosidad, para luego retomar a su esquema básico.

La tambora, como instrumento complementario al igual que la maraca, giran en torno a la melodía de la gaita y al repique del tambor alegre. Cuando la maraca o la tambora hacen improvisaciones, el tambor realiza el esquema básico, y prácticamente los tocadores intuyen el momento para realizar sus improvisaciones y sobresalir". (p.58)

Al describir las características de la gaita (ritmo) se lee:

Sistema de 4/4, C, A diferencia del porro y la cumbia, cobra aquí gran importancia la acentuación sobre el tiempo, sin olvidar lo propio en el contratiempo, la similitud con los esquemas de la cumbia son impresionantes, pero a contrario de ésta, los

³⁹ El artículo citado se encuentra en las páginas 58, 59 y 60.

tiempos que se hacen débiles en el borde del tambor cobran importancia y energía al hacer en la parte media del cuero con la mano cerrada, produciendo un golpe seco.

Encontramos gaitas “sentá” o sentadas que son un poco menos ágiles y enérgicas, y gaitas “corridas” con mayor acentuación, energía y velocidad en sus golpes. (p.59)

De Lima⁴⁰ (1942), al escribir sobre lo ritmos que “los músicos manejadores de la Gaita” (p.87) interpretan, escribe: *“Este repertorio lo integran los más variados sonos, que es con la palabra como designan los campesinos las melodías. Hay sonos que llaman **por arriba** (negritas en el texto original). Son fuertes, alborotados, febriles. Existen sonos **por debajo**. Ahora se trata de cantos sosegados y dolientes. Suelen tocar los sonos **floretes** que traen muchas notas en forma graciosa y vivaracha”* (p.87)

Al interpretar las nociones anteriores podríamos decir que los sonos *por arriba* corresponderían a los aires rápidos de los que habla el maestro Contreras, y los *por debajo* a los aires lentos. Los *floretes* estarían más próximos a los aires rápidos, por la forma como describe De Lima estos ritmos: graciosa y vivaracha.

⁴⁰ Emirto De Lima fue un reconocido pianista e investigador, con estudios musicales en el Liceo Musical Almicare Zanella de Génova y la Schola Cantorum de Vicent D’Indy, Europa. Vivió muchos años en Barranquilla, lugar donde en 1910 fundó una academia de música. Nació en Curazao en 1890 y murió en 1972. Su obra titulada *Folklore colombiano* fue publicada en 1942. Allí De Lima trata temas sobre música y danza del Caribe Colombiano. Sus visiones están cargadas de distancias entre la música que ha estudiado y su estudio sobre las músicas del Caribe. Para citar solo un ejemplo afirma que los ejecutantes de gaita macho “lo designan con la palabra inelegante de machero”(p.86) y posteriormente se referirá al citado intérprete como el “El tocador de la gaita masculina”(p. 86)

El término *florete* es usado hoy por algunos músicos para destacar los adornos que un gaitero le hace a una melodía con espontánea destreza y enorme vitalidad⁴¹. En ese aspecto, el sentido del término sigue siendo el mismo.

Al tratar de presentar temas específicos, De Lima (1942) establece:

Allá en mis constantes romerías por los campos costeños les he oído ejecutar también el son del **Indio del Monte** (negritas en el original), que es el mismo que en otras regiones de los departamentos de la costa llaman **Son del Goajiro del Monte**; poseen igualmente el **Son de la India Farota**, fogosa melodía tocada en movimiento sumamente vivo; el **Son de la Novia** y el **Son de la Maya**, que parece más bien una nostálgica y tétrica cantilena. La ejecutan en las horas de la madrugada cuando se sienten con el alma apesadumbrada. Cualquiera se entristece y se emociona oyendo el **Son de la Maya**” (p.87)

De Lima corrobora con estos relatos la forma cómo sonaba los sones de gaita, al igual que las maneras y horas en que los ejecutaban, relato que coincide con lo que han planteado los maestros Félix Contreras y Rafael Olivera.

De Lima (1942) comenta que escucha al “famoso gaitero de Galapa, Juan Diego Cabrera (p.89)” Lo que nos hace pensar que su estudio sobre la gaita se hizo en el departamento del Atlántico. En el aparte 8, De Lima (1942) establece que la lírica popular en el departamento de Bolívar, posee “variadísimas e interesantes expresiones folclóricas”. Hay que anotar que para el año de su estudio, antes de 1942, hacían parte del departamento de Bolívar, los territorios que hoy conforman los departamentos de Sucre y Córdoba.

⁴¹ Entrevista con el gaitero Elver Álvarez durante el festival de gaitas de Ovejas en 2009. Elver Álvarez en uno de los mejores intérpretes de gaita de la región de Colomboy, Córdoba.

En su estudio presenta una lista (p. 130) de los pueblos, sus patronos y las fechas en que se realiza su fiesta. Se concentra para su estudio en San Juan Nepomuceno, El Carmen de Bolívar, Villanueva y Santa Rosa, pero en su estudio no existe referencias a Ovejas o San Jacinto dos pueblos notables en la música de gaitas, y donde ocurren los festivales de gaitas más importantes de la región. El festival de San Jacinto se inició en 1988 por iniciativa de Eliécer Meléndez⁴², quien en los años 70 hizo parte de la agrupación de Los Gaiteros de San Jacinto.

La conciencia de los cambios

El maestro Félix Contreras, tiene muy claro cómo era la cultura de la gaita antes de la organización del Festival, reconoce qué tuvo que hacer para poder subirse a la tarima del festival y las nociones que no conocía, las cuales aprendió porque deseaba mostrar lo que él sabía con su gaita.

Contreras establece que la gaita de hoy, suena muy diferente a la que él aprendió, en su juventud. *“Tiene otro aire”*, dice, y asegura que el cambio puede ser por la

⁴² Eliécer Meléndez estuvo en el primer Festival de Gaitas de Ovejas, realizado en 1985, con el grupo de Los hermanos Lara. Compartieron el primer puesto con la agrupación Sones autóctonos de Mancomoján de Ovejas. También estuvo en el 86, el 87, y fue invitado como jurado en 1988. Vivencias que lo llevaron a pensar en un festival para su pueblo. El 4 de diciembre de 1988, el periódico El Universal de Cartagena anunció que San Jacinto haría también su festival de gaitas. La inauguración fue programada para el 9 de diciembre, paralelo a la Feria de Integración Artesanal. El festival se inauguró en la fecha prevista, en la Plaza de la Bajera, con la música de Sonia María Bazanta, conocida como Totó y los sones de los gaiteros de San Jacinto. *Eliécer Meléndez es autor del tema El currarro* el cual apareció grabado en agosto de 1978. Es el corte 4, lado A, del larga duración *Los gaiteros de San Jacinto. Te voy a dejar un recuerdo. Hermanos Lara, canta Catalino Parra*, sello que los distinguía de la agrupación de Toño Fernández. En la fotografía que ilustra este trabajo aparecen de izquierda a derecha Gregorio “El Gollo” Almeida, con su guacho; Eliécer Meléndez, con su maraca y su gaita macho; José Tobías “Joselito” con el tambor; Francisco Ramírez, con el llamador; Juan Lara con su gaita hembra, Catalino Parra, con su bombo, y José Lara con su tambor. Compuso otros temas, los cuales grabó con Los hermanos Lara tales como *Vente pa’ca, La reina, Mercedita y La variante*.

forma como se toca el tambor llamador y la presencia de la tambora⁴³ o bombo en las agrupaciones de gaita de la actualidad.

“La gaita —establece Contreras— se tocaba con tambor, maraca y el bambuco, que es el llamador tocado con palitos, no con las manos. Lo que en la gaita corta y en el pito atravesao le decimos bambuquiao. En gaita larga, sí es llamador, y se toca con una sola mano”. (Entrevista, 2010).

Sin duda, no podemos hablar de la forma de interpretar la gaita sino de *las formas*, debido a que cada músico posee una manera peculiar de ejecutar su instrumento, y la sonoridad del mismo está ligada a su personalidad, clima, materiales con que se construyó la gaita, hora en que se toca el instrumento, condiciones atmosféricas y por supuesto la experiencia en su ejecución.

A pesar de lo expuesto anteriormente, el maestro José Álvarez asegura que la verdadera razón para que la música de gaitas sonara “con otro aire”, para usar las palabras del maestro Contreras, era la ausencia de grupos musicales de gaitas, tal como los conocemos hoy. *“Porque eso era bonito, si uno estaba tocando, ahí llegaban todos al tiempo y se iban turnando, si un tamborero se cansaba arrancaba el otro, o tocaban los dos al tiempo, el llamador se tocaba con los palitos para unos ritmos, hoy es muy raro el que toca bambuquiao, así es como se tocaba antes”*, (Entrevista, 16 de junio de 2010).

Sobre la sonoridad de la música de gaitas sí existe documentación, que ahora se ha corroborado por los visiones de los maestros gaiteros entrevistados. Los

⁴³ La gaita se interpretaba con gaitas (macho y hembra) tambor alegre, llamador y maracas. La presencia del bombo sucede en la década del 60, momento en que Catalino Parra es invitado por Delia Zapata y Manuel Zapata Olivella a integrar el grupo de Los gaiteros de San Jacinto, los cuales graban su primer LD (Larga Duración) en 1968.

instrumentos que se utilizaban para tocarla eran la gaita hembra, gaita macho, tambor alegre, llamador y maraca, que era interpretada por el gaitero macho.

De Lima (1942) establece: *“Todos estos sones son ejecutados, por dos gaitas acompañadas a su vez por dos tambores, uno grande y otro pequeño”* (p.87). En otro aparte de su estudio ya había comentado que *“Otro detalle que deseo contaros es el siguiente: el ejecutante de la gaita masculina, como no emplea para tocar el instrumento sino una sola mano, la izquierda, sostiene y agita, a veces con verdadero entusiasmo, con la derecha, otro aparatito musical de la familia de los instrumentos costeños de percusión: la maraca”*. (p. 86)

Queda entonces establecido que el bombo o tambora no era utilizado en las fiestas de gaitas, tal como nos lo comentan los maestros Contreras y Álvarez.

La presencia de la tambora en la música de gaitas no tiene que ver con una forma anterior de interpretación, sino con la conformación de la agrupación de Los gaiteros de San Jacinto, cuyo antecedente son las labores investigativas que para finales de los 50, comienzo de los 60, realizaron la folclorista y coreógrafa Delia Zapata Olivella y el médico y antropólogo Manuel Zapata Olivella.

Los hermanos Olivella, para finales de los 60 estaban conformando una agrupación de danza y música para recorrer con ella, las principales ciudades de Colombia. En esa búsqueda, llegaron al municipio de Soplaviento, a orillas del Canal del Dique, zona de comunidades afros, donde encontraron a un joven pescador que poseía dos grandes habilidades: sabía bailar muy bien la danza del garabato y tocaba la tambora, la que se usaba para hacer ritmos afros como el chandé, mapalé o son de negro. La disputa por la presencia de la tambora en la música de gaitas,

liderada en ese entonces por la agrupación de Toño Fernández, era inmensa, y representó en ese momento una amenaza a la tradición de la música de gaitas.

La tambora en una agrupación de gaitas se concreta en la primera grabación (Larga Duración, LD) de Los gaiteros de San Jacinto, en 1968, para el sello CBS, ampliamente comentada en una cita anterior.

El maestro Catalino Parra recuerda cómo fue su encuentro con los hermanos Zapata Olivella, y cómo llegó a integrar la agrupación de Los gaiteros de San Jacinto:

“Eso fue en el año 54, sucede que yo salía de aquí de Soplaviento, para Cartagena a probar suerte en las fiestas del 11 de Noviembre, y tocábamos allá en lugares de Cartagena a donde nos llevarán⁴⁴. Ya en el Parque Centenario, conocimos a Joaquín Tabares y Juancho Tabares, que les gustó mucho la música nuestra. Ellos vivían en el barrio Getsemaní, barrio donde también vivía Delia Zapata, en la calle del Espíritu Santo. Un día Delia salió al Centro, y cuando iba pasando por donde los Tabares, que sabían que ella estaba preparando un grupo música y danza para sacarlo al interior, la llamaron. Uno de los Tabares le dijo: ‘Sabemos que estás preparando un grupo pa’ sacarlo, al interior, y dice ‘Sí’, ‘Bueno, mira, en Soplaviento hay un muchacho que de pronto te puede servir’, ‘Y ¿cómo se llama?’ preguntó ella. ‘Se llama Catalino Parra’, respondieron. (Entrevista, agosto 14 de 2009)

Posteriormente, los hermanos Zapata visitaron a Catalino Parra en su natal Soplaviento y le propusieron hacer parte de una delegación de músicos y bailadores que saldrían de gira por el interior del país. Así, Catalino Parra entró a la agrupación de Los Gaiteros de San Jacinto.

⁴⁴ Era muy común para la época que agrupaciones musicales llegaran de diversos lugares del departamento de Bolívar a ofrecer su música a cambio de algún reconocimiento económico.

Además de sus cantos, lleva como aporte musical su tambora, la que como hemos observado, no era un instrumento que estuviera presente en los fandangos o velaciones de gaita, de acuerdo con las investigaciones de De Lima (1942) y los relatos de Félix Contreras y José Álvarez.

Observamos que este primer cambio en los instrumentos del conjunto de gaitas es muy lejano, si tenemos en cuenta que las grandes transformaciones ocurren en el espacio del Festival. Un cambio sustancial en la cultura de la gaita que requerirá de un nuevo ejecutante y que marcará además la presencia de un afro, como lo era Parra, en la música de gaitas. Hecho que generó disputas acaloradas.

La presencia de la tambora, estuvo signada por el rechazo, tal como lo establece García (1994), por parte de Toño Fernández, líder de la agrupación de Los Gaiteros de San Jacinto, quien afirmaba que la música de gaitas era de hegemonía indígena. Dado que Parra era de piel oscura y provenía de una zona de afro, como son los pueblos de la ribera del canal del Dique.

García (1994) escribe que “Fernández se refería a él (Parra) entre la gracia y la sorna de sus relatos, como ‘el negrito” (p.168)

Dejando atrás la rivalidad entre Parra y Fernández, que García (1994) afirma que parecía pueril, está un instrumento que hoy es esencial en la conformación de un grupo de gaita. En la primera carátula del Larga Duración, titulado *Hacha machete y garabato*, se observará en los créditos que Catalino Parra aparece como intérprete del llamador y la tambora.

Al preguntarle a Catalino Parra el porqué se decidió incorporar la tambora al conjunto de gaitas establece: “Cuando llegamos a grabar, la gente de CBS exigió

que metiéramos la tambora para que con su golpe llenara los espacios y se escuchara más grueso. Ellos decía que era para rellenar y quedara todo más parejo, así que me tocó entonces meter la tambora”.

Si bien esa transformación no ocurre en el espacio de la tarima o para la tarima, las intenciones de Delia Zapata estaban ligadas a hacer de esa manifestación un espectáculo que es observado por un público, que es en últimas lo que sucede con la tarima. Más allá de las intenciones de Delia, está ahora el registro fonográfico que servirá de referente posterior sobre la manera de tocar la música de gaitas.

Al respecto, Álvarez comenta que en los dos primeros festivales de gaita no hubo tambora:

“Fueron los más autóctonos, yo mismo me encargué de conseguir los gaiteros, después vinieron una serie de cambios que yo no sé de dónde salieron, por ejemplo vino gente que dijo que los grupos tenían que presentarse con tambora y los viejos gaiteros como Medardo Padilla, El Lobo de La Ceiba, Los hermanos Mendoza, y otros, nos opusimos a que se tocara con tambora, no por necesidad sino porque con ese bum, bum bum, grueso de la tambora, se tapaban los otros tambores, en especial el alegre, y eso así no sonaba bonito. El golpe de la tambora hay que saberlo meter, porque si no el grupo suena mal”.

CAPÍTULO TRES – LA ASIMILACIÓN DE LOS CAMBIOS EN LA CULTURA

La nueva valoración de la cultura

Si se observa la forma como cambia una expresión de la cultura, diremos que todos los agentes que vivían esas expresiones, antes de que ocurriera el Festival, están involucrados en esas transformaciones, no sólo han asimilado los cambios a partir de una reelaboración o revaloración de los mismos, sino que ha aportado su propias acciones, valores y conocimientos. El hecho que un músico tradicional haya accedido a la idea de dejar a un lado esa gaita que se tocaba en los campos o velaciones y subirse al espacio de la tarima y aprender o reconocer los nuevos elementos (de la modernidad) que generan unas nueva nociones, nos lleva a concluir que los cambios ocurren con la intervención de los protagonistas de dicha cultura, los cuales acceden conscientemente a los nuevas propuestas, tal como se dieron ante la llegada del Festival.

El relato de cómo fue asumido la idea de un Festival, la cuenta el maestro Contreras. Su relato revela su visión sobre esta otra forma de hacer la cultura gaitera.

La noticia del Festival le llegó al maestro Félix Contreras por intermedio de un hijo que vivía en Ovejas y se dedicaba a hacer fotografía por todos los corregimientos del lugar. Contreras reconoce que había dejado de tocar la gaita hacía muchos años, pero al escuchar las noticias de los primeros Festivales se motivó a retomar el

instrumento. Recuerda que la gente le decía que nada iba a buscar a ese Festival porque la gaita sólo le daba para ron y nada más.

Su hijo le mandó a hacer una nueva gaita con Ismael Ortiz, un gaitero que tenía una roza cerca a Ovejas. Su preocupación estaba también en los otros músicos, porque le habían dicho que tenía que presentarse con un grupo completo. A lo que su hijo le respondía que en Ovejas había buenos tamboreros, y que allá los podía conseguir. Contreras recuerda: *“Aprendí a tocar en el año 46, y toqué hasta el año sesenta, ahí la abandoné. Vine a coger una gaita hasta que me presenté, con mi hijo, en el Festival de 1989. Era el quinto festival, con unos instrumentos prestados, porque yo no tenía nada de eso”*.

Sorprende que el maestro Contreras pasó 29 años sin tocar, y animado por su hijo volvió a tocar para ir al Festival de 1989. Ese año, ocupó el tercer puesto en la modalidad de gaita única. Reconoció que había sido muy bueno, porque ahora sí la gente comenzó a darse cuenta que tocar la gaita era algo que podía servir.

Subir a la tarima para el maestro Félix Contreras, representó una preparación. Reconocer un espacio que no conocía, pero más que el espacio, estaban las nuevas exigencias de conducta para los músicos, lejanas a la libertad y espontaneidad propio de sus toques en velaciones. De aquella primera subida a la tarima en 1989, durante el V Festival, su recuerdo es como sigue:

Me decían que uno podía subirse bebido de ron, que no podíamos estar con desorden allá arriba, que no se podía estar gritando mucho o mandando saludos a todos los conocidos. Que si la gaita era cantada, era a cantar, y si era tocada, era a tocar. Es decir usted iba a tocar allí sin llevar tantas ideas en la cabeza. Me

dijeron también que había un jurado que iba a estar pendiente si uno se equivocaba, y así... y no es que a uno lo fueran a bajar si se equivoca, no señor, usted sigue y puede terminar su presentación, pero después cuando venga la clasificación, porque el jurado le da a usted unos puntos, es cuando sabe usted si clasifica o no... si clasificaba uno podía seguir tocando otra vez, si no, ya se podía devolver para su casa, o si no se quedaba parrandiando ahí con los otros músicos, pero ya uno no ganaba premio.

El recuento de esta primera experiencia del maestro Contreras frente a la tarima, revela sus predisposiciones hacia ese nuevo espacio que desconoce. Tal relato resulta sorprendente debido a que estamos ante una persona que podríamos considerar como ejemplo de la tradición gaitera en la zona. Un músico experimentado que comienza a aprender cómo es que se debe interpretar la gaita y las nuevas reglas que tiene que asumir para tener éxito en tarima y poder ser seleccionado o bien calificado.

Reconoce Contreras que fue en la tarima donde se le explicó los ritmos que el tocaba sin saber lo que eran. Su relato sobre lo que debía tocar es como sigue:

A mí me dijeron que en Ovejas se tocaba primero gaita, luego, porro, y después merengue. Pero como yo no sabía, yo simplemente me subía y tocaba, y me decían este es un aire de gaita, y así. Quienes me explicaban eran unos señores de Ovejas, uno que se llama Emiro Vital, Ismael Ortiz, el mismo que me hizo la gaita, y también Toño Cabrera. Allí fue que yo vine a saber qué era lo que yo tocaba, porque para nosotros todo era son o son corrido. Ya con el tiempo, me di

cuenta que en otros lugares también tenían sus ritmos, en el Festival de Galeras⁴⁵ es cumbia, porro y merengue. Eso del merengue era lo que se tocaba antes como un son corrido.

En el relato el maestro dice “Allí fue que yo vine a saber qué era lo que yo tocaba”, para referirse a los ritmos que debía presentar, pero tal afirmación enfatiza la noción que en la tarima se categoriza, se nombra y califica. Las nociones ligadas a la competencia en tarima rigen hoy la conducta del gaitero y se establece las pautas de su presentación en ese nuevo escenario.

El maestro Félix Contreras está consciente de esos cambios, los cuales reconoce con claridad, pero a diferencia de los discursos en contra de los cambios que se dan en la cultura, su visión está marcada por la valoración de las manifestaciones culturales y la manera cómo hoy, a través del Festival, son recibidas por una comunidad y valoradas por ella misma. Al preguntarle sobre la visión que tiene de esos cambios que se originaron en el espacio de la tarima, responde:

Esos cambios han sido para que todo sea mejor que antes. Sobre todo porque antes uno no se distinguía con nada. Ser gaitero era solo tocar y parrandear. Hoy el gaitero que toca bien se distingue y lo aprecian, le sacan un retrato en el periódico, aparece en la televisión como por ejemplo yo, ¿cuándo iba yo a pensar que iba a aparecer en televisión?⁴⁶, nunca. Hay gente que viene a consultarme sobre cómo toco yo tal tema y uno le explica, eso antes no existía porque la gente veía la gaita como algo que solo servía para beber ron.

⁴⁵ El municipio de Galeras, Sucre, realiza el Festival de gaita corta, durante el mes de enero.

⁴⁶ El maestro Contreras se refiere a la serie *Gaita, cuando el indio quiso ser pájaro*, de la serie Trópicos del canal regional Telecaribe, presentada en octubre de 2009. El maestro Félix Contreras fue protagonista de uno de los documentales que hicieron parte de la serie. Allí narra cómo es su vida en El Piñal, e interpreta con su grupo algunos temas de su autoría.

Al respecto, Nieves (2008), trae un retrato preciso de cómo era visto un músico popular: “Para la primera mitad del siglo XX, ser músico popular era un oficio de bajo valor social, con poca remuneración y una no tan infundada fama de aventurero, plural en amores, bebedor de licor y llevador de una vida desordenada (pp 92,93)

Por su parte en un reportaje escrito por Jorge García Usta⁴⁷, sobre Toño Fernández, al establecer que, contrario a las exigencias de su padre, Toño decidió seguir con su carrera a pesar de que “consideraban el oficio de músico de gaita como una ocupación indigna (p.171)

Para el maestro Contreras, el Festival contribuyó a que tal imagen cambiara, y ayudó a que se revitalizara la música con la llegada de nuevos intérpretes.

El Festival marcó entonces el inicio de una nueva valoración de la cultura y de la música de gaitas, la cual, para la fecha de inicio del Festival, había caído en un silencio casi de olvido. La disolución definitiva de Los Gaiteros de San Jacinto⁴⁸ que era la agrupación insigne, dejó a la música de gaitas sin referente dentro del mercado sonoro del Caribe colombiano. Por otro lado, para los 70 y 80 se dio el gran apogeo de la música tropical y vallenata⁴⁹ interpretada por grandes bandas musicales en espacios de salón. Igualmente la presencia de músicas foráneas, las cuales coinciden con la masificación de los equipos de sonidos y el inicio de los bailes amenizados por picós, en especial en Cartagena y Barranquilla, ciudades

⁴⁷ En el libro 10 juglares en su Patio, de Jorge García Usta y Alberto Salcedo Ramos, se encuentra el reportaje titulado Toño Fernández, un hombre que era más que todo el mundo (pp. 156-179) Ecoe, ediciones, Bogotá, 1994.

⁴⁸ Sobre la agrupación de Los gaiteros de San Jacinto es preciso establecer que para la época, realmente existían dos agrupaciones de gaitas que digamos explotaban el sello Gaiteros de San Jacinto, una liderada por Toño Fernández, y la otra bajo la tutela de Catalino Parra y los hermanos Juan y José Lara, el distintivo era Gaiteros de San Jacinto, canta Catalino Parra, lo que quería decir que no era la agrupación de Toño Fernández.

⁴⁹ El investigador inglés Peter Wade realiza un estudio sobre la música tropical en Colombia en su libro Música, raza y nación, Vicepresidencia de la república de Colombiana, Bogotá, 2002.

donde se da el desarrollo de la radio, la que imponía las músicas de temporada y cuya parrilla escasamente programaba los temas de Los Gaiteros de San Jacinto, único material de gaitas grabado, hasta ese momento.

La música tropical, de acordeón y las foráneas, constituyeron la gran oferta sonora para oyentes fascinados con los equipos de sonidos, los bailes de picós, y las grabadoras con casetes.

Al preguntarle al maestro Contreras por aquellas manifestaciones originarias que dejaron de hacerse, se fueron perdiendo o ya no era posible hacerlas en el espacio de la tarima, comenta:

“Los cambios se dieron, porque había que adaptarse a las nuevas cosas que trajo el Festival. Porque en la tarima hay muchos reglamentos que uno tiene que conocer, por ejemplo un tema tiene que ser de tres minutos, uno tiene que estar pendiente y calcular los tres minutos para acabar el tema. Tiene uno que comportarse mejor sin gritar tanto. Se tiene que buscar el uniforme porque así es la medida. Se perdió la libertad de tocar y lucirse uno con su instrumento porque el tiempo es muy corto y uno tiene que tocar la pieza que dijo que iba a tocar y ya, de ahí no puede tocar más nada, ni improvisar tanto, que uno eso lo hacía cuanto tocábamos en las parrandas. Uno ni sabía cómo colocarse en la tarima. Uno en la velación tocaba en cualquier parte, a veces al lado del tamborero, o sentao. Aparecieron los micrófonos, uno no sabía cómo manejar esos aparatos, porque esos aparatos eran nuevos para uno. Todo eso nos tocó aprenderlo a la carrera, porque a uno no lo preparaban para eso, uno lo que hacía era escuchar a los que ya habían subido y entonces uno se enteraba de cómo era asunto del Festival”.

Para el maestro Contreras esos cambios eran también aprendizajes necesarios para poder participar de esa fiesta de la gaita que ahora se ponía en escena. Esa visión de cambio, renovación, no es una idea que ataca, desprecia o pone en riesgo las expresiones culturales de un pueblo, sino que ha sido vista como una renovación de la cultura no como atentados contra ella, como regularmente son apreciados esas transformaciones. De hecho, los discursos sobre pureza, tradición, preservación no estuvieron presentes en aquellas personas que decidieron organizar el primer Festival, tales nociones no duraron en aparecer cuando la valoración de aquello que se mostraba en la tarima se ajustaba perfectamente a esos discursos. Hoy, la cultura musical gaitera que se muestra en la tarima, con todos los patronos y normas que se han creado a partir del Festival, se constituye en la tradición a preservar y todo aquello que pretenda cambiarlo, renovarlo, es visto como una verdadero ataque a la cultura tradicional, que dista mucho de aquello que originalmente fue cuando la fiesta se hacía por goce y no como un espectáculo para ser juzgado por un público, y menos por un jurado calificador.

El discurso del conservadurismo tiene hoy muchos detractores. Las discusiones sobre tradición y modernidad; innovación y conservadurismo; hibridez y pureza son cada vez más frecuentes, y arrecian cuando se involucran dinámicas asociadas con el mercado y las ofertas sonoras de músicas populares. Al respecto, las visiones son tan variadas como abundantes:

Szurmuk (2009) en su Diccionario de estudios culturales latinoamericanos establece que la hibridez cobra importancia en el escenario de la modernidad y sus relaciones interculturales, específicamente en lo que se refiere a las

transformaciones y negociaciones de las culturas locales, ya sean populares o de élite, en contacto con las tecnologías de la industria cultural dentro de un mercado global.

García Canclini (1997) involucra nuevos elementos a la discusión al establecer que las culturas locales crecen y se expanden a fuerza de volverse cosmopolitas. Es el caso de artesanos prósperos que descubren que la preservación pura de sus tradiciones no puede ser el único recurso para reproducirse y reelaborar su situación. Incorporan en sus imágenes tradicionales escenas contemporáneas, modernizan su vida cotidiana y al mismo tiempo revitalizan sus tradiciones y ceremonias antiguas.

La visión de García Canclini ayuda a entender que las transformaciones se dan desde la reelaboración de la tradición, teniendo como agentes a los propios protagonistas de esa tradición que se cree preservar, tal como ha sucedido con la música de gaitas.

En otro frente del problema, al hablarles a sus colegas, García Canclini (1987) establece que la investigación de la cultura popular no puede seguir escindida entre antropólogos y folcloristas consagrados a rescatar tradiciones "amenazadas" por el desarrollo moderno, y por otra parte, los especialistas en comunicación que buscan expandir la modernidad, seguros de que los sectores "atrasados" fatalmente van a desaparecer. La "masificación" no logra abolir las culturas tradicionales, a veces puede expandirlas.

Se podría pensar, que con la llegada de los medios, se legitimó un valor de una cultura, y se reconoció su manifestación como expresión ancestral, pero los medios lograron así, por lo menos durante los días en que ocurre la fiesta, darle cierto

protagonismo a una cultura tradicional que parecía amenazada por el desarrollo moderno.

Si analizamos un detalle en la construcción del instrumento, la tradición establece que la embocadura de la gaita debe ser de pluma de pato, o gallo, pero hoy hasta los músicos más tradicionales utilizan los estuches de agujas hipodérmicas para hacer sus embocaduras. Esa transformación inserta un elemento moderno en un instrumento tradicional que cambia, digamos, su valor simbólico y que de hecho afecta su originalidad. Ese detalle, resulta insignificante ante los cambios que se analizan en torno al mercado de la música popular en general, en especial cuando se cuestiona cuánto debe innovar (podríamos decir cambiar) la música popular para ampliar su mercado, y la oposición de los folcloristas que insisten, al decir de Nieves (2008) en la pureza de su tradición musical. Al respecto escribe: “Sé que va a sonar drástico pero el fundamentalismo de los folcloristas es el directo responsable del limitado mercado en el que se mueven los músicos populares a los que hay que considerar semiprofesionales⁵⁰, como los de los conjuntos de gaitas y los de las bandas regionales, con el consecuente detrimento de sus ingresos y nivel de vida”. (p.100)

El Festival de Gaitas de Ovejas, levanta con fuerza el estandarte de la conservación de la tradición, pero el avance de la música de gaitas hacia otros mercados está más ligada a la búsqueda de nuevos seguidores y compradores, que en la innovación de sus propuestas. De hecho, desde 1987 cuando se abre el

⁵⁰ El profesor Jorge Nieves en *De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nomada en el Caribe* establece una diferencia entre músicos folclóricos y músicos populares profesionales. La clasificación que ahora nos presenta en esta cita, es más una crítica a las condición de los músicos que transitan por los escenarios de los festivales, y cuya presencia en el mercado es muy limitada.

concurso de la canción inédita el repertorio de la gaita se amplía y surgen nuevas formas de composición y armonía que enriquecieron el reducido repertorio gaitero. Innovar o atacar el discurso de la tradición no es lo que abrirá el gran mercado para estas músicas, es más el tipo de mercado que poseemos dominado por grandes casas disqueras y grandes empresas de medios, que promocionan los temas o sus artistas si aseguran, en anticipado, que obtendrán buenos dividendos, así la propuesta musical sea de dudosa calidad musical y artística. Podríamos citar aquí el premio Grammy concedido a los Gaiteros de San Jacinto en 2005 como mejor álbum de música tradicional. Ese hecho que podría ser visto como sustento a su calidad musical e interpretativa, no revistió grandes beneficios para sus tres protagonistas principales⁵¹, los cuales siguen viviendo en las mismas y hasta en peores condiciones que las que tenían antes del premio.

El Festival de Gaitas de Ovejas visibiliza una tradición, pero las formas que en el plano de las invocaciones puede tomar un tema musical o una propuesta sonora posterior al Festival son ilimitadas y absolutamente libres. Transformar esa tradición, innovar a partir de la tradición, está en manos de productores musicales que son los que quizá no han ido a escuchar qué posibilidades creativas puede entregar la tradición de la gaita al mercado musical del Caribe.

⁵¹ Los gaiteros Nicolás Hernández, gaitero macho; Antonio García, gaita hembra, y Juan “Chuchita Fernández”, cantante, fueron los tres gaiteros que mostraba la carátula del cd, Un fuego de sangre pura, ganador del Grammy en 2005. Los tres viven en San Jacinto en condiciones no muy buenas y trabajando en la elaboración de instrumentos lo que les representa alguna seguridad económica.

Cambios en la forma del goce

El traslado de los músicos a la tarima, cambió la forma de relacionarse con ellos y la forma misma de gozar la fiesta. Los nuevos conceptos ligados a la manera de interpretar la gaita, tal como lo vimos anteriormente, transformó la fiesta, por no decir vivir la cultura de la gaita. No podemos pensar que era mejor una que la otra, pero sí podemos comparar esas dos formas de vivirla. Con el relato de Humberto Olivera García, se pueden hallar algunas referencias sobre estas maneras del goce. Olivera García tiene 56 años, es hijo de Francisco Olivera, El Lobo, una leyenda en los Montes de María.

Humberto no aprendió a tocar la gaita, pero sí el tambor y en muchas ocasiones acompañó a sus papá, como él mismo dice “A hacer toda clase de diligencias”. Recuerda que cuando iba con su papá a Sincelejo, visitaban algunas emisoras, y muchos locutores le decían que grabara sus temas porque así le quedaba alguna plata: *“Pero la verdad mi papá no era un tipo abierto, él era de tocar para parrandear, un gaitero de lo mejor, a él no le interesaba eso de grabar, ni le interesaba que le dieran plata por su toques, yo no creo que vuelva a nacer un gaitero como mi papá en toda esta región”*. (Entrevista, agosto 17 de 2010)

De hecho la propuesta de los locutores estaba ligada a obtener a partir de su talento un beneficio económico. Al respecto Sen y Kliksberg (2007) reconocen que esa es la visión más generalizada de la forma como se debe utilizar la cultura: “La idea que impone la ortodoxia económica a nivel internacional es que la cultura debe ser rentable. La tasa de retorno sobre la inversión tiene que ser importante, porque

sin ella no se justifica la actividad cultural” (p.273). Seguidamente al citar al economista Françoise Benthamou enfatiza en lo negativo que puede ser tener sólo esa visión y establecen: “Los beneficios que genera la cultura a la sociedad deben ser evaluados con otros criterios. La necesidad de parámetros más amplios de evaluación del progreso humano es la que plantea en general el paradigma del desarrollo humano de la ONU” (Sen y Kliksberg, 2007 pp.273-274).

La idea de que un músico como El lobo, no cobrara, o prefiriera tocar solo para alegrar a un pequeño público que lo aclama, o preferir tocar al aire libre que grabar sus música, es también un valor cultural más allá de la visión economicista o utilitarista del recurso. Podría pensarse, tal como lo asegura Benthamou que los beneficios hay que mirarlos con criterios más amplios. La cohesión, la cercanía comunitaria, el liderazgo comunitario que una reunión de gaita podría generar es un valor no estimable en términos económicos.

En diálogo con la señora Carmen Lora (Enero de 2011), luego de la muerte de su esposo el gaitero y compositor Eliécer Meléndez, nos comentó que siempre le decía a su esposo que registrara sus canciones para ver si se ganaba alguna plata y recuerda que siempre le decía “Deja eso así mujer, qué te vas a poner en eso, la gaita se hizo para parrandear y más na”. Tanto en las razones de El Lobo como en las de Meléndez encontramos un desinterés por la ganancia económica a partir de su talento. También podríamos pensar que su decisión está relacionada con procesos del mercado que desconocen y prefieren despreciar, para quedarse con su idea del goce, la celebración, y parrandas que aportan beneficios sociales, como lo advierte Sen y Kliksberg.

Las relaciones de goce previas a la tarima

Humberto Olivares, quien tocaba el tambor, asegura que acompañó a su padre en muchas velaciones: “Cuando había velaciones por estas tierras al que venían a buscar era a mi papá, nosotros estuvimos por Magangué, Chinulito, Salitral, Don Gabriel, Chalán, por todas esas tierras tocamos en velaciones de cuatro y hasta de seis noches, sin cobrá’, por puro gusto” (Entrevista, 2010).

Al escuchar este relato, nos aferramos a la idea de que tales transformaciones también plantean un cambio en la forma de gozar, vivir y experimentar la cultura y la fiesta de la gaita.

El caso del Festival platea nuevas experiencias, sin imposiciones, o pretensiones, son más bien opciones que se dan cuando nuevas ideas aparecen. Se ha tomado una manifestación festiva, como es la gaita, para que sea el centro del goce y disfrute del público que asiste a la plaza y observa un espectáculo en tarima. Aparecen entonces nuevos elementos que configuran el espectáculo cultural: el grupo musical, la tarima, y el público. Esta nueva composición está muy alejada de la tradición y de las formas originarias de goce. No existía mediación entre público y grupo. No existía noción de público observador, porque la disposición hacia la fiesta no ponía barreras entre los músicos y aquellos que asistían a la parranda. No existía una tarima, o escenario, existían lugares de encuentro donde gaiteros, tamboreros, bailadores, bailadoras y el público estaban al mismo nivel.

CAPÍTULO CUATRO - CULTURA TARIMIZADA, LA NUEVA FIESTA

La tarima

El diccionario de la lengua española, en su vigésima primera edición (1992) en la entrada *tarima* establece: “Del ár. Tarima, estrado de madera f. zona del pavimento o entablado superior, superior en altura al resto. El Pequeño Larousse ilustrado (1994) establece: “f. Entablado, estrado o suelo movable”. El diccionario del uso del español de María Moliner (2007) dice: “Del ár. and taríma, del ár tarimah, y éste del persa taram, pabellón de madera 1 f. plataforma construida de madera a muy poca altura sobre el suelo; por ejemplo, para colocar la mesa o asiento de un profesor, para dormir encima o para poner los pies. El diccionario esencial de la lengua española (2006) “f. 1. Zona del pavimento o entablado, superior en altura al resto. 2. Suelo similar al parqué, pero de placas mayores y más gruesa”. Ninguna de las acepciones anteriores se presenta el entablado donde los músicos actúan o representan sus actos, pero hay una constante en ellos y es la idea de establecer la altura de la misma. Esa altura o elevación representa superioridad, reconocimiento, autoridad, protagonismo, liderazgo, vanidad, exhibición, juzgamiento, barrera, distancia entre otras, que se convierten en las razones para que se reconozca que no estamos ya ante un goce espontáneo y libre, sino ante parámetros que requieren de una preparación. Así se reconoce en el siguiente relato de Humberto Olivera, quien nunca ha asistido a un Festival de Gaitas, a pesar de que asegura haber

querido asistir: *“No he podido participar porque no he tenido un compañero bueno que jale bien la gaita, o un conjunto acoplao.”* (Entrevista, agosto 17 de 2010)

Reconoce de inmediato que una cosa era tocar por allí en los montes, tal como lo hacían los gaiteros anteriormente, o como lo hacía su padre, y otra cosa es ir al Festival y subirse a la tarima:

Si uno nunca ha ido, está un poco asustao por el público. A mí no me da nervio, pero a otros sí. Lo primero, es tener un conjunto acoplao. Usted no se va a presentar así como estoy yo ahora (Humberto se encontraba con su ropa de trabajo de campo), tiene uno que ir con una mochila limpia, un par de abarcas, una muda de ropa blanca, lavada. Porque lo que va a hacer uno es una presentación delante de un poco de gente y hay cámaras y a uno le toman fotos, y uno no va a estar sucio, además uno va también es a competir, entonces uno tiene que prepararse porque no va a llegar sin saberse bien los sones, y que otro toque mejor que usted, no señor. Yo si he querido ir, hay un señor de Salitral que me ha dicho que vayamos, pero eso sin practicar y sin nada, así no me atrevo”.

(Entrevista, agosto 17 de 2010)

Del goce a la exhibición

En el relato, Humberto ha establecido algunas novedades que configuran también cambios en la conducta de los que quieren dejar a un lado el goce, y asistir a un Festival, para exhibir allí su habilidad. Nos referimos a las nociones de grupo, acople del grupo, necesidad del ensayo, público expectante, vestido apropiado, competencia y presencia mediática.

Brunner (2005) establece que al igual que la sociedad, la cultura también clasifica, limita y jerarquiza, a partir de la adquisición de lenguaje. Estas nuevas categorías que se han generado por los cambios en la forma de hacer la música, guardan relación con criterios y acciones específicas que con el tiempo han validado a los nuevos actores de la música de gaitas. Establece Brunner (2005) que la cultura misma es un extendido y eficaz mecanismo de producción y reproducción del orden social que opera, de manera más o menos visible, a través de clasificaciones, límites y jerarquías simbólicas. El cambio cultural representa un desplazamiento de estos límites, un quebrantamiento y recomposición de estas jerarquías; una reclasificación del espacio cultural y la aparición de nuevas formas de apropiación y uso del mismo.

Así, llegar a la tarima, que es el espacio donde el Festival sucede para el público, pasa entonces por una serie de procesos, exigencias y preparaciones asumidas de manera consciente y que ha establecido cambios en los roles y acciones que tradicionalmente no se asumían al momento de interpretar la música de gaitas. Esos son los nuevos roles de la nueva cultura de la gaita, una cultura que valora ciertos rasgos de la tradición, asumidos sin resistencia por aquellos que quieren participar en el Festival de Gaitas de Ovejas y subir a la tarima.

El espacio del Festival se erige entonces como el lugar donde la cultura de la gaita se renueva, un espacio que configura nuevos contenidos y conductas en torno a la forma de hacer la música de gaitas. La tarima se convierte en el micro espacio donde esos nuevos músicos que aprendieron a tocar los instrumentos de gaitas, y los músicos tradicionales compiten bajo los mismos parámetros y criterios, y donde la

habilidad interpretativa será ahora el elemento esencial para establecer los mejores de la música de gaitas que es igual a decir los mejores de la cultura que representan.

Surgimiento del grupo de gaita

En las parrandas o velaciones no existía tampoco el concepto de grupo o agrupación. Era inexistente un compromiso de asociación permanente que permitiera interpretar el instrumento con los mismos músicos siempre. El maestro Contreras explica cómo se convidaban los músicos para una velación: *“Todos estaban regados por los montes, no había un conjunto. Entonces uno se enteraba que Fulano de Tal (una persona indeterminada) había ofrecido dos o tres noches de velación y para allá nos íbamos todos. El que sabía tocar gaita, iba con su gaita, el que era tamborero, llevaba su tambor y así... Allá nos reuníamos durante dos o tres noches y tocábamos hasta el amanecer”* (Entrevista, 2010).

Al respecto, el maestro José Álvarez insiste en que el gaitero era un hombre solo, *“Sin grupo. Eso no existía, pero al momento de la velación aparecían los que tocaban el alegre, el llamador. El gaitero peleaba su cupo para tocar sus sones, cada uno tocaba un rato”*. Insiste que existían famosas parejas de gaiteros que hoy hacen parte de una tradición casi mítica de la cultura gaitera. *“Hay parejas de hermanos o primos, eso sí, que fueron muy buenas, y reconocidas en todo este territorio, como los hermano Cayetano y Enrique Arias, los hermanos Sebastián y Alejo Mendoza, estaban también los Ortiz, los Cabrera, los Solarias, todos gaiteros buenos”*.

Al escuchar el relato del maestro Rafael Olivera, quien jamás asistió a un festival, y la relación con sus compañeros, no utiliza en su narración la palabra grupo,

siempre habla de sus compañeros de parranda o compañeros de gaita. Al preguntarle por qué dejó de tocar su gaita responde: *“Primero porque mi compañero se enfermó y por amistad uno no iba a irse con otro, ya cuando murió ahí no me dieron ganas de volver a tocar, luego se murió José Manuel, que era el compañero que tocaba el tambor y a mí la verdad no me dieron ganas de volver a sonar la gaita, a veces cojo mi maraca y tocó, pero ya son necedades mías... de viejo”*. (Entrevista, junio de 2010)

Existía una especie de lealtades entre compañeros de parrandas que estaban ligadas a su amistad, pero no a la noción de grupo. Hoy, la noción de grupo es esencial para poder participar en el Festival de gaitas de Ovejas. No es posible subir a la tarima si no se tiene una agrupación debidamente conformada con gaiteros (macho y hembra), tamboreros (alegre, llamador, tambora) incluso un buen vocalista.

El grupo es en la actualidad una manera de vivir la cultura gaitera, cuyo centro de goce y expresión se da en el espacio de la tarima, muy desligada de esa forma originaria de interpretación de la música, de acuerdo con el relato de los maestros Contreras, Olivera y Álvarez.

Ese paso de la música del espacio del campo, de la roza, sitio de sembrado, al reducido perímetro de la tarima, con las transformaciones y cambios que ya hemos anotado es lo que podemos establecer como el proceso mediante el cual la cultura se transforma en un espectáculo para el goce de un público que observa lo que sucede en el escenario, en la tarima. Ese proceso podríamos también denominarlo proceso de *tarimización*, sin que tal término nos suene despectivo. Es más bien un proceso que va desde la cultura que se vive como experiencia, en dinámicas que

solo tienen que ver con el goce festivo, hasta el momento que esa expresión se sube a la tarima y se transforma, surge así, otra manera de hacer la cultura y otras maneras de usar ese recurso que la muestra.

El uniforme de los grupos

Si bien para 1985, año en que comienza el Festival de Gaitas, usar uniformes era una constante en las agrupaciones de música tropical y algunas de acordeón, la camisa blanca, el pantalón blanco, la pañoleta roja en el cuello y el sombrero vueltiao era el uniforme que caracterizaba a los músicos que interpretaban la música folclórica del Caribe colombiano. Hecho promovido por los hermanos Olivella, quienes, a comienzos de los 50, conformaron agrupaciones de música y danza que recorrieron el país y el exterior. Como ya se ha mencionado, para el momento del Festival de gaitas no había grupos conformados tal como se conocen hoy, luego es lógico pensar también que si no existían los grupos, tampoco existía vestimenta que los caracterizaban. Una presunción que se corrobora al escuchar los relatos de los músicos y gaiteros que vivieron aquellos primeros festivales.

El maestro José Álvarez cuenta que los primeros dos festivales fueron sin uniformes. Los gaiteros venían con sus ropas de trabajo o con *amansaloco*, un suéter de franela manga larga, usada en las jornadas de agricultura, con los llamados overoles de telas de dril o jean, algunos con botas de trabajar o con abarcas tres puntá.

La ausencia de uniformes sólo se dio en los dos primeros Festivales (1985-1986), tal como nos lo cuenta Álvarez en este testimonio revelador:

Los gaiteros se presentaron con su sombrero viejo concha e' jobo, esmanguillaos, abarcas viejas tres puntá. Algunos subían con botas, zapatos, otros con camisa por fuera, con las mangas lullidas, descocidas, o también subían con su amansaloco, con cachuchas de béisbol, pantalones de todos los colores, pero eso se veía bonito, se veía todo tradicional. Esos dos festivales fueron los mejores, los más autóctonos, los más tradicionales. (Entrevista, 2010)

Acentúa Álvarez los términos, tradicional y autóctono para expresar que los gaiteros se presentaban tal como eran en su medio originario, sin ningún tipo de intervención o transformación que los mostrara como no eran en su cotidianidad y por eso razón establece que esas características hicieron de esos dos festivales los mejores.

Morales (2002) establece que el término tradición ha estado ligado a sociedades autónomas o relativamente autónomas con respecto a los parámetros de occidente, y que conservan grados de homogeneidad, en contraste con sociedades urbanas, diversas y modernas. Igualmente asegura, que esos grupos mantienen estables en el tiempo, ciertos rasgos distintivos por los que son reconocidos por los demás. Esos rasgos, asegura Morales, se mantienen debido a que tales grupos se han opuesto constantemente a las transformaciones. Al revisar el papel de la antropología en el estudio de estos grupos Morales escribe:

Todavía en muchos países 'desarrollados' y 'en vías de desarrollo', la antropología es vista como sinónimo de estudios folclóricos, entendidos éstos como los dirigidos a manifestaciones supérstites de lo antiguo en núcleos sociales marginados de los grandes cambios que se suceden en las urbes y en su radio de

influencia. Esa visión particular privilegia lo tradicional como fundamentalmente rural. (p.391)

Al estudiar los planteamientos de Morales, creemos que la visión del maestro José Álvarez relaciona esa ruralidad que se exhibe como auténtica, primaria, pura, sin transformación o intervención alguna debido a que muestra como valor, el hecho que los músicos se presenten tal como realizan sus labores en el campo. Morales (2002) luego de presentar las nuevas visiones de la antropología con respecto al término estudiado, en la que plantea el conflicto tradición versus lo más reciente, se arriesga a establecer los elementos de la tradición: "... está conformada por conductas aceptadas, arraigadas, y lentas en sus cambios. En principio, su quebrantamiento es castigado con severidad. Así mismo, las tradiciones se perpetúan a través de las generaciones, mediante la socialización, especialmente —aunque no siempre— por vía oral".

Álvarez asegura que en el tercer año ya había uniforme, lo que en los términos de Morales representa un cambio abrupto.

El maestro Félix Contreras llegó al festival de 1989 (IV Festival), momento en que los grupos tenían cierta conciencia de que era necesario presentarse uniformado. Su recuerdo sobre este hecho lo resume así: *"Nos decían que para subir a la tarima uno debía ir uniformado, que tenía que ser un vestido blanco, camisa y pantalón, un par abarcas tres puyas, un sombrero vueltiao, o un sombrero concha e' jobo, o una panola (pañoleta) roja, y una mochila. Eso es lo que tiene que llevar para subir a una tarima y para presentarse"*.

Reconoce el maestro Contreras, que no todas las veces los músicos tenían los recursos para conseguirse esos vestidos “pero ya era una obligación uniformar a todo el grupo y eso salía costoso”. Advierte que esas eran las nuevas reglas para poder participar en el Festival y el que quería participar “no era que no se podía subir —explica Contreras—, claro que se subía y tocaba y hacia su presentación perfectamente, pero entonces lo descalificaban y ya no podía seguir participando, decían que no pasaba a la otra ronda”.

Del testimonio de Contreras se desprende que fue asumido el uniforme establecido por los Zapata Olivella para los grupos que ellos organizaban, que luego mostraron los Gaiteros de San Jacinto en sus grabaciones de los años 60, 70 y 80. Hay que destacar también el uniforme como elemento fundamental para la competencia, porque a pesar de lo que se juzga en la manera de tocar, la falta de uniformidad, tal como lo establece Contreras, daba para la descalificación del grupo y por ende quedaba de inmediato por fuera del escenario del Festival.

Esas nuevas normas sobre la uniformidad en tarima generaron solidaridades entre los gaiteros, acciones que observamos en los festivales de hoy, tal como nos lo cuenta el maestro Contreras: “Muchos compañeros que iban al Festival no tenían para el sombrero, o para un par de abarcas, y llegaban con zapatos o sombreros viejos, entonces al subir a la tarima le decían ‘présteme las abarcas, o el sombrero’, y así completaban sus uniformes”.

Sobre el porqué se asume el vestido blanco para los gaiteros, José Álvarez reconoce que se asumió de esa manera porque se trataba de imitar la forma elegante e impecable en que se vestían nuestros abuelos y tatarabuelos: “Ellos

usaban camisa y pantalón blancos, o pantalón caqui suave, con camisa blanca. Son los vestidos que de esta cultura gaitera, queríamos rescatar con el Festival”.

Creemos que en la decisión de usar un uniforme, influyeron las fotografías de las carátulas de los discos de Los Gaiteros de San Jacinto. En el trabajo titulado *Hacha, machete y garabato*, grabado después de que Los Gaiteros de San Jacinto llevaran la representación cultural de Colombia a las Olimpiadas de México de 1968, vemos por primera vez a un grupo de gaiteros uniformados. En la portada todos están de saco y corbata. Un vestido entero, azul verdoso claro. En el pecho de Juan Lara y Antonio Fernández, se observa el escudo del país. En el centro de las corbatas de Catalino Parra, Juan Lara y Toño Fernández vemos 1968, los anillos olímpicos y debajo la palabra Colombia, ninguno usa sombrero. Los músicos, que acababan de acompañar a la delegación deportiva del país a los juegos olímpicos de México 68, fueron fotografiados con el uniforme de la delegación. Un hecho realmente curioso que conmemora más la presencia olímpica del país en México, que el primer trabajo de una agrupación conformada por campesinos, agricultores y pescadores de atarraya como lo eran para el momento sus integrantes.

Es en el trabajo *Gaiteros de San Jacinto, maestros de la maestranza de 1969*, donde aparecen los cuatro músicos con una pañoleta en el cuello, llevan camisas blancas y sombreros vueltiao. En todos los trabajos que siguen, las imágenes son muy parecidas, los gaiteros están de blanco, su pañoleta roja, a excepción del trabajo *Toño Fernández y sus gaiteros*. Los músicos aparecen con camisas a cuadros, pantalones blancos, y pañoletas con grabados rojos. Juan Fernández,

conocido mejor como Juan Chuchita, lleva una bufanda azul. Los demás gaiteros llevan pañoletas predominantemente rojas en sus cuellos.

Sobre el “trapo rojo”, como lo llama el maestro, José Álvarez comenta que no estuvo de acuerdo con esa costumbre y asegura que: *“Ese trapo se lo puso Delia Zapata Olivella a los gaiteros de San Jacinto cuando se los llevó para Rusia, pero eso no es de la cultura nuestra. Ese trapo rojo me recuerda cuando en los pueblos mataban un cerdo, una novilla o un chivo, y ponían una bandera roja en la puerta, eso era señal de que habían matado un animal y que estaban vendiendo carne, eso no lo usaba antes ningún gaitero”*.

La discusión si usar o no la pañoleta roja, ya no existe en el Festival de Ovejas. Hoy la pañoleta al cuello, sea del color que sea, es usada por la gran mayoría de los grupos que participan en el Festival, y es parte del uniforme⁵².

Sobre el sombrero vueltiao, el maestro José Álvarez comenta:

Ese era un sombrero muy costoso para nuestros gaiteros campesinos, y uniformar a todo un grupo con sombrero vueltiao resultaba muy caro. Yo no recuerdo haber visto a ningún gaitero viejo con sombrero vueltiao. Por esta región se trabaja es con el sombrero concha ejobo que es barato, vale dos mil pesos, y un sombrero vueltiao, el más barato vale 25 mil pesos. Eso del sombrero vueltiao fue una idea de los Zapata Olivella, porque ellos preparaban a sus grupos con buenas prendas (vestidos) porque ellos viajaban a Bogotá y por fuera del país y no iban a ponerles

⁵² Hoy los uniformes han variado en sus modas y colores, se siguen usando colores suaves, blancos, beige, grises, y pañoletas de colores vivos, mochila, sombrero vueltiao y abarcas, las que son exigidas por los jurados al momento de subir a la tarima, no se pueden presentar con tenis u otro tipo de calzado sino con abarcas. Es tan riguroso esta exigencia que entre los músicos se generan todo tipo de bromas por la calidad, color, tipo de suela, trenzas, clavos, marcas, o formas de las abarcas diciendo al participante de por no ser las abarcas de suela de llanta de camión, o de cuero de “toro macho”, lo van a descalificar.

un concha ejobo que es un sobrero sencillo, sino uno fino, como el vultiao, porque ellos hacían sus presentaciones en teatros buenos de Bogotá, Cali, Barranquilla o Medellín.

Es claro que el maestro Álvarez reconoce que era necesario un buen uniforme para el momento de exhibir o mostrar el grupo, aunque ya ha reconocido que los dos primeros festivales se hicieron sin uniformes y que para él fueron los más tradicionales, existe la conciencia de hacerse a los mejores vestidos para la presentación.

La duración de los temas

La duración de un tema es una idea que los viejos gaiteros no tenían. En el goce de una velación se tocaba con otros parámetros temporales. La duración de un tema no era preocupación en el festejo. Por ese hecho, las nociones ligadas al tiempo de ejecución y tiempo de duración de los temas, merece la valoración de los maestros que vivieron la experiencia de la fiesta de gaitas antes del Festival, en contraste con lo que hoy se exige en el espacio de la tarima.

El maestro Félix Contreras establece:

Al momento de tocar un son, no se tenía en cuenta el tiempo que duraba esa pieza, se tocaba sin medida, hasta que uno aguantara. Uno medio se paraba y enseguida se metía otro gaitero, si el tamborero se cansaba, o se iba pa' el baño, o quería tomarse un trago o lo que sea, entonces aparecía otro y lo reemplazaba, enseguida, así era en las parrandas. En las velaciones, uno se convidaba con el

otro gaitero, y así también hacían los tamboreros. Era a tocar, sin descansar y sin pensar que se llevaba tres minutos o quince minutos, era a tocar y punto.

Las nociones de tiempo de presentación fueron creadas en el espacio de la tarima. Se pasó entonces a una experiencia ilimitada, a un espectáculo que no sólo se mide temporalmente sino que también se califica en términos de la preparación que tuvo el grupo antes de subirse a la tarima.

La tarima es el espacio donde se reglamenta, esta expresión de la cultura y se ordena qué se hace y cómo debe hacerse. Al respecto el maestro Félix Contreras asegura:

Nos tocó entonces aprender a terminar los temas, porque eso no existía. Nosotros acá, cuando uno quería terminar, luego de una hora o más, nos mirábamos entre los que estábamos tocando y con una seña se indicaba que ya íbamos a terminar y punto. Enseguida nos tomábamos un trago, y de inmediato comenzábamos el otro son. Un mismo son servía para que varios músicos tocaran hasta que quisiera, y luego dejaba a otro que se luciera también, eso era bien bonito, y muy alegre.

La decisión de terminar una intervención en el espacio del campo configura un grupo de acciones, creaciones, improvisaciones, bailes, ejecuciones entre otros, en torno a la fiesta. El instante de goce festivo era una decisión colectiva y democrática entre los participantes de la parranda, era el espacio donde el gaitero era líder, protagonista de la fiesta y quien definía (o no) los parámetros de su interpretación. Hoy, un grupo en tarima, toca cuatro temas y permanece ante el público entre 12 y 15 minutos, aspecto que se convierte en otro de los criterios de juzgamiento.

El Festival que se muestra en la tarima se constituye en la manera de presentar la fiesta y es la manifestación a la que ha quedado reducida la cultura de la gaita. El goce libre ha sucumbido antes nuevas reglas que imponen tanto criterios de conducta, como estéticos, que terminan generando nuevos parámetros que fueron asumidos, en su momento, como auténticos, autóctonos y tradicionales.

El ensayo

Ensayar era un verbo que ninguno de los gaiteros entrevistado conjugaba, ni era una noción que ponían en práctica al momento de hablar sobre cómo hacían sus composiciones. El ensayo, como tiempo de preparación para un espectáculo que después se lleva a la tarima o como el momento en que se ajusta o se afinca un tema, no existía en la mente de los gaiteros de la región, antes del Festival de gaitas de Ovejas.

El maestro Contreras asegura que el ensayo merece un apartado especial, por tratarse de una experiencia que él nunca vivió sino cuando decidió ir a presentarse en 1989 a Ovejas. Según relato del maestro, prácticamente se volvió una obligación para los gaiteros que querían asistir al Festival y pasar las normas que existían en la tarima. Su relato es como sigue:

Una de las cosas que nos tocó hacer fue ponernos a ensayar, porque antes uno no ensayaba ni nada, uno tocaba era a lo que saliera, como nadie decía esto está bien, esto debe ser más rápido o más lento o aquí debe sonar el tambor ni nada de eso, cuando vino el Festival, ya yo tuve que decirles a los del grupo, que eran unos muchachos de Ovejas y otros de por acá de El Piñal que se vinieron a mi

casa a ensayar y allí entonces hacíamos un sancocho y la pasamos ensayando. Entonces ahí me tocaba decirle a cada uno cómo era que tenía que sonar, y las entradas de cada músico, eso repetíamos y repetíamos hasta que salía todo de una vez con las canciones que teníamos que preparar para presentarnos. A veces en los ensayos había traguito, pero no siempre, porque no había plata para tanto, pero los ensayos se convirtieron en pequeñas parrandas, porque la gente llegaba y se ponía a bailar mientras el grupo echaba la practicada.

“Echar la practicada” para el maestro Félix se convirtió en un cambio en su jornada, debido a que en ocasiones, en especial cuando los días de Festival se aproximaban debía organizar su jornadas de labores agrícolas y sacar un espacio para encontrarse con sus músicos. Podríamos asegurar que aquellos matices espontáneos, fugaces o improvisados propios de una interpretación sin normas y sin valoraciones, tuvo que medirse y ajustarse a las nuevos regímenes de la tarima.

Por su parte el maestro Ismael Ortiz, asegura que cuando estaban en la práctica había gente que decía que tal cosa no se podía hacer en la tarima, que no se podía pitar la gaita de tal manera, que uno no se podía mover de un lado a otro, entonces lo que hacían era hacer “todo igualito” a como lo iban a hacer en la tarima. Asegura que muchas veces ya en la tarima, tomado o emocionado con el toque, se les olvidaba lo que habían hecho en el ensayo y entonces los descalificaban, o el jurado los llamaba y le decía que se la iban a perdonar pero que en la siguiente vuelta no volviera a hacer lo que había hecho.

Con el ensayo del grupo se define la conducta del gaitero en la tarima, una conducta que está muy lejana a esas expresiones libres y espontáneas a las que los músicos están acostumbrados en sus encuentros de parranda o velaciones.

Los cambios referenciados dan cuenta de nuevas experiencias que de hecho varían de protagonista a protagonista, debido a que cada ser, cada relato cuenta una diversidad de experiencias y visiones como fueron sentidas y apropiadas. Lo esencial, en este caso, es que el Festival (por no decir la tarima) legitimó unas prácticas, y reprodujo un nuevo performance que se legitima como originario, auténtico y tradicional.

CAPÍTULO CINCO – TRADICIÓN DESAPARECIDA, CREACIÓN Y VIOLENCIA

La velación, tradición desaparecida

La velación ha sido referenciada en varias ocasiones en este trabajo. Es tiempo ahora que se vea como la expresión por excelencia de la cultura de la gaita.

La velación tiene un componente religioso, ligado al pago de favores recibidos por un santo, que para el caso de la región de Ovejas, es San Francisco, o el Niño Dios. Además, tenía un componente lleno de música, baile, licor y comida ofrecida por aquel que había recibido el favor milagroso. Esas vivencias de las velaciones la podemos reconstruir a través de los relatos de sus protagonistas, una narración que está muy distante, en cuanto a la interpretación de las gaitas, de lo que observamos en la actualidad en el escenario de la tarima del Festival y que se muestra como auténtico y tradicional.

La señora Mercedes Márquez es reconocida por organizar velaciones en la región de Almagra, Don Gabriel, Canutal, Canutalio, Chengue, Salitral, entre otros. Tiene 85 años, y vive hace 16 en Ovejas. Su relato ayuda a reconstruir la velación y su relevancia para la cultura de la gaita. Establece:

La velación se le ofrecía al santo por alguna cosa, pedir por salud, por los cultivos, por los animales, así, entonces uno iba a buscar al Niño Dios o a San Francisco, y luego le avisaba a todos los vecinos, y en compañía de ellos se arreglaba la casa

y se ponía un altar con la imagen del santo y se prendían espermas. Después se buscaban los gaiteros que eran los que ponían la música, se traía a Sebastián Mendoza, a Alejo Mendoza, a El Lobo de la Ceiba, en esa época no había sino gaitas, no había grabadora, no había luz (electricidad) tampoco. Nos alumbrábamos con mechones y espermas, bailábamos toda la noche, sin ninguna clase de negocio, era solamente velando al Niño Dios. (Entrevista, agosto 15 de 2010)

Este primer relato revela que la música de gaitas era la esencia de la fiesta de la velación, que se tenían identificados a los gaiteros que hacían la fiesta y la solidaridad de los vecinos para ayudar a organizarla. Mercedes reitera que no había grabadora, ni electricidad, y que la fiesta se hacía solamente con gaita. En la frase “sin ningún tipo de negocio” se reconoce que no existía intención de lucro de parte de quien ofrecía la velación, en realidad se trataba de una ofrenda de música y baile por el favor concedido. Posteriormente enfatiza que “Eso se hacía era por divertirnos y para mis amistades, eso sí, sin ningún tipo de paga”. Era la forma de hacer la fiesta y la forma primitiva en que se vivía la cultura de la gaita.

En la región, las velaciones más concurridas eran las que se le ofrecían al Niño Dios de Bombacho, imagen que estaba en una piedra marrosa alargada, donde podían ver “los que tenían fe”, asegura Mercedes, la imagen del niño Jesús. La piedra fue encontrada a comienzos de siglo XX a orillas de un ojo de agua en Bombacho, sitio cercano a la población de El Carmen de Bolívar, de ahí su nombre.

Asegura Mercedes Márquez que las velaciones al niño dios de Bombacho se acabaron porque la dueña del niño dios se fue para Venezuela. Cuenta que cuando

el niño dios regrese, le hará una velación, porque le debe una ofrenda que le hizo hace tiempo.

La realidad es que las velaciones han desaparecido en la región, ligada a múltiples razones que van desde la llegada de la luz eléctrica, hasta la presencia de actores armados en la región de Montes de María.

Para el maestro Félix Contreras, las velaciones fueron desapareciendo porque se perdió también la devoción a los santos: *“Hoy es raro el que tiene en su casa la imagen de un santo, porque ya la gente dice que eso pasó de moda, que ya no se cree en eso porque es un cartón o un pedazo de yeso, y las creencias van cambiando. Nadie hace ofrecimientos, porque la gente se olvido de ofrecerle a dios”* (Entrevista, agosto 14 de 2010).

El maestro Félix Contreras asegura que cuando llegó la violencia, ya casi nadie hacía velaciones. Y le apuesta a otras razones como la adquisición de equipos de sonido, grabadora y tocadiscos, para los años 79 y 80, los cuales desplazaron a los gaiteros. Nadie se acordaba de los gaiteros, porque con el equipo de sonido se tenía una variedad de músicas. Al respecto, Nieves (2008) establece que:

Gradualmente, el mercado de bienes musicales (discos y casetes, instrumentos nacionales e importados, equipos electrónicos de amplificación) se fue estabilizando, con lo que empezó a exigir competencias específicas que correspondieran a las tecnicidades que ahora determinaban las dinámicas de las prácticas musicales; se hizo necesario una mayor nivel de profesionalismo, lo que finalmente condujo a segmentaciones diastráticas en las prácticas musicales” (p.96).

Cuando estos bienes musicales que referencia Nieves aparecieron, no existía en las mentes de esos gaiteros que describe Mercedes Márquez, Félix Contreras o Ismael Ortiz, la idea de lucro y mucho menos de mercado. No existía en ellos ni siquiera una precaria organización que los hiciera ver como profesionales de la música. Se trataba de sujetos para los que la música era referente de vida, y cuyas prácticas de negociación no existían, estaban lejanas a las que el mercado de la música comenzaba a sugerir. Los gaiteros de aquella época, seres en su mayoría analfabetas, tuvieron una variedad de historias con relación a su música, que está también ligadas a la calidad ética de quienes los representaban o promovían sus creaciones para insertarlas en el gran mercado. De hecho aquí nos referimos a aquellos que lo intentaron con la música de gaitas en aquella época, pero tendríamos que referirnos a una serie de músicos agrupados⁵³ en los llamados Gaiteros de San Jacinto, que sigue siendo el único referente de ingreso al gran mercado de músicos de gaita con las características de los que nos habla Mercedes Márquez.

El maestro Rafael Olivares (Entrevista, agosto 16 de 2010) asegura que la desaparición de las velaciones tiene que ver más con la presencia de otros instrumentos en la región, en especial el acordeón. “Esa gente tocaba bien, tenía buenos músicos y tocaba música alegre y bien entonada. Venían de San Jacinto, Corozal, Sahagún, Sincelejo, de todos esos lugares. Se parrandeaba sabroso, y por

⁵³Además de los ya nombrados Catalino Parra, quien aún vive en condiciones digamos dignas; Antonio Fernández, y los Juan y José Lara, todos murieron en condiciones muy precarias. Eliécer Meléndez, quien grabó sus temas con los gaiteros de San Jacinto. Hombres como Juan Fernández, Nicolás Hernández, y Antonio García, quienes ganaron el Premio Grammy en 2007, viven en condiciones muy precarias a pesar de su gloria mediática y su reconocimiento. En <http://www.elheraldo.co/region/espero-seguir-cantando-juan-chuchita-fernandez> (revisado, marzo 12 de 2011) se relata, entre otros asuntos, que se prepara una teletón para recoger fondos para el maestro. La hija de Juan Chuchita, Emérica Fernández critica las políticas del Estado y se pregunta cómo es posible que su papá no tenga ni pensión ni casa.

ese motivo dejaron de hacer velaciones con gaita. Eso fue idea de la muchachera (jóvenes) que comenzaron a hacer velaciones con acordeón porque era mejor visto. Los que tenían más plata traían bandas de Sincelejo, de Corozal, de esas tierras para que tocaran acá... eso era sabroso, los ricos pagaban la banda, uno que no tenía plata tocaba con grabadora y en últimas con gaita.” (Entrevista, 2010)

Hay una idea de clase en torno a los instrumentos y los músicos, la cual podríamos establecer de la siguiente manera: en el fondo de la pirámide estaban los músicos de gaita, luego los de acordeón, y en la punta de la pirámide, estaban los músicos de bandas, los que eran contratados por las familias más adineradas y era a su vez una muestra de su poder social.

Es claro entonces que la novedad era la llegada de un grupo foráneo, al que se le brindaba atenciones especiales, además de la paga por su presentación. Contrario a la idea arraigada de que al músico de gaitas había que darle solo su botella de ron y brindarle comida. Esa idea, comenta el maestro Ismael Ortiz (Entrevista, agosto 17 de 2010) ha cambiado mucho, porque antes el gaitero no cobraba, y si cobraba lo que le daban era unos cuantos pesos, para que se regresara a tu tierra, nada más. Al respecto Ortiz, comenta: *“Cualquiera quiere contratar a un grupo de gaita y pagarle con ron. Ofrecer ron por un toque es una falta de respeto. Ahora los gaiteros son más organizados, algunos han grabado sus discos, son profesionales. Antes los gaiteros eran campesinos, vivían de sembrar, de limpiar monte, así se ganaban la vida, y tocaban la gaita para alegrarse la vida”* (Entrevista, 2010).

El maestro Ortiz, en su relato, intenta describir cómo ha cambiado también la vida de un gaitero. Por un lado, existen aquellos que intentan trabajar de manera

profesional la música de gaitas, y buscan que se le remunere por su actuación. Luego, define al gaitero campesino, que solo toca por gusto y goce personal, sin pensar en ninguna remuneración. El mismo Ortiz es un gaitero campesino, tiene su tierra en el camino hacia Chalán. Compone sus temas y con sus hijos (Henry y Gregorio) ha conformado un grupo de gaitas, cuyos ingresos, y ganancias, resultan muy pequeños y esporádicos como para pensar en vivir de ser gaitero.

El maestro Olivares asegura que la juventud, fue la que estimuló la presencia de la música de acordeón para hacer las velaciones, lo que representó no solo un cambio en la manera de gozar sino en el desplazamiento de una música por otra, ligada también a una noción de prestigio inmerso en el tipo de música o grupo que amenizaba la velación.

El hecho que haya sido promovido por los jóvenes lleva a reconocer el grado de identificación de la música de acordeón como más juvenil, contrario entonces a la música de gaitas, relacionada con la tradición, y con una serie de gaiteros mayores que rompe con la identificación generacional. La música de gaitas es mirada entonces como vieja, pasada de moda, y la música de acordeón como la nueva, moderna, más cercana a la juventud.

Al analizar la presencia del acordeón en las velaciones, tendríamos que decir que se trata del segundo momento en que el acordeón desplaza a la gaita. El primero, lo comenta el investigador Julio Oñate Martínez (2003), en su libro *El abc del vallenato*:

Según el criterio del investigador Tomás Darío Gutiérrez Hinojosa, cuando el conquistador pisó nuestro suelo ya existía en la cultura chimila una trifonía musical que constaba de gaita, guacharaca y un tambor mediano bимembranófono que era

percutido con dos bolillos o baquetas. Este formato que se conserva por varios siglos, sufre varios cambios, de los cuales el primero es el del acordeón que ocupa el lugar de la gaita” (p. 39)

La instalación de luz eléctrica; la aparición de aparatos reproductores de música; la presencia de músicos de acordeón; bandas de músicos de viento; y la llegada de la violencia a la región, se podrían destacar como las nuevas dinámicas que se dieron en torno a las velaciones que propiciaron que lentamente no solo se cambiara la forma de realizarlas sino que esas mismas dinámicas que las transformaron ocasionaron su desaparición definitiva. Hoy sólo quedan los relatos de la manera como se hacía música de gaitas en el espacio de la velación, acciones que se trasladaron solo con algunos de sus rasgos a la tarima, la cual es vista y valorada por su tradición y autenticidad.

Nuevas dinámicas creativas a partir del Festival

En 1987, durante la tercera versión del Festival de Gaitas, se hace la primera convocatoria para el concurso de la canción inédita. Se invitaba a los compositores a presentar sus temas para que un jurado determinara su calidad en su música y letra. Se fomentó la creatividad de muchos. Igualmente, aparecen nuevos intérpretes solo de canciones inéditas que eran buscados por los compositores para que cantaran sus propios temas.

De esa manera, el Festival buscó renovar el repertorio de la música de gaitas y encontró a nuevos intérpretes, hombre y mujeres, que serían reconocidos y valorados por su calidad interpretativa. El Festival abrió, para muchos, el concepto de

autoría, dado que si bien los temas se aprendían de un gaitero a otro, con el paso del tiempo no quedaba un registro sobre quién era el autor de un determinado *son*, como era llamado.

Tratar de escudriñar en la autoría de temas tradicionales como *La maya*, *El indio faroto* o *El sancochito*, por ejemplo, constituirá una ardua labor de búsqueda histórica. Búsqueda que podría ser tema de una nueva investigación que dé ciertas luces sobre orígenes, procedencias, y creaciones.

Los temas, asegura José Álvarez, pasaban de un gaitero a otro:

Sin celo ni protagonismo, porque como uno estaba era por gusto, por tomar y parrandear y pasarla sabroso. La gaita no daba plata, y ¿a quién se le iba a ocurrir que con un buen son que uno compusiera se podía hacer plata? Los gaiteros eran sencillos, vivían de su maíz, su yuca y su ñame, y la gaita era su música, pero no por plata, sino para pasarla sabroso. Hoy todo ha cambiado, los compositores registran sus canciones y existen celos entre ellos. Cuando alguien se pone a grabar, creen que le van a robar la canción.

Juzgar tales prácticas con los criterios actuales de mercado sería descontextualizar una realidad rica culturalmente. El goce era el único objetivo y no existía como lo ha dicho Álvarez, “ni malicia ni celo ni protagonismo”. Eran las dinámicas de una época que obedecían también a la manera cómo se vivía la fiesta y a las relaciones que se establecían entre los gaiteros.

Es común hoy, al preguntar por el autor de un tema como *El porro magangueleño*, escuchar la respuesta de un gaitero que afirma que esa canción se la escuchó por primera vez al maestro Atilano Barrios, que es una forma muy precisa de generar

todo tipo de dudas. En realidad, se desconoce si Atilano Barrios es el autor de la obra, o Atilano se la escuchó a otro gaitero, del cual ya no se tiene referencia.

Lo más relevante de la convocatoria al concurso de canción inédita es que se motivó a hacer nuevos temas. Ese es el caso del maestro Félix Contreras, quién luego de tocar por mucho tiempo los temas de otros gaiteros comenzó a hacer sus composiciones. Asegura:

Eso de las creaciones es algo muy grande, porque cuando yo comencé lo que tocaba era lo que escuchaba de los otros. Cuando fui al Festival y empecé a darme cuenta que había gente que presentaba temas nuevos. Me dije, si ellos lo hacen, yo también puedo hacerlo, no seré un compositor como los demás pero yo debo componer algo. Sentí ese deseo y comencé a hacerlo, pero con mucha dificultad, porque como yo no sé leer ni escribir yo me demoraba mucho en eso. En hacer la letra y después ponerle la música. Me lo aprendía todo de memoria y ahí todavía tengo mis temitas.

Otro aspecto que destaca el maestro Félix Contreras es que para componer se necesita mucha tranquilidad y que a veces no la había, porque en la zona llegaron grupos armados: “Y uno así no puede tocar bien”. Recuerda que cuando llegaba a su casa de El Piñal, que está en un corredor que conduce a las poblaciones⁵⁴ de Chengue, Chalán, Don Gabriel, entre otros, se encontraba con personal uniformado. Sobre ese hecho dice: “Eso era lo que más me intranquilizaba porque en mi juventud

⁵⁴ En cercanía de estas poblaciones ha existido presencia guerrillera desde los años 60, y para los años 1995 hasta 2007 ocurrieron combates entre paramilitares y guerrilla. Al igual que masacres. Se recuerda mucho la masacre de Chengue ocurrida el 17 enero de 2001, donde perdieron la vida 28 personas, al igual que las de El Salao, o La cansona. Luego de la desmovilización de los paramilitares 2005-2006 la violencia se ha reducido, al igual que la presencia guerrillera.

estas tierras eran tranquilas, no había grupos armados ni esas matanzas que se han visto”.

Un hecho que sin duda marca la vida del maestro Félix Contreras es el asesinato de su hijo gaitero Filiberto Contreras. El hijo que lo motivó para que participara en el Festival de 1989. Sobre la muerte de su hijo comenta: *“Él practicaba conmigo, tocaba también la gaita y tenía su grupo. En el Festival se presentó varias veces. Hacía también su agricultura, luego se dedicó al arte de la fotografía y cuando uno iba a los festivales, él era el que tomaba las fotos cuando uno estaba en la tarima”.*

Sobre, por qué mataron a su hijo dice: *“No sé que vería, o qué foto tomaría... él tenía un local en Ovejas, vivía aquí en El Piñal, y se iba todos los días para Ovejas, allá fue donde lo mataron cuando estaba abriendo el local. “Después que él murió, a mí no me dio ganas de tocar, duré como dos años sin coger la gaita, después murió mi esposa María Florinda, y todo eso me afectó”.*

La relación entre violencia y creación, o violencia y música es otro tema para explorar. Implica una indagación sobre los vínculos entre territorio de fiesta de gaitas, y tierras donde han ocurrido crueles historias de violencia y muerte. Analizar, cómo las situaciones de violencia y miedo han impactado sobre la creación de los músicos de la región y en la visión que sobre la cultura de la gaita tienen sus habitantes, es un filón para explorar en próximos estudios. Resaltar, que la extensa región de los Montes de María es una región de una valiosa riqueza musical, no sólo de gaitas. En la parte baja de los Montes de María la expresión musical predominante son los bailes cantaos, donde sobresalen cantadoras de bullerengue, sextetos y hasta acordeoneros, en especial en las regiones de Maríalabaja, El playón, Ñanguma,

Guamanga, entre otras. En Morroa, se desarrolla desde 1988 el Festival del Pito Atravesao. En Maríalabaja, se realiza el Festival Nacional del Bullerengue. Una realidad musical cultural, que ha sido fuertemente golpeada por la violencia. En Palenque se realiza el Festival de Tambores. En lugares como Mahates, Gamero, y San Cayetano existe una diversidad musical aún inexplorada, con dinámicas muy parecidas a las del goce festivo o a las generadas por el Festival de Gaitas de Ovejas.

Nuevas prácticas frente al recurso tecnológico de las grabaciones

El concurso de canción inédita hizo que los viejos gaiteros comenzaran a crear sus composiciones y enriquecer el repertorio gaitero. Pero también trajo a nuevos compositores, cuyas características formación y educación distan de los viejos creadores. El ejemplo de ese tipo de compositores lo encarna Gerson Vanegas García, nacido en Ovejas, y quien ha ganado en tres ocasiones el concurso de la canción inédita. Gerson es profesional en pedagogía, vivió hasta 2005 en Sincelejo, y luego se trasladó a Ovejas, donde reside en la actualidad. Lo que narra en sus canciones es muy diferente a lo que se ha presentado en el Festival. Letras “de corte social”, como él dice, siempre en defensa del buen nombre de su pueblo. Ha sido también productor de 4 cds, compilaciones de canciones inéditas presentes en el Festival y productor de un CD, con el grupo *A son de montaña*, de Ovejas. Es además, intérprete de sus propios temas y se ha convertido en la voz que muestra tanto la riqueza folclórica de la región, como la realidad de violencia que ha vivido su pueblo.

A pesar de que se dice que el concurso de canción inédita renovó el repertorio de la gaita, Gerson tiene su propia visión sobre la llamada renovación del repertorio:

La canción inédita en el festival de gaitas hace parte del show. Se dice que la canción inédita es para que los grupos tengan nuevas canciones, pero eso no es verdad. Si tú miras las canciones inéditas que han ganado en el festival de gaita, si hay un 5% o 10% que las siguen interpretando en tarima, es mucho. La canción inédita nace y muere en el propio Festival. Modestia aparte, la única canción inédita que tú escuchas en todos los festivales es la mía. Por qué nos llaman así, por lo que representa para el ovejero, y el ovejero la pone en todos los festivales
(Entrevista, enero de 2011)

*Por qué nos llaman así*⁵⁵, ha sonado siempre en los Festivales⁵⁶. En su letra cuenta cómo los ovejeros han sido estigmatizados como guerrilleros, por el hecho de haber nacido en ese territorio⁵⁷. Otra buena razón para que este tema suene es también el hecho que después de haber ganado en el Festival fue grabada y

⁵⁵ Este tema ganó el concurso de canción inédita del Festival de Gaitas en 2001, año en que la violencia aumentó en toda la zona. Ese mismo año, el 17 de enero, un grupo de 80 paramilitares entró al corregimiento de Chengue y asesinó a 27 personas. Un hecho que originó el desplazamiento de más de 500 familias. Para la época, según datos de la Fiscalía, se realizó en la zona, dirigida por paramilitares la denominada Operación Rastrillo, que buscaba asesinar a todo aquel que tuviera nexos con la guerrilla, colaborara con ella y demostrara simpatía hacia ella. Este año, un fiscal de Derechos Humanos, declaró la masacre de Chengue como delito de lesa humanidad, lo que permitirá que la acción no prescriba y que los involucrados deberán responder en cualquier tiempo. Cuenta Gerson, que para la época, y por haber compuesto esa canción, era mal visto por los miembros de la fuerza pública y grupos armados al margen de la ley. Vanegas ha estado detenido en dos ocasiones acusado de rebelión, en 2002 y en 2008 en ambos procesos los jueces lo han absuelto. En la actualidad Gerson Vanegas es asesor de proyecto de saneamiento ambiental en la región de Sucre, Bolívar y Atlántico.

⁵⁶ Luego de que la canción ganó, he asistido a todos los festivales sucesivos a excepción de 2005, y 2010, y siempre la he escuchado en el pueblo. Se escuchan también los otros temas del CD titulado Inspiración y folclore, pero la gente tararea y siente la letra de esta canción, tal como lo cuenta Gerson.

⁵⁷ José Álvarez, hijo del maestro Joche Álvarez, por ejemplo, cuanta que cuando dejó Ovejas, para residenciarse en Cartagena, prefería decir que era de San Juan, o San Jacinto, porque si decía que era de Ovejas temía ser estigmatizado como guerrillero (Conversación, enero, 2011)

promocionada como producto de la cultura de la región⁵⁸. El hecho que muchos de los nacidos en el pueblo se identifiquen con la canción es un factor también para su éxito, porque a través de la canción pueden rechazar de manera colectiva y con el recurso de la música una visión negativa que se vive. Gerson Vanegas cuenta la historia de su canción:

En los años 90, 95, se vivía mucha violencia en los Montes de María. Todo el que decía que era de Ovejas lo llamaban guerrillero. Resulta que una vez íbamos para Cereté, con el grupo de gaitas, y nos paró la Policía antes de llegar al pueblo, nos pidieron los documentos y preguntaron de dónde veníamos, de Ovejas, dijimos, y enseguida los policías dijeron ¡ah guerrilleros! Y les dije enseguida, no señor, eso no es así, nuestra única arma es esta, y les saqué las gaitas. Una tarde, estando en el colegio de Las Mercedes en Sincelejo, me puse a escribir y en dos horas la compuse. Salí del colegio hacia mi casa, y cuando llegué cogí mi grabadora, y ahí quedó.

Al leer el relato de Gerson y compararlo con el relato del maestro Contreras, sobre cómo compone sus canciones, las distancias se pueden evidenciar con claridad. La manera de hacerlo, los recursos utilizados, y la temáticas escogidas. Más allá de las diferencias en la manera de componer, están los impactos que una letra como *Por qué nos llaman así*, puede generar en el público, en las sensaciones que comunica y cómo a partir de una realidad que se intenta negar se genera una solidaridad colectiva sobre un tema que busca contrarrestar una construcción hecha a partir de

⁵⁸ El tema *Por qué nos llaman así* está en un CD doble que fue promovido por Gerson Vanegas, allí aparece un grupo de canciones que participaron o ganaron en los concursos de canción inédita, cada autor aportó una suma de dinero para hacer el CD de decorosa edición. Ese hecho permitió que el producto circulara entre los habitantes del pueblo.

una peligrosa y marcada generalidad. En su libro *Identidad y Violencia, la ilusión del destino*, Amartya Sen (2007) reflexiona sobre esas generalizaciones o estigmatizaciones sociales, muchas veces ligadas a la cultura de los pueblos, las cuales pueden generar nuevos conflictos o detener el desarrollo de una comunidad. Al respecto escribe: “Otras generalizaciones culturales, por ejemplo, acerca de los grupos nacionales, étnicos o raciales, pueden presentar concepciones sorprendentemente limitadas y sombrías de las características de los seres humanos involucrados”. (p. 145)

La generalización “de guerrilleros” no estaba relacionada a lo festivo o folclórico que puede ser un ovejero, sino al hecho negativo generado por las reiteradas acciones violentas que vivía la región y que involucraba a la comunidad que las sufría. La letra de la canción *Por qué nos llaman así*, combate con una particularidad, además de brincar ciertas características culturales de la región, evidencia una realidad que se rechaza a través de símbolos culturales que soportan una identidad que es amenazada por la generalización. La letra de la canción narra de la siguiente manera el rechazo a esas estigmatización o generalización en términos de Sen:

Yo no sé si es un pecado/ Ser hijo de esta tierra/ Pero todo el mundo vive señalando/ Al que diga que es de Ovejas// Nos difaman, nos apodan y nos tildan/ como hombres guerrilleros/ Y por mucho que rechace esa mentira/ Para ellos somos unos violentos// No señor, eso no es así/ Y por eso este canto es pa aclararles/ Que la gente de mi pueblo no se porta así/ Que si en esas montañas ya se esconden unos hombres descontentos/ Se lo juro compadre, que no son de aquí// Porque el ovejero/ es sano de nacimiento/ y si dice que carga un fusil/ Seguro es una gaita de

cinco huecos// Mucha gente vive con el temor/ De visitar a Ovejas/ Y se pierden de su lindo folclor/ Que trascendió las fronteras/ Y es que al mundo solo se le habla/ De masacres, también de tragedias/ Pero no le cuentan lo que hay en el alma/ De un gaitero de esta tierra// No, señor, eso no es así/ Y por eso este canto es pa pedirle/ que no hablen de mi pueblo, no conocen su vivir/ O es que acaso no escuchan una gaita diciéndole al mundo entero/ No nos llamen así.

El tema pone en la cúspide del sentir popular elementos sobresalientes de la cultura que resaltan la verdadera identidad de los ovejeros y ovejeras. Su rechazo es directo y su vivencia antes de llegar a Cereté está muy próxima a lo narrado en la letra, que rompe con la narraciones de temas costumbristas y románticos que aún siguen siendo considerados los temas prototípicos para el concurso de canción inédita, y parece negarse con ello esa otra realidad que todos han sentido y sufrido de forma directa o indirecta.

Violencia y nuevos editores del espectáculo

En 2009, Gerson Vanegas presentó a consideración del jurado su tema *Por ser compositor*, que narra la situación que vivió en la cárcel en 2008, luego de que fuera investigado por rebelión, delito por el cual fue absuelto. La canción fue descartada en el proceso de selección, previo a la presentación en tarima. Las motivaciones del jurado no tenían que ver con lo musical, sino con la letra: “Me dijeron que esa era una canción que hablaba de una experiencia mía, y entonces yo me pregunté, ¿de qué experiencias personales quieren que hable? ¿No más de la yuca o el ñame, el

tabaco o del burro, o es que con la gaita no se pueden expresar otras vivencias y sentimientos?” (Entrevista, enero 2011).

Si bien la justificación del jurado puede ser cuestionada, además porque no se pronuncia sobre la calidad musical de la obra. Al reclamar el compositor que si quieren que hable “de yuca, ñame, tabaco, o el burro”, da cuenta de que esas no podrán ser sus temáticas porque su vida no es de hombre de campo. Sin embargo, tal como lo hemos presentado, las vivencias del maestro Félix, están ligadas a ambas experiencias tanto las de violencia⁵⁹ como las de campo, sin embargo no existe, en ninguna de las canciones del maestro Félix, una sola referencia a su situación dramática, trágica y dolorosa vivida en la región.

De la respuesta dada por el jurado a Gerson, también podría inferirse que la supuesta renovación del repertorio gaitero, busca más bien preservar esas temáticas rurales, cercana a los viejos gaiteros, a quienes es cada vez más difícil verlos concursando en los escenarios del Festival.

Queda también en evidencia, la enorme influencia que tiene el jurado para establecer qué pasa y que no pasa por la tarima, configurándose como nuevos editores del espectáculo, para equipararlos con los editores de publicaciones, quienes definen qué sale o que no sale al mercado. Paralelo a que cada vez se muestra menos a los viejos gaiteros en la tarima, pasado 25 años del Festival, se insiste en tener los mismos ideales de los dos primeros.

⁵⁹ Al maestro Félix le asesinaron al hijo que lo llevó a participar en el festival de gaitas, era un hijo que era gaitero y había comenzado en Ovejas un negocio como fotógrafo. Además contó que su casa en El Piñal está ubicada en un corredor que conduce a corregimientos donde hubo hechos violentos tales como Chengue, Canutal, Don Gabriel, entre otros. Su relato presenta el malestar por la frecuente presencia de tropas de la infantería, las que en muchas ocasiones pernoctaban en los patios de su casa, un hecho que le producía mucha intranquilidad.

Ariel Ramos, fundador en 1990 del Festival de Gaitas del Socorro en Cartagena, asegura que los gaiteros jóvenes se encuentran en las ciudades medianas o en las grandes, pero no en los campos. En el recorrido realizado por El Piñal, Ovejas, Chalán, Almagra, Chengue, Don Gabriel y La Ceiba, no encontramos un gaitero joven, todos tenían más de 60 años.

Ariel Ramos Arango, quien se formó como gaitero en Cartagena y que con el grupo Los de la vereda, ganó en 1990 el primer puesto en gaita larga profesional, intenta establecer las razones de esta brecha generacional:

Hay gaiteros jóvenes en los sectores urbanos y muy viejos en el campo. Hay una brecha enorme de edades, que puede estar ligada a dos situaciones, por un lado los muchos años en que la gaita no se tocaba, años 60, 70 y 80, nadie quería dedicarse a esa actividad porque estaba ligada con el ron, la parranda, y nada más, y luego vino un resurgir de la gaita a comienzos de los 80, comienzos de los 90, con el protagonismo del Festival de Ovejas (1985) y El Festival de Gaitas de San Jacinto (1988). Por otro lado, está también la situación de violencia de la zona que originó que mucha gente se desplazara hacia las cabeceras municipales y las grandes ciudades. Eso desarticuló los procesos de formación, de tradición y herencia entre un gaitero y otro. (Entrevista, octubre 14 de 2009)

La visión de Ramos es certera. Al analizar los promedios de edades de los gaiteros jóvenes en los últimos ocho festivales (2000-2008)⁶⁰ nos damos cuenta que sus edades oscilan entre 24 y 40 años, y los gaiteros viejos, entre 65 y 85 años.

⁶⁰ Tomamos como base los grupos ganadores en las modalidades de Gaita Corta, Gaita larga aficionada, y gaita larga profesional los cuales se encuentran consignados en el libro Chuana, la gaita de la América indígena, Ovejas, 2009, editado por el Festival, con ayuda de organizaciones sociales y empresas privadas de la región.

Igualmente, corroboramos que todos los grupos de gaiteros jóvenes que asisten, provienen de grandes ciudades como Barranquilla, Cartagena, Bucaramanga, o urbes más pequeñas como Magangué, El Carmen de Bolívar, San Juan Nepomuceno (municipios de Bolívar) o Guacamayal, en el Magdalena.

Yúdice, en su texto *El recurso de la cultura*, al analizar qué proyectos los Bancos Multilaterales de Desarrollo, BMD, estarían interesados en financiar, comenta brevemente que un proyecto elegible fue el Festival Cultural CREA. El argumento fue el siguiente: “Se afirmó que los festivales eran la única actividad en la que las guerrillas y los paramilitares permitían participar a sus residentes”, aunque en el análisis de Yúdice se privilegia el ambiente de paz propicio para la ganancia y la inversión, tales dinámicas no han alcanzado al Festival de Gaitas, sólo la ayuda estatal como evento concertado con el Ministerio de la Cultura de Colombia, que le ha permitido al Festival contar con un recurso permanente que va entre los 10 a 15 millones anuales.

Al retomar el tema de la violencia con relación al Festival, Gerson Vanegas reitera la importancia no solo del Festival de Ovejas, sino de todos los festivales de la región como generador de tregua entre los actores armados, tal como lo anuncia en su reflexión:

En el contexto este de violencia que vivieron los Montes de María, las fiestas se convirtieron en el espacio para que el pueblo se olvidara del contexto en el cual estaba y desbocara toda esa rabia, o todo ese miedo, o todo lo que guardaba en ese momento en una manifestación cultural. En la fiesta todo el mundo se olvidaba de que vivía en la violencia. La violencia no pudo acabar con la fiesta, pero las

fiestas sí acababan en ese momento con la violencia, tan es así que los grupos armados nunca se metieron con la Fiesta, alguien decía si la guerrilla se llega a meter con el Festival saben que se están metiendo con todo el pueblo, y eso era lo que sucedía, con la fiesta se paralizaba la violencia, con la fiesta el contexto de violencia desaparecía del Festival.

La visión de Vanegas contrasta con el relato de un grupo de personas que asistieron como visitantes al Festival de Gaitas, y aunque no quisieron identificarse, entregaron el siguiente testimonio:

Fuimos al Festival de Gaitas de Ovejas, eso debió ser en el año 98, nos quedamos en una casa a las afueras del pueblo. La primera noche todo transcurrió con calma, se presentaron los grupos y la gente muy hospitalaria. La segunda noche estábamos en la plaza viendo las presentaciones de los grupos, había mucha gente, y de repente irrumpió un grupo de soldados, uniformados y armados. Llevaban a un hombre herido, ensangrentado, casi a rastras. Pasaron por entre nosotros y subieron a la tarima. Todos nos asustamos, pues dijeron que alguien había asesinado a un líder campesino, hicieron unos disparos al aire, y advirtieron que estaban buscando a alguien. Debió ser la media noche. Al día siguiente decidimos salir de Ovejas porque la situación estaba muy tensa. En la carretera encontramos unos carros quemados.

Aunque la anterior versión fue respaldada por tres personas, no existen registros que la confirmen, pero llama la atención que coincide con un repunte de la violencia en la región.

Algunos estudios hacen referencia a la pasividad y el silencio como una forma de respuesta de los observadores frente a la violencia socio política. Víctimas, victimarios, cómplices, testigos y observadores, pueden tener su propia versión del pasado. De esa manera, la forma como se entienden y se transmiten los recuerdos puede crear una pluralidad de discursos. La negación y la memoria selectiva pueden constituirse en un mecanismo de defensa colectivo, manifestado en las narrativas. (Kaur, 2005)

La expresión simplificada

El Festival de Gaitas, como se ha identificado, generó nuevas dinámicas sociales y culturales, a partir de un espectáculo que sucede en el espacio de la tarima. Esa presentación que se crea y recrea a partir de la tradición, tiene a la música como elemento central de esa tradición, lo que en realidad constituye una simplificación de un elemento de la cultura que se tenía como goce y experiencia vital. Esa tradición desaparecida está solo en la memoria de quienes la vivieron, porque lo que se ve en el espacio de la tarima es un grupo de manifestaciones simbólicas que se ha simplificado o generalizado para poder relacionarse con el público, el nuevo elemento de esta forma de representar la cultura.

Esos nuevos cambios que se dieron en la tarima, no fueron ni lentos ni imperceptibles, fueron, como se ha visto liderados por un nuevo discurso que imponía criterios y generaba nuevas categorías. Asegura Jesús Martín Barbero (1998) que la gente puede asimilar con mayor rapidez los cambios que genera la modernidad, pero resulta más difícil recomponer su sistema de valores, normas

éticas y virtudes cívicas. Con el Festival esas dinámicas no están tan marcadas como las anuncia Jesús Martín Barbero, dado que la gaita como expresión de la cultura se encontraba casi desaparecida, y a través de unos elementos de la modernidad como la tarima, amplificaciones, organización de grupos, entre otros, se da un resurgimiento de la expresión, no como originariamente se daba en los campos y montes, sino que sufre una reconstrucción dirigida ahora por los nuevos agentes que dictaminan qué es tocar bien y qué es tocar mal. De esa manera se califica una expresión y no se explora en la diversidad de sus manifestaciones, que es en sí mismo una riqueza incalculable.

Pero concluye Jesús Martín Barbero (1998) que esas nuevas recomposiciones "... está exigiendo continuar el esfuerzo por desentrañar la cada día más compleja trama de mediaciones que articula la relación comunicación/cultura/política" (pp. xii, xiii) En esa trama de mediaciones tendríamos que observar a la tarima como una forma de mediación especial entre esa cultura que se ha construido a partir del Festival y las nuevas relaciones que genera con un público de una multiplicidad de valores y virtudes.

A ese cambio en la cultura gaitera en Ovejas, el compositor Gerson Vanegas (Entrevista, enero de 2011) le llama *el show artístico* el cual asegura se dio a partir del cuarto Festival (1987). "Digo —establece Vanegas— que los primeros tres primeros festivales fueron totalmente autóctonos, fueron de los gaiteros. Yo recuerdo que tenía como doce o trece años, y la gente se la pasaba tomando y bebiendo, nadie se ponía y que a apreciar el gaitero, o a ver qué tal tocaba, o si tocaba de una o de otra manera, eso no pasaba".

Gerson Vanegas asegura que recuerda muy bien cada detalle, debido a que su papá William Vanegas, era en ese entonces el alcalde del pueblo, y él acompañaba a su papá a todos los eventos. Pero de su relato, se puede además establecer incluso la valoración que la clase política o dirigente de la ciudad le tenía a la música de gaitas y a lo que sus músicos representaban. Gerson cuenta: “El viejo Toño Cabrera fue a la alcaldía a pedirle plata a mi papá, porque tenían la idea del Festival, y recuerda Vanegas la respuesta de su papá a la petición: “Ombe, Toño, y quién va a escuchar esos gaiteros, a esos viejos... quién se va a poner a escuchar a los hermanos Arias a soplar esa vaina”. Vanegas recuerda que su papá les “colaboro” con 200 pesos. En sus gestos y la forma de su relato se deja entrever que había un desprecio por la idea, de quien en ese momento representaba la máxima autoridad del municipio. En capítulos anteriores se estableció que existía un desprecio por esa tradición ligada al ron y la parranda. Del relato de Vanegas, también se puede identificar que las nuevas reglas de la tarima o las nuevas reglas de esa simplificación de la cultura gaitera apenas se estaban construyendo, un proceso que se comenzó a dar cuando se generaron nuevos contenidos para juzgar la tradición o la cultura que se representaba en la tarima.

Vanegas tiene también muy claro el recuerdo de esa primera tarima construida en 1985:

Estuvo ahí al lado de la Alcaldía, una tarimita hecha por la gente con palos y con tablas peladas. Ahí no se subían gaiteros nuevos, puros señores ya viejos. Aquí las únicas personas que tú veías tocando gaitas todo el año eran los hermanos Arias, la gente hasta los trataba de locos. Luego aparecieron otros gaiteros aquí

en el pueblo, más jóvenes pero eran también señores como Ismael Ortiz y José Álvarez, ellos aparecieron después.

Al relatar la manera cómo se comportaba el público en esos primeros tres Festivales, Vanegas aporta unas caracterizaciones sobre los tipos de públicos que asistían y cómo esa dinámica fue cambiando cuando la mirada que se hacía sobre lo que se presentaba en tarima exigió una transformación. Vanegas cuenta:

En los primeros festivales la gente llegaba era a parrandear y a tomar trago, allí no había quien dijera tal gaitero toca de una manera o de otra, luego cuando el Festival fue promocionándose llegaron otro tipo de gente, estudiantes de música de gaitas que venían de Barranquilla, Bogotá, Pereira, y esos sí comenzaban a preguntar cómo era que estaba hecha una gaita, cómo se producía una nota, cómo era el tono de una melodía, y así, de qué manera está hecho un verso, otras estaban pendiente de que si el grupo animaba a la gente, es decir como la parte de comunicación con el público, cómo se movía en la tarima, cómo estaba vestido, cómo cantaba, y así, eso hizo que cambiara todo.

De hecho aquel público que establece Vanegas, que solo llegaba a gozarse la fiesta, coincide con el público que reconoce tanto el maestro Contreras como la señora Mercedes Márquez, es decir un público solo para el goce de la fiesta sin reparar en las ejecuciones o en la técnica, lo festivo prevalece en ellos y la experiencia de goce es en realidad su gran motivación. Los otros tipos de público, digámoslo así, son generadores de unas propuestas de cambio, que son los que establecerán las nuevas reglas de la tarima.

Juzgar el espectáculo

Alfredo Ricardo es músico, compositor y arreglista. Ha sido jurado en más de 15 ocasiones como él mismo lo asegura. Ha juzgado todas las modalidades en lo que respecta a la interpretación de la gaita y ha establecido ciertas normas por las que se rigen los músicos que suben a interpretar su gaita en el Festival. Goza de un enorme respeto en el medio gaitero, y sus relatos nos ayudan a entender los criterios de la tarima y sus visiones sobre la cultura. A entender las dinámicas de transformación que sufrió la cultura a partir de las reglas que se fueron construyendo de Festival en Festival.

Los primeros Jurados, como él mismo lo recuerda, fueron Guillermo Valencia, conocido como el “Compae Gollo”, guitarrista, cantante, escritor y hombre de radio en Montería, un referente de la cultura popular, y autor de investigaciones sobre el folclor de la región⁶¹. Sobre Valencia, el profesor Nieves (2008) asegura: “Tiene el gran mérito de haber convertido en objeto de atención de la cultura letrada a prácticas populares que antes del libro eran vistas, al menos por parte de ciertas élites regionales, como menores y sin mucha importancia, y que con él empezaron a ser reconocidas como expresiones con valor propio” (p. 54,55)

Otro de los jurados era Ignacio Paredes, reconocido por ser el compositor del tema *La cumbiamberita*, que hizo popular el conjunto de Los Corraleros de Majagual en los años 50. Manuel Huertas Vergara, también era jurado, arquitecto nacido en

⁶¹ Su libro titulado *Córdoba, su gente, su folclor* (1987) es referenciado por el profesor Nieves en su libro *De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómada en el Caribe* para establecer que los estudios y libros sobre folclor en el Caribe son de aparición tardía, ya que se dan a comienzo de los 70.

Ovejas, y un estudioso de las tradiciones de la región, realizó investigaciones a partir de las cerámicas halladas en las sabanas de Sucre y tenía en mente la construcción del Museo Arqueológico Zenú. Como vemos, la selección del jurado estaba ligada a una experiencia con la tradición y el folclor pero además con ciertos conocimientos musicales que les permitiera elaborar criterios de juicio.

La categorización se dio en el espacio de la tarima y las categorías fueron ampliándose de una versión a otra. En la primera versión del Festival (1985) hubo dos categorías gaita corta y gaita larga. En la segunda versión (1986) las categorías se amplían y aparecen gaita larga profesional; gaita larga semiprofesional; gaita larga aficionada; gaita larga infantil y gaita corta única.

De esas categorías, han quedado en el Festival como las más importantes la gaita profesional y la aficionada. Sobre estos criterios Alfredo Ricardo establece:

Para evaluar un grupo, por lo menos en la categoría Gaita larga aficionada, tenemos que ver primero que provienen de una escuela, o sea que están en proceso de formación. Ha escalonado hacia la ejecución con algún grado de madurez... pero no tienen a la gaita como profesión, no ha alcanzado la madurez para llegar a hacer como un conjunto connotado. Y medimos qué tanto han asimilado ellos la diferenciación de ritmos, qué tanto han asimilado la cuestión de la afinación, la recuperación de repertorio del que ellos se valen para trabajar, la forma de presentarse, la misma presentación personal, el acople del grupo, cómo dialogan melódicamente, cómo dialogan con los instrumentos.

Dentro de estos criterios nos ha llamado la atención la idea de la gaita como profesión, es decir su actividad como gaitero está ligada también a una decisión de

tomar la música como su trabajo y generar con ello un recurso para su sostenimiento. Nieves (2008) utiliza dos clasificaciones, el *músico folclórico* que se acerca a las vivencias de los gaiteros de las velaciones y los bailes de fandango y *músico populares profesional*, como aquel que aprende ciertas técnicas de escritura musical, conoce de micrófonos, usa atuendos para hacerse más atractivo, conoce los estudios de grabación, es capaz de tocar con instrumentos pregrabados, entre otros asuntos. Muy cercano a la denominación de gaitero profesional, que nos define ahora Ricardo:

Con el profesional estamos pendientes de su trabajo y nos fijamos en el gaitero hembra, que tenga experiencia, una producción sonora clara, bien definida, que tenga un entendimiento muy claro de en qué ritmo está. Ahora, como se trata de un grupo, miramos la forma de ejecutar cada uno de los instrumentos, cada integrante tiene una evaluación y miramos en ellos la templanza, el temperamento que expresen y qué manifiestan con su interpretación, y observamos el grado de madurez ante un público. En cuanto a la ejecución vemos el grado de afinación de las gaitas. Nosotros en la categoría larga profesional casi no buscamos virtudes, buscamos más bien fallas, porque cuando se llega a esa categoría, son todos buenos.

Esos nuevos criterios determinaron una transformación en la ejecución del instrumento, pero sobre todo en la configuración de estándares rígidos, en contraposición de la libertad, tenida como un valor en sí mismo dentro de la cultura de la gaita anterior a la tarima. No se trata ahora de establecer de manera maniquea qué puede ser o no admisible, se trata más bien de identificar los niveles de

correspondencia entre las nuevas dinámicas culturales generadas a partir del Festival, en el espacio de la tarima, con los valores de una cultura desarrollada en otros espacios y con actores con características diferentes.

Nieves (2008) afirma que la tarima se convirtió en una especie de tamiz por donde pasan ciertas tradiciones, y aquellas al no ser reconocidas en el espacio de la tarima simplemente desaparecen. Nieves escribe:

[...] la propia tarima de festival como lugar de ejecución musical atendida a los reglamentos sirvió para afianzar ciertos géneros y formatos, establecidos como aceptables por los organizadores y autojustificados como “expresión del verdadero sentir del pueblo”. Entre muchos géneros y formatos abiertos a variadas evoluciones, propios de las tradiciones populares de las regiones, se impusieron los “legítimos”, dejando por fuera toda la otra producción.

La visión de Nieves está ligada también a otras expresiones musicales, las que llama “*de moda*” y la que en ocasiones suenan en los alrededores del epicentro de la fiesta, debido a que la tarima solo es el lugar de ejecución de la tradición. Sin embargo, mediada por intervenciones de los gobernantes de turno, para el caso de Ovejas, es la Alcaldía la encargada de presentar en una noche del Festival a un grupo musical ahora sí de moda, lo que genera en los músicos que concursan un verdadero malestar por el mensaje que con ello se le da a los intérpretes de la tradición. En los últimos dos años en el Festival de Ovejas han subido a la tarima Silvestre Dangón y Peter Manjarrés, quienes cobran por un concierto entre 35 a 40 millones de pesos. El desequilibrio se da entre el enorme valor simbólico de la tradición en contraste con el reducido premio que se le entrega a los ganadores del

Festival, premios que oscilan entre los dos y tres millones. Ese premio se consigue luego de haber realizado por lo menos tres presentaciones en tarima (más una que es en privado, solo ante el jurado) y haber permanecido en Ovejas por tres días, con unas condiciones de hospitalidad que contrastan con el valor y orgullo con que se muestra la cultura gaitera. Para llegar al Festival, los grupos deben costearse sus gastos de transporte; los organizadores del festival ofrecen la alimentación, los músicos duermen en colchonetas, esteras y hamacas en salones de colegios de la localidad. El malestar entre los músicos de gaita se genera cada año, al momento en que se anuncia la presentación de un nuevo artista de moda. Malestar que no se da por la presentación en sí, sino por el trato desigual.

Asegura Ricardo que la calidad de los intérpretes de la gaita es muy buena y que el jurado está pendiente es de las fallas en que puede incurrir un ejecutante. Pero cuál es la noción de falla. Ricardo comenta:

Una falla puede ser en el aspecto de afinación, que la gaita larga no esté afinada con el macho, que el mismo cantador no esté a la altura de la afinación, no esté a la altura de entonación, en la parte de los arreglos cuando ellos ejecutan una pieza musical, de pronto unos cortes que no se entiendan, la versatilidad que tiene el grupo en tarima, cómo exterioriza ese trabajo, cómo lo manifiesta, y cómo lo proyecta al público, y miramos cómo el público se conmueve frente a la ejecución de un grupo.

Para Ricardo, aspectos como la prueba de sonido, la organización del grupo en tarima, la ubicación de los instrumentos son detalles que configuran también la noción de grupo profesional. Si observamos, cada uno de los criterios que analiza

Ricardo guardan relación con elementos modernos o con elementos que tienen que ver con roles propios de la tarima, los cuales se adquieren por la experiencia y no por el grado de tradición o pureza en la cultura que presenta. Si aplicamos estos criterios a un músico folclórico, según la definición establecida por Nieves, el jurado encontrará muchas fallas en su ejecución, presentación, afinación, comunicación con el público, que terminarían con la descalificación de ese músico, que es igual, creemos, a descalificar la tradición.

Por último, un criterio que se ha tenido muy en cuenta en la consagración de un grupo como profesional es el hecho de haber realizado un trabajo discográfico. En palabras de Ricardo es sólo un requisito más, pero no es imprescindible, para él la experiencia en la tarima hace a un grupo profesional, porque ha venido participando año tras año en el Festival. Un criterio que no comienza con la valoración del trabajo del gaitero en el campo o en su roza, sino con su trabajo de presentaciones en tarima, *“porque tiene también un recorrido en otros Festivales, el recorrido es un criterio para calificarlo como profesional”* (Entrevista, enero de 2011).

Establece Ricardo que la junta organizadora del Festival, define una serie de filtros pero también maneja información de otros festivales para saber cuáles fueron los grupos que se presentaron y cómo fue su desempeño. Ricardo comenta: *“Aquí lo que se presenta es calidad, y la junta siempre está poniendo algunos filtros para que lo que vaya a tarima sea bueno.”*

La presentación en privado, como anunciamos, es otra forma de legitimar ciertas prácticas, porque en ella, no es tan importante los puntajes que reciben los músicos, sino la manera como el jurado interviene para transformar ciertas conductas y

ajustarlas a los criterios de autenticidad, y desempeño en la tarima. Ricardo es claro al decir: *“Es una manera de acercarnos a los músicos, de establecer un diálogo mucho más íntimo entre el jurado y el grupo, que nos llevan a hacer algunas recomendaciones desde el punto de vista del comportamiento, quiero decir de las conductas de las personas en la tarima.”*

En esos encuentros a los músicos se les sugiere que no lleven aretes, que usen sus abarcas bien calzadas, que usen el sombrero en buena postura, que no lleven suéteres u otro tipo de prenda debajo del uniforme, que no manden saludos al público, entre otras acciones. Es tanta la rigurosidad en estos aspectos de la presentación, que muchos músicos antes de subir a la tarima hacen bromas o inventan las más absurdas normas basados en que así era como lo hacía tal gaitero legendario y que si no lo hacen de esa forma entonces descalifican al grupo.

La tradición arrasada por la tarima

Uno de los aspectos que merece una reflexión mayor, tal como lo hemos mencionado anteriormente, es el hecho de que en ocasiones suben viejos maestros que son en sí mismos estandartes de la tradición, pero que no cumplen con los criterios de la tarima. Al comentarle a Ricardo el caso del maestro Félix Contreras, quien fue eliminado en la primera vuelta de concurso de gaita corta en 2009. Un músico y compositor de un enorme valor cultural por lo que representa en la tradición fue sacado de la competencia. La paradoja está ligada a esa relación entre lo que se juzga en la tarima y estos viejos gaiteros que son el resguardo de esta tradición festiva de la gaita, pero que no cumplen con las nuevas reglas de la cultura. Al

respecto Ricardo comenta: “Nosotros, dentro de la evaluación, respectamos mucho eso, somos amantes declarados del folclor, pero quien se sube a la tarima del Festival es a competir, nosotros somos jurados, juzgamos una competencia, juzgamos un gaitero en competencia”.

Podría entonces afirmarse que los criterios de la tarima pueden en algún momento desprestigiar esa tradición con la idea de la competencia. Una competencia requiere de ensayos constantes, una idea que los viejos gaiteros no tienen como parte de su cultura. Por otro lado la cultura se simplifica solo a la habilidad del gaitero para ejecutar el instrumento, pero no existe otro tipo de relaciones sociales tal como se veía en los espacios de velación.

Si el respeto por la tradición fuera real, tal como lo comenta Ricardo, se tendría que crear una categoría especial en la que estos juglares, que cada vez son menos, muestren esa tradición, no en un espacio competitivo, sino en un espacio para compartir, vivir la experiencia y aprender.

Ricardo establece que toda esa sabiduría que tienen los viejos gaiteros ha sido el *embrión* de lo que es el Festival.

Pero no podemos olvidar —agrega Ricardo— que el ser humano tiene que evolucionar, y la música ha evolucionado, la gaita ha evolucionado, la gaita hoy ha penetrado en las nuevas generaciones, que le han impreso esa energía nueva, esa energía vital, esa energía de la juventud, y desde luego vamos a encontrar jóvenes con unas ejecuciones dinámicas, con una mejor producción sonora, mejores tonalidades, vemos hay gaiteros obturando medios orificios para buscar bemoles. Eso no lo vamos a encontrar en los viejos. (Entrevista, enero de 2011)

Sigue siendo una paradoja que se ensancha, porque si bien los viejos no se han ajustado a los criterios de la tarima, se desprecia en ellos el valor de su experiencia, no solo en lo que respecta a su interpretación sino también a aspectos que arrancan con la manera en que construyen su instrumento, hasta la forma como elaboran una técnica para compartirla con los que estén interesados en aprenderla. Podemos afirmar que no hay maestros gaiteros, sin discípulos, y ese intercambio de experiencias es lo que ha permitido enriquecer la tradición y conectarla con las nuevas formas interpretativas lideradas por los más jóvenes gaiteros, que poseen una diversidad de influencias sociales y culturales que en la mayoría de los casos están muy distantes a las del maestro. Ese intercambio de saberes, experiencias, consejos, tonadas, versos, y cantos no sucede en la tarima, porque allí las dinámicas son de la distancia, regida por la competencia y la rivalidad. Esos procesos de acercamiento con el gaitero mayor, veterano, es imposible que sucedan en la tarima, se necesitan cercanías que comuniquen las experiencias en espacios similares a los usados por los viejos gaiteros para gozar su tradición.

Ese tipo de experiencias son las que se viven por fuera de la tarima en un ambiente de absoluta libertad. Situación que invita a pensar que lo mejor de un festival sucede por fuera de la tarima, o por fuera de la programación oficial de los festivales. Nieves establece: “Tal vez no sea una exageración decir que desde el punto de vista musical y de relaciones humanas, lo más importante de los festivales es lo que ocurre por fuera de los espacios institucionales, es decir, los encuentros y reencuentros de músicos, compositores y gestores” [...] (p. 143)

Tales consideraciones sobre el goce y la experiencia por fuera de la tarima, nos lleva a pensar en la posibilidad de concebir un festival sin tarima, sin organización y sin un jurado que juzgue cada presentación. De esa manera, la tradición rescatada, revalorada o reelaborada tendría espacios similares a los de la velación, con altos niveles de cercanía entre músicos y asistentes.

Al preguntarle a Ricardo si se ha concebido un Festival sin tarima, responde:

Hoy en día es difícil, porque la gaita ha llamado a la gente, la gaita llena las plazas. Piense en cómo se escucharía un grupo de gaita con tres mil personas alrededor, se ahogaría, es necesario, es una necesidad la tarima, y es una necesidad la amplificación para que el grupo se pueda percibir. (Entrevistas, 2011)

En el relato de Ricardo, deja de lado aquellos matices que pueden configurar nuevas relaciones entre los sujetos de viven el Festival, su discurso está preocupado por el tipo de amplificación que garantice un buen espectáculo. Su discurso es entonces el residuo o la simplificación de esa tradición gaitera que subió a la tarima luego de salir del campo para convertirse en la tradición que se muestra.

CONCLUSIONES

El valor del testimonio para la reconstrucción de la historia de la vida cultural de una comunidad o región es la herramienta esencial para observar las transformaciones que ha sufrido una o varias expresiones de la cultura. El testimonio ayuda a entender dinámicas que están relacionadas con la vida, las costumbres, el territorio, las creencias, las celebraciones, la espiritualidad y el lenguaje. Estudiar esos relatos nos ayuda a comprender cómo a través del tiempo esas expresiones culturales se enriquecen, son revaloradas, reinventadas, transformadas o incluso cambiadas por otras.

La música de gaitas como expresión de la tradición siempre estuvo ligada a dinámicas de goce festivo. La música se vivía sólo como experiencia social en espacios que relacionaban al hombre con su entorno más próximo: la roza, el sembrado, el sitio de trabajo o de residencia. De esas dinámicas, la velación se convirtió en una experiencia musical y religiosa en la que músicos, amigos, hombres y mujeres se congregaban para vivir durante varios días jornadas de canto y música cuyo fin era agradecer al santo patrono (san Francisco) o al Niño Dios (de Bombacho) los beneficios recibidos en salud, cosechas, lluvias, todos generadores de bienestar para la comunidad. Una manifestación que se fue transformando con el tiempo hasta su desaparición, pero que a partir de la idea de hacer un Festival de Gaitas, como fiesta principal del pueblo de Ovejas, fueron reviviendo aquellas manifestaciones que eran parte del sentir, y de la memoria cultural del pueblo.

La experiencia de las velaciones era la máxima expresión de la cultura de la gaita, una expresión que comenzó a desaparecer con la llegada de elementos modernos como el picó, los equipos de sonido, y en especial por el hecho de enfrentarse a las músicas grabadas que ofrecían una variedad de propuestas sonoras.

Los relatos en torno al Festival de Gaitas nos ayudan a comprender cómo un grupo de habitantes del pueblo, decide organizar una fiesta que se desarrollará en el espacio de una tarima, (forma especial de mediación), y se cambian las relaciones entre intérpretes de la gaita y un nuevo público que ya no sólo goza con la música, sino que también analiza, juzga y critica ese espectáculo que se representa en la tarima. De esa manera la tarima se convertirá en el elemento que media entre los músicos y el público, perdiéndose así elementos de goce y cercanía.

El Festival de gaitas fue también la búsqueda de una identidad que partió al reconocer la música como propia y a sus viejos gaiteros como valor de la tradición y de un enorme valor simbólico para sus habitantes.

La forma de interpretar la gaita, ahora en el espacio de la tarima, generó cambios en la forma de hacer y mostrar esa tradición. Tradición que solo es posible en el espacio de la velación. La conformación de grupos para la tarima, el uniforme para los músicos, la afinación de la gaitas, la duración de la ejecución, el ensayo del repertorio, incluso la nominación de los ritmos, conformaron nuevas estéticas reservadas sólo para el espacio de la tarima. El jurado normatizó desde la forma de tocar el instrumento hasta las conductas aprobadas o censurables en la tarima. A pesar de esos cambios, el espectáculo en tarima es mostrado como la tradición de la cultura de la gaita, y la junta organizadora está atenta a cualquiera manifestación o idea que pueda promover un cambio o genere un cuestionamiento sobre lo que se

está mostrando, porque lo que se hace en tarima está sustentado en un discurso de la autenticidad, la pureza y la tradición.

La música de gaitas como máxima expresión de la cultura de la región de Ovejas, fue trasladada (con la idea del Festival), del espacio de interpretación rural o campesino, al espacio de la tarima, donde es regulada por un grupo de jueces, o jurados, que establecen otros estándares para unos intérpretes de gaitas que no viven la cultura como experiencia, sino que se enfrentan entre sí en el espacio de la tarima. Esa es la razón para que viejos gaiteros, descritos como símbolos de la tradición, sean eliminados en el espacio de la tarima porque no se ajustan, o no pueden ajustarse, a los nuevos criterios, sin querer decir que no interpreten bien su gaitas sino que su forma de hacerlo no encaja en el nuevo espacio donde la cultura se exhibe como auténtica.

La llegada de actores violentos a la región, aceleró la desaparición de las llamadas velaciones, una manifestación imposible de recrear en el espacio de la tarima. De esa expresión solo quedan los relatos que dan cuenta de cómo se hacía la música y las relaciones que se daban entre los músicos y aquellos, que sin ser parte del grupo de música, hacían parte del goce festivo y religioso de la velación, un relación que sólo es posible si no existen distancias entre músicos y público, distancia que genera la tarima como espacio donde se vive la nueva cultura.

Al surgir los grupos de gaitas, se establece una organización musical cuyo fin ya no es el goce festivo, sino que se configuran estructuras de músicos profesionales que buscan la obtención de recursos a partir de su arte musical. Esos mismos grupos buscan realizar sus grabaciones como forma de profesionalizar su arte y obtener mayores beneficios.

Muchos de los temas de las grabaciones realizadas, fueron presentados en el concurso de la canción inédita, el cual ha servido para ampliar el repertorio de la música de gaitas. Nuevos compositores han narrado sus experiencias personales. En ese aspecto, además de las letras con vivencias muy costumbristas, han surgido nuevas temáticas como la violencia, que dan cuenta de la cruda realidad que ha vivido la región y que han servido para rechazar las estigmatizaciones que, como violentos, alguna vez fueron dadas a los ovejeros.

Si bien ha habido experiencias de grabación, no existe una planificación en torno a la producción de temas grabados o a la configuración de ideas o proyectos de emprendimientos en esa línea. Los proyectos consolidados han sido fruto de motivaciones y aportes económicos personales, pero no existe un liderazgo de parte de los organizadores del Festival. De esa manera, muchas de las canciones caen en el olvido y desaparecen de un festival a otro. Es aquí, donde deben aparecer ideas claras de gestión cultural que promueva y administren ideas que generen ganancias para aquellos que promueven la nueva cultura de la gaita. La gestión será sin duda, un nuevo filón investigativo que dará cuenta de cómo se ha administrado un festival o los festivales de la región para que sean productivos en beneficio del pueblo, pero sobre todo de los creadores.

Con la cultura tarimizada (manifestación en el espacio de la tarima como mediación transformadora) se han perdido expresiones festivas y religiosas, y el espectáculo sigue siendo más importante que el goce. Aunque es indudable la revitalización de la música de gaitas como expresión de la cultura de un pueblo y para el enriquecimiento patrimonio sonoro del país, en los años 80, las músicas grabadas, los picós y los equipos portátiles de reproducción, apabullaron a una

música tradicional muy debilitada. El Festival le dio un valor de identidad a las gaitas y elevó no solo su difusión musical sino también la cantidad de nuevos intérpretes en todo el país.

El Festival de Gaitas generó dinámicas sociales y culturales, a partir de un espectáculo que sucede en la tarima. Es allí donde se crean los contenidos, y discursos sobre los cuales se sustentará los ideales de la pureza y la tradición. La tarima convirtió la experiencia y el goce, en un espectáculo para el público.

El Festival de Ovejas es el gran atractivo del pueblo. Durante esos días se generan todo tipo de negocios y transacciones que valdría la pena estudiar, y así establecer las dinámicas económicas en torno a la tarima. Por otro lado, sería interesante, para futuras investigaciones analizar las condiciones que imponen las casas de licores que hoy dominan las tarimas en todas las fiestas y festivales de la región.

En las dinámicas de cambio cultural se generan, en la mayoría de las ocasiones, movimientos de choque o resistencia. En el caso del Festival de Gaitas, la resistencia fue mínima o sin ningún impacto. Se generalizó la idea de que el Festival era una oportunidad para la música popular del pueblo y los cambios en la cultura de la gaita se fueron dando incluso con el apoyo de aquellos que defendían la tradición pero que no podían evitar una realidad dolorosa que era que la música de gaitas estaba extinguiéndose.

La gran mayoría de viejos gaiteros asumieron y asimilaron los cambios rápidamente y se hicieron a la idea que todo debía cambiar para mejorar, y que era la tarima el espacio más adecuado para su difusión y propagación.

El hecho de que los músicos tradicional hayan accedido a subirse al espacio de la tarima y aprender los nuevos elementos (de la modernidad) que la conforman generan unas nueva nociones que nos llevan a establecer que los cambios han ocurrido con la intervención de los principales actores de dicha cultura, los cuales acceden conscientemente a los nuevas propuestas, generadas incluso por ellos mismos, tal como se dieron ante la llegada del Festival.

La relación entre violencia y creación, o violencia y música es otro tema para explorar. Implica una indagación sobre los vínculos entre territorio de fiesta de gaitas, y tierras donde han ocurrido crueles historias de violencia y muerte. Analizar, cómo las situaciones de violencia y miedo han impactado sobre la creación de los músicos de la región y en la visión que sobre la cultura de la gaita tienen sus habitantes, es un filón para explorar en próximos estudios. Explorar los impactos que la violencia tuvo (o tiene) sobre la cultura en pueblos como Chengue, Chalán, Canutal, Canutalito, Don Gabriel, Almagra, entre otros, ayudará a estudiar dicotomías como violencia-cultura; miedo-cultura; miedo-creación, entre otras.

Las manifestaciones o beneficios generados a partir del Festival deben evaluarse con criterios más amplios donde se involucren parámetros relacionados con la unidad del pueblo, la identidad, el sentido de orgullo por poseer una tradición auténtica, solo a partir de allí se podrán buscar opciones de mercado y difusión de la música de gaitas como mecanismo para entregar a aquellos que viven esa cultura un beneficio económico que sea, al tiempo, un aporte a su desarrollo, en confluencia con otras dinámicas propias de su medio. La cohesión, la cercanía comunitaria, el

liderazgo comunitario que el Festival propicia, genera un valor inestimable en términos económicos.

El espacio del Festival se erige entonces como el lugar donde la cultura de la gaita se renueva, un espacio que configura nuevos contenidos y conductas en torno a la forma de hacer la música de gaitas. La tarima se convierte en el micro espacio donde la cultura se muestra, se exhibe a un público que llega a divertirse, a bailar, a observar la corporeidad de los ejecutantes, a generar análisis sobre los temas, sobre las letras o mensajes de las canciones, a comparar la diversidad de las interpretaciones de los grupos, y a darse cuenta de toda una cultura transformada, donde la tarima media entre los ejecutantes y el público, elementos renovados que son ahora esencia de una cultura *tarimizada*.

BIBLIOGRAFÍA

De Lima, Emirto. (1942). Folklore Colombiano, Barranquilla: Editorial La Iguana Ciega.

Nieves Oviedo, Jorge. (2008). De los sonidos del patio a la música mundo, semiosis nómadas en el Caribe. Bogotá: Convenio Andrés Bello. Observatorio del Caribe Colombiano

Yúdice, Jorge. (2002). El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global. España: Gedisa editorial.

Chuana, la gaita de la América Indígena. (2009). Festival Nacional de Gaitas, Francisco LLirene. Ovejas, Sucre.

Martín Barbero, Jesús (1988) De los medios a las mediaciones. Santa Fe de Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Peter, Burke. (1999). Formas de la historia cultural. Madrid: Alianza Editorial.

Rotker, Susana (2000). Ciudadanías del miedo. Caracas: Editorial Nueva Sociedad. Rutgers, The State University of New Jersey.

Varios autores (2009) El sector cultural hoy, Oportunidades, desafíos y respuestas. Cartagena, Memorias.

Varios autores (2002) Palabras para desarmar. Bogotá. Ministerio de la Cultura de Colombia. Instituto colombiano de antropología e Historia.

Edmond, Cros. (2003) El sujeto cultural. Medellín: Fondo editorial Universidad EAFIT.

Schwanitz, Dietrich. (2002) La cultura, todo lo que hay que saber. Argentina: Editorial Taurus.

Sen, Amartya y Kliksberg, Bernardo. (2007) Primero la gente. España: Ediciones Deusto.

García Canclini, Néstor. (2001). Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Ediciones Paidós.

Szurmuk, Mónica. (2009). Diccionario de estudios culturales latinoamericanos. México, Ediciones Siglo XXI.

Bourdieu, Pierre. (1998). La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto. Madrid: Taurus Ediciones.

García Canclini, Néstor. (1997). Culturas híbridas y estrategias comunicacionales en Estudios sobre las culturas contemporáneas, junio año/vol. III, número 005. Universidad de Colima, México. Pp 109 – 128

García Canclini, Néstor (2001) *La globalización ¿Productora de culturas híbridas?* en Actas del III Congreso latinoamericano de la Asociación internacional para el estudio de la música popular <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>

García Canclini, Néstor (1987) *Ni folklórico ni masivo ¿qué es lo popular?* en Revista Diálogos de la Comunicación N° 17 Junio Editorial Federación Latinoamericanas de Facultades de Comunicación Social

Brunner, José Joaquín. (2005). Chile: ecología del cambio cultural (capítulo) en Catalán, Carlos y Torche, Pablo (editores) Consumo cultural en Chile: Miradas y Perspectivas. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Estadísticas y La Nación, Santiago de Chile.