



Músicas transterritoriales: pitos y tambores en el Oriente antioqueño.

Investigación - Creación

Alejandro Zuluaga Montoya

Trabajo de investigación presentado para optar al título de Licenciado en Música

Asesor

Francisco Andrés Muñoz Fonnegra, Magíster (MSc) en Músicas de América Latina y el Caribe

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Licenciatura en Música

El Carmen de Viboral, Antioquia, Colombia

2024

Cita

(Zuluaga Montoya, 2024)

Referencia

Zuluaga Montoya, A. (2024). *Músicas transterritoriales: Pitos y tambores en el Oriente antioqueño* [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, El Carmen de Viboral, Colombia.

Estilo APA 7 (2020)



Centro de Documentación Artes

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Agradecimientos

Son muchas las personas y los motivos para agradecer. Sin embargo, este trabajo que tomó tiempo, esfuerzo, dedicación y mucha paciencia para saber abordarlo de una manera concisa y metódica, es gracias principalmente al asesor del proyecto Francisco Muñoz, quien con su conocimiento pudo guiar de la mejor manera el proceso de elaboración de esta investigación.

A la Universidad de Antioquia por permitirme entrar al conocimiento y la indagación. Por darle cabida a lo que tal vez no sea urgente, pero sí importante. Por permitir el libre pensamiento y la libre reflexión de temas que no están en el vilo de la moda pero que nos muestran una parte sensible de la vida y de nuestra existencia.

A Robert López por abrirme las puertas de su casa y enseñarme un pedacito de su historia y tradición y seguir manteniendo un legado vivo; y a Nelson Ríos y Juan Gabriel Soto por demostrarme lo importante de identificarse.

A mi familia por nunca reprochar el deseo de vivir de una pasión y en vez, apoyar cada paso así no fuera sobre tierra firme.

A Laura por acompañarme en cada una de estas aventuras, por ser polo a tierra.

A mis colegas músicos que le muestran al mundo dos cosas: 1. que sin música la vida es un error y 2. que el trabajo en equipo y bien acoplado logra cosas poderosas.

Hacia todos el cariño es inmenso.

Tabla de Contenido

Resumen	8
Abstract	9
Introducción	10
Justificación.....	13
Objetivo general	15
Objetivos Específicos	15
I. Manifestación sonora de las culturas	16
Bailar, cantar y tocar. Usos y representaciones sociales	16
Transterritorialidad en las manifestaciones musicales	18
II. Pitos y tambores: confluencia triétnica	20
Orígenes en el Caribe colombiano y su importancia.....	20
Lo que el viento toca en los Montes de María	22
El pito atravesao	23
III. El paradigma de la cumbia	26
Por donde vaya, será la reina.....	26
La inspiración de la cumbia no es fortuita	29
IV. Melodías a nivel del mar que suben montañas.....	31
Medellín y la industria fonográfica	31
Las casas e institutos de cultura municipales	32
Festivalear: sinónimo de aprendizaje vivo	33
La lutería	34
El Oriente de Antioquia canta, baila y toca cumbias, porros y jalaos.....	34
V. Investigar para crear; crear para investigar.	38

Investigar para crear	38
Las composiciones	38
Partituras.....	40
VI. Trabajo etnográfico	44
Descripción.....	44
Registro fotográfico.....	46
Conclusión.....	52
Referencias	53

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1: Escultura a Pablo Domínguez en Morroa. Foto de autor. Morroa, Sucre.....	20
Ilustración 2: Juan Gabriel Soto y Nelson Ríos tocando gaitas. Foto tomada por Daniel Alejandro Ospina. Marinilla, Antioquia.....	26
Ilustración 3: Nelson Ríos y Juan Gabriel Soto tocando millo y gaita en una calle de Marinilla. Foto tomada por Daniel Alejandro Ospina. Marinilla, Antioquia.....	31
Ilustración 4: Partitura, Una noche en los montes.....	40
Ilustración 5: Partitura, Carnaval Pag. 1	41
Ilustración 6: Partitura, Carnaval. Pag.2	42
Ilustración 7: Partitura, Lo que calla la alegría.	43
Ilustración 8: Juan Gabriel Soto, Nelson Ríos y Alejandro Zuluaga. Foto tomada por Daniel Alejandro Ospina. Marinilla, Antioquia.....	44
Ilustración 9: Juan Gabriel Soto tocando gaita en Marinilla. Foto tomada por Daniel Alejandro Ospina. Marinilla, Antioquia.....	47
Ilustración 10: Juan Gabriel Soto y Alejandro Zuluaga en entrevista. Foto tomada por Daniel Alejandro Ospina. Marinilla, Antioquia.....	47
Ilustración 11: Juan Gabriel Soto tocando en una calle de Marinilla. Foto tomada por Daniel Alejandro Ospina. Marinilla, Antioquia.....	46
Ilustración 12: Nelson Ríos en la calle peatonal de Marinilla. Foto tomada por Daniel Alejandro Ospina. Marinilla, Antioquia.....	47
Ilustración 13: Nelson Ríos en la calle peatonal de Marinilla. Foto tomada por Daniel Alejandro Ospina. Marinilla, Antioquia.....	48
Ilustración 14: Nelson Ríos y Juan Gabriel Soto tocando en una esquina de Marinilla. Foto tomada por Daniel Alejandro Ospina. Marinilla, Antioquia.	48
Ilustración 15: Nelson Ríos y Alejandro Zuluaga en entrevista. Foto tomada por Daniel Alejandro Ospina. Marinilla, Antioquia.....	48
Ilustración 16: Escenario del Festival de la Gaita, Francisco Llirene. Foto de autor. Ovejas, Sucre.	48
Ilustración 17: Nelson Ríos y Juan Gabriel Soto tocando gaitas en el peatonal. Foto tomada por Daniel Alejandro Ospina. Marinilla, Antioquia.	49

Ilustración 18: Artesanías en el Festival de la Gaita. Foto de autor. Ovejas, Sucre.....	49
Ilustración 19: Mural en el Parque principal de Ovejas. Foto de autor. Ovejas, Sucre.	49
Ilustración 20: Monumento indígena del Festival de la Gaita. Foto de autor. Ovejas, Sucre.	49
Ilustración 21: Bambuquito. Foto de autor. Morroa, Sucre.	50
Ilustración 22: Mural de Gaitas en el Parque principal de Ovejas. Foto de autor. Ovejas, Sucre.	50
Ilustración 23: Pito atravesao en proceso de construcción. Foto de autor. Morroa, Sucre.	50
Ilustración 24: Caja con flautas de millo. Foto de autor. Morroa, Sucre.	51
Ilustración 25: Mural en Parque de Morroa. Foto de autor. Morroa, Sucre.....	51

Resumen

El concepto de la transterritorialidad está ubicado principalmente en las ciencias políticas y la sociología, que en su comprensión más estricta se asocia al cambio de territorio. Así poblaciones alejadas unas de otras pueden intercambiar rasgos culturales, apropiarse de ellos y volverlos representativos. Es el caso de los conjuntos de gaita y pito atravesado, conocido como millo, que teniendo origen en el Caribe colombiano han logrado instalarse en otras regiones del país como una práctica musical popular donde sale de sus fronteras, para asentarse con igual importancia en otros territorios colombianos. Estos conjuntos tradicionales se gestan, entre otras cosas, gracias a las casas de la cultura y a procesos particulares que apropian estos formatos para la educación musical. De allí, han surgido grupos de proyección que intervienen en procesos de circulación artística en el territorio, generando actores culturales que nutren el quehacer musical. La región del Oriente antioqueño es multicultural y muchas historias lo evidencian. En el Oriente se baila y se canta a ritmo de múltiples expresiones que representan la cultura de muchos jóvenes atraídos por lo alternativo o por el arte que no es propiamente el que ofrece la industria masiva de la música, por esas expresiones artísticas que siempre estarán al borde de desaparecer, pero resistir las mantienen activas en el tiempo. Así pues, este trabajo busca acercarse a los diferentes procesos formativos y de interpretación de este fenómeno musical que se puede enmarcar en lo transterritorial, dejando como resultado un trabajo creativo basado en esta investigación.

Palabras clave: transterritorialidad, migración, músicas, cultura, cumbia, oriente antioqueño.

Abstract

The concept of transterritoriality is located mainly in political science and sociology, which in its strictest understanding is associated with the change of territory. These populations far from each other can exchange cultural traits, appropriate them and make them representative. This is the case of the bagpipe and pito atravesado groups, known as millo, which, originating in the Colombian Caribbean, have managed to establish themselves in other regions of the country as a popular musical practice where they leave their borders to be equally important in other Colombian territories. These traditional ensembles have been created, among other things, thanks to cultural houses and corporate processes based on these formats for musical education. From there, projection groups have emerged that intervene in processes of artistic circulation in the territory, generating cultural actors that nourish the musical work. The region of Eastern Antioquia is multicultural and these stories show it. In the East people dance and sing to the rhythm of multiple expressions that represent the culture of many young people attracted by the alternative or by art that is not exactly what the massive music industry offers, by those artistic expressions that will always be available. on the verge of disappearing, but resisting keeps them active over time.

Keywords: transterritoriality, migration, music, culture, cumbia, west of Antioquia.

Introducción

La práctica musical es una necesidad del ser humano sin importar en dónde esté, a qué tiempo pertenezca, qué materiales tenga a su acceso, de qué cultura sea o qué función social quiera darle a la música misma. La música es un fenómeno que se da según quién escucha, quién toca o canta en un grupo social y por qué (Blacking, 2015).

Este es un trabajo que busca indagar en la apropiación cultural y en el cómo la música es un medio para expresar la vivencia, independientemente de la forma, si es autóctona o heredada de otros territorios y dónde se instale tomará los matices de lo que en cada lugar ocurre, para ser un medio de liberación de sentires (Duque, 2018). En esta vía, los conjuntos de gaita y millo en el oriente antioqueño son un ejemplo vívido de lo dicho, de estos, realicé un sondeo de su producción, sus intérpretes/creadores, los territorios donde se realiza y su impacto en la región. Este documento incluye, además, un componente creativo que desarrolla la idea de música transterritorial, pues a partir de la investigación compuse tres temas inspirados en los aires o ritmos que interpretan estos conjuntos en un formato de *lead sheet*, donde está la línea melódica con la estructura armónica y la información de tempo y ritmo.

El concepto de la transterritorialidad está ubicado principalmente en las ciencias políticas y la sociología, que en su comprensión más estricta se asocia al cambio de territorio, lo que se podría relacionar con la migración y el hecho de cambiar de lugar cargando consigo toda la construcción histórica y cultural individual o social (Haesbert, 2013). Sin embargo, si pensamos interdisciplinariamente y llevamos el término hacia la música, podríamos encontrar por qué géneros como el tango, los ritmos afrocubanos o el hip-hop, por ejemplo, se instalan en territorios distintos de los que son originarios. Las preguntas surgen en torno a las razones que impulsan los viajes de las músicas de un territorio a otro y del cómo se heredan, ya que tienen que ver con la manera en cómo los seres humanos se comunican, se expresan o qué pasa cuando la expresión migra. Las formas para difundir las músicas pueden estar influenciadas por la transmisión oral, los programas de enseñanza de escuelas o casas de cultura, las fiestas populares, los medios de comunicación, etc., donde se transmiten prácticas musicales que no son necesariamente originarias, pero sí representativas (F. Ochoa, 2013).

Cuando un conjunto instrumental o un género musical es viajero, deja de representar territorios únicos y se convierte en algo en sí mismo, que está vivo y se mueve con la dinámica de los seres humanos en cada territorio, uniendo lazos históricos entre ellos por medio de las prácticas culturales. La música habla del comportamiento de una sociedad en una época determinada, pues la organización de los recursos sonoros del momento, incluyendo el silencio, tendrán un sentido estético intencionado (Mendívil, 2016). No se interpreta la cumbia de la misma manera ni con los mismos instrumentos en la costa Atlántica colombiana que en las villas argentinas, es posible la similitud en algunas características e instrumentos musicales, pero ni la forma de tocarla, ni el total de la orquesta son iguales, generando matices y representaciones distintas. Se puede hablar en este caso de la cumbia, como una palabra multisémica, que dependiendo del uso en el contexto tiene su significado (J. S. Ochoa, 2020).

Así pues, poblaciones alejadas unas de otras pueden intercambiar rasgos culturales, apropiarse de ellos y volverlos representativos. Es el caso de los conjuntos de gaita y pito atravesado, conocido como millo, que teniendo origen en el Caribe colombiano han logrado instalarse en otras regiones del país como una práctica musical popular donde sale de sus fronteras para ser igual de importante en otros territorios colombianos (F. Ochoa, 2013). En el Oriente de Antioquia, agrupaciones e intérpretes toman estas tradiciones caribeñas, las desarrollan y las exponen en diversos escenarios como festivales musicales tradicionales de gaita y millo, visibilizando un formato en el que convergen distintas prácticas y posibilitando el encuentro entre locales y externos en un intercambio de vivencias a través de la música. Sin embargo, no son solo los festivales donde los intérpretes aprenden sus saberes nómadas. Antioquia y específicamente la ciudad de Medellín, ha sido una influencia importante en la producción, grabación y distribución de las músicas de la Costa Atlántica debido a los estudios de grabación y a sellos discográficos como Sonolux y Discos Fuentes (J. S. Ochoa, 2018), los cuales en los años 50's y 60's lograron renombre en la industria musical y grabaron mucha música tropical colombiana, que alcanzó gran aceptación a nivel nacional y en otros países como México o Argentina. Estos conjuntos tradicionales, se gestaron también, gracias a las casas de la cultura y a procesos corporativos basados en estos formatos para la educación musical. De allí han surgido grupos de proyección que intervienen en procesos de circulación artística en el territorio, generando recursos que nutren el quehacer musical. También

a esto se le acuña que en Medellín hay fabricantes de instrumentos tradicionales que facilitan su adquisición, pues entre el Oriente antioqueño y Medellín hay una distancia corta que permite el tránsito comercial y el intercambio de procesos culturales. Estas razones descritas acá y otras muchas que quedarán por fuera, justifican porqué en esta región de Colombia los formatos de gaita y millo se estudian, interpretan, bailan, conservan y se reinventan.

El sentido de pertenencia de estos intérpretes los hace tener sello, en ocasiones con sus propias composiciones y con un matiz que lo hace particular en su sonido. Por eso, uno de los propósitos principales de este trabajo es hacer un sondeo por algunos intérpretes de estas músicas del Oriente antioqueño, que conservan los instrumentos y los repertorios, acercarnos a la visión que tienen sobre este mestizaje musical y llegar a un porqué en un territorio con condiciones ambientales, culturales y sociales distintas a las del Caribe se interpreta la música de pitos y tambores logrando un nivel de competencia alto dentro de los estándares propuestos por los festivales.

Ahora bien, este trabajo de investigación creación hecho por una persona lejana a estos ritmos, a estos instrumentos, a esta cultura y tradiciones, más bien cercana a instrumentos como la batería, las guitarras y bajos eléctricos, el rock y el jazz. ¿Qué pasaría entonces, si se crea música basada en conjuntos de gaita y millo, pero con características del jazz o el rock, melódica y armónicamente?, ¿es coherente con el fundamento de las músicas transterritoriales?, ¿es la música una práctica nómada en sí?

De estas preguntas, surge otro de los aportes primordiales de este trabajo de investigación-creación: tres piezas musicales inéditas compuestas desde cero, basadas en los aires que interpretan agrupaciones tradicionales, pero con armonía agregada y líneas melódicas que se aprovechan del cromatismo y los modos. Se presenta en formato de guion melódico con acordes para que quede a la libre interpretación de quien quiera tocar las partituras.

De esta manera, el lector encontrará un trabajo de investigación que ahonda en espacios inexplorados por el investigador, el cual tendrá como resultado unas creaciones musicales que transportará con sonoridades modernas y elementos de la tradición ancestral de estas músicas al imaginario sonoro del investigador-creador.

Justificación

La música es una actividad que los seres humanos practican de diversas maneras y ha hecho parte de la historia de la humanidad, presente en los espacios de encuentro como un medio para relacionarse con su entorno; de libre acceso e interpretación, que refleja los comportamientos sociales de acuerdo con los recursos y las formas de expresión (Mendívil, 2016). Esta relación plasma a través de la música una práctica antropocéntrica de cohesión social, que se crea a partir de las concepciones culturales. Así, la música deja de ser un asunto netamente estético que conversa con otras disciplinas de las ciencias humanas, como un factor que abre el campo para entender parte de las construcciones sociales.

Las condiciones en las que viven determinados grupos permiten la aparición de hitos culturales importantes en la construcción histórica, en los que algunas prácticas musicales se dan de igual forma en lugares distantes unos de otros para identificar e identificarse en la creación artística (Ramírez, 2006). Por tanto, las expresiones musicales tradicionales de cada país, región y del individuo, se consolidan como manifestaciones representativas. Este trabajo en específico desarrolla este tema desde los pitos y tambores y la importancia del legado de la música del Caribe colombiano en la cultura paisa como eje transversal.

Las músicas costeñas han tenido gran impacto y producción en Antioquia, esto visto desde distintas aristas; la radiodifusión, la educación musical, la elaboración de instrumentos y el surgimiento de agrupaciones e intérpretes que han diversificado la música en la cultura antioqueña. Parte de esto, se evidencia en la circulación y la participación de estas músicas en festivales y conciertos en el Oriente antioqueño, además de los procesos formativos y pedagógicos a nivel musical en estos territorios. Por otra parte, la cultura antioqueña no está homogenizada, pues cada subregión es particular y con intercambios culturales entre los límites que dividen geográficamente las regiones. Como ejemplo está el Urabá antioqueño, que comparte tradiciones musicales con municipios de Córdoba, en donde el bullerengue está presente en ambos y se le honra desde los festivales y la práctica misma. Otra muestra está en la subregión del Bajo Cauca que además limita con varios departamentos y donde también converge la cultura musical, tanto entorno a los pitos y tambores, como al vallenato o los formatos de banda. Estas músicas y lo que las transversaliza son

el punto de partida para que el presente trabajo de investigación-creación tenga como resultado un texto académico, en el que se reflexiona sobre las músicas transterritoriales y propicia la creación de una serie de piezas musicales para el disfrute.

Esta mirada direccionada al quehacer artístico podría ser útil en la reflexión de la música como fuente de goce más allá de los conceptos técnicos, como medio de liberación y expresión, con la carga cultural que uno o varios seres humanos construyen. Entonces, ¿cuál es el impacto cultural de los conjuntos de gaita y millo en el oriente de Antioquia y por qué? y ¿cómo esta música puede ser punto de partida para la creación de nuevas estéticas sonoras?

Objetivo general

Desarrollar un trabajo de investigación-creación en el que se analicen y describan los conjuntos de pitos y tambores, y su impacto en el Oriente antioqueño, con la finalidad de componer tres piezas musicales basadas en los aires característicos de estos formatos, adaptados a estilos compositivos derivados del jazz y el rock, estilos también fundamentados en la transterritorialidad.

Objetivos Específicos

- ∄ Analizar desde los procesos de transterritorialidad las músicas de pitos y tambores en el Oriente antioqueño.
- ∄ Describir los formatos instrumentales y los ritmos que interpretan.
- ∄ Investigar y documentar los municipios del Oriente antioqueño en los que hacen presencia agrupaciones e intérpretes representativos de las músicas de pitos y tambores.
- ∄ Componer tres piezas instrumentales basadas en algunos aires característicos de estas músicas con elementos del jazz y el rock, que quedarán compiladas en partituras tipo *lead sheet* (guía con melodía y acordes).

I. Manifestación sonora de las culturas

Bailar, cantar y tocar. Usos y representaciones sociales

“Para averiguar qué tan musical es el hombre, necesitamos preguntar quién escucha, y quién toca y canta en una sociedad dada, y por qué”

(Blacking, 2015)

La práctica musical es una necesidad del ser humano sin importar en dónde esté, a qué tiempo pertenece, qué materiales tenga disponibles a su acceso, de qué cultura sea o qué función social quiera darle a la misma (Blacking, 2015). Encontramos en las conformaciones sociales, expresiones sonoras representativas con rasgos particulares y diversos, que pueden o no estar restringidas a fórmulas o formas. Por ser un medio de expresión, la música es un lugar donde cabe toda vivencia que el ser humano quiera plasmar. León Duque en su tesis *El mes de la parranda: El papel de la música parrandera en el Valle de Aburrá durante las festividades decembrinas*, se refiere a los estilos que aborda en específico como representantes de los sentires populares. Sin embargo, esta idea puede ampliarse perfectamente a toda la música, donde se le da sentido a lo sonoro, complementado muchas veces por lo poético. Por esto, está presente en las actividades sociales como medio lúdico que propicia la comunicación y genera lazos culturales e históricos transversalizados por lo sonoro y lo lingüístico. Las músicas de los seres humanos son contadoras de vivencias a través del tiempo, haciendo parte fundamental de la memoria de los pueblos.

La lectura entorno a las manifestaciones culturales se puede hacer desde tres pilares que serían la performance, la experiencia y la memoria que inscriben en la teoría de la representación cultural y en la teoría del cuerpo (Bingheno, 2001). Las formas expresivas al ser performativas requieren de espacios escénicos para dar lugar a estos actos comunicativos donde adquieren sentido y significado (Bingheno, 2001). Estos espacios escénicos son realidades experimentadas, parte fundamental del surgimiento de hitos culturales. La fiesta es uno de estos espacios de encuentro donde las formas estéticas oscilan alrededor de la alegría, el baile y el compartir, y paralelamente trae el trasfondo del sentir popular compuesto por diversas emociones, carencias o problemáticas sociales. Por eso representa al pueblo y es medio de lectura de las comunidades, porque en la fiesta

y sus expresiones, se manifiestan los valores sociales, lo consciente, lo inconsciente y lo reprimido a través de la belleza.

...el papel de la música dentro de la fiesta llega a ser preponderante, al punto de que “en muchos contextos no hay música sin fiesta. Y, a su vez, la fiesta sin música no es una verdadera fiesta”

León Duque (2018) citando a Miñana (2009) en *El mes de la parranda: El papel de la música parrandera en el Valle de Aburrá durante las festividades decembrinas*

En el contexto de lo tradicional, las formas de las expresiones musicales también son amplias, pues en los espacios donde se manifiestan no se toca o baila un solo ritmo; por el contrario, suelen ser diversos, al igual que los pasajes melódicos y estructuras armónicas, los cuales se nombran según su orden con variaciones, según quien lo interprete. En la música se puede hablar de géneros cuando canciones y músicos tienen elementos comunes en sus obras. Sin embargo, estos no tienen que ver únicamente con estructuras musicales, sino también con territorios donde se les acuña un origen. La cumbia es colombiana, el son es cubano, el reguetón puertorriqueño y otra cantidad de relaciones que hacen de la música una expresión rica y variada, y más aún cuando los géneros que se asocian a territorios en particular también se practican fuera de él. Por ejemplo, la cumbia es colombiana, pero está presente en México, Perú o Argentina, etc.; el son es cubano, pero es influencia importante para la salsa neoyorquina; el reguetón es puertorriqueño, pero a Medellín la consideran su capital. Las razones por las cuales estos fenómenos de migración musical se dan, pueden ser variables y difusas debido a los procesos transterritoriales en las relaciones sociales. Ahora bien, rastrear cada uno de estos pasos a profundidad propiciaría un entendimiento aún más amplio de nuestra historia. Por tanto, las músicas no son estáticas, están en constante movimiento gracias a las dinámicas sociales que encuentran en las manifestaciones sonoras un medio de expresión de la identidad.

Transterritorialidad en las manifestaciones musicales

Este concepto tiene que ver con espacio, cultura y comunicación. Es decir, que las expresiones culturales no pertenecen a un solo territorio, o más bien, que en un solo territorio convergen varias culturas o rasgos culturales. Estas prácticas, viajan como los ríos, las palabras o las ideas; se mueven y tienen la facultad de quedarse en varios lugares al mismo tiempo y formar distintas acepciones e interpretaciones sin dejar de ser (Molano, 2007). La transterritorialidad es un término que se pueden ubicar en campos relacionados con la antropología, la etnomusicología y los estudios culturales. Este concepto llevado a las diferentes áreas de las ciencias humanas podría ser objeto de investigación en sí, pues ayudaría al estudio etnográfico. Sin embargo, los estudios sobre la transterritorialidad específicamente están puestos en la migración, sobre todo en la frontera de México a Estados Unidos donde la implementación del término es literal (Rosas, 2023). A su vez, la migración es un asunto en general que sirve de referencia conceptual para entender el término aplicado a las prácticas culturales y a su relación con la transterritorialidad.

Yendo a lo específico, existen innumerables ejemplos sobre músicas transterritoriales en el mundo, uno de ellos el del son: ritmo de influencia europea y africana, representativo del repertorio de la música cubana, el cual, se expandió a otras regiones, entre ellas al Pacífico y al Caribe colombiano, dando origen del son chocoano o el son palenquero respectivamente (Pardo, 2009). Por otra parte, está el tango, descendiente del ritmo de la habanera proveniente de Europa, pero que, al llegar a la Argentina con la migración de la primera guerra mundial, se establece en los burdeles donde con fuerza toma su identidad (Oderigo, 2009). Este, sigue su rumbo transterritorial debido al trágico fallecimiento de uno de sus exponentes más representativos en un accidente aéreo en el aeropuerto de Medellín. El género se instala en la ciudad convirtiéndose en un epicentro de este en donde interactúan la producción musical y su consumo, propiciando, además, la creación del festival internacional de tango, que en el año 2022 celebró su XVI edición. Así mismo, otros géneros musicales han contado las historias de los procesos de mestizaje e interculturalidad que lleva años perpetuándose en el desarrollo de la humanidad.

Ahora bien, si se dirige la atención a los formatos instrumentales, se observa que muchos de estos coinciden en distintos territorios con características diferenciadoras. Así, las músicas, las

formas musicales o los instrumentos que llegan a otros lugares, se establecen y generan imaginarios locales que los representan culturalmente. Hay múltiples ejemplos para lo anteriormente expuesto; sin embargo, este trabajo centra su vista en los formatos de pitos y tambores, concretamente los que incluyen gaita y millo, que son en sí mismos portadores de sus legados y tradiciones, y en los que es posible dilucidar que, aunque se le atribuye a una región en específico, son reconocidos hoy en día como prácticas culturales con orígenes en el Caribe colombiano y con influencia en otras regiones del país.

II. Pitos y tambores: confluencia triétnica



Ilustración 1: Escultura a Pablo Domínguez en Morroa. Foto de autor. Morroa, Sucre.

Orígenes en el Caribe colombiano y su importancia

En Colombia, uno de los formatos instrumentales más tradicionales de la región Caribe se conforma por: tambor alegre, tambora, llamador, maracas o guache, gaitas o pito atravesado. Estos formatos se consideran de origen mestizo, pues en ellos se conjugan aspectos culturales triétnicos: indígenas, negros y europeos. La influencia indígena está presente en los instrumentos de viento como las gaitas; a su vez, el tambor llamador, la tambora y las maracas podrían tener influencia indígena. Los tambores como el alegre, los ideófonos como las maracas y el guache, los repiques y el ritmo tienen influencia de tradiciones africanas llegadas por el tránsito de esclavos. Las formas musicales y el idioma de la letra de las canciones son la herencia europea instaurada desde los procesos coloniales. (Shock, 2017)

En el Caribe colombiano continúa vigente un movimiento cultural en diferentes poblaciones que preserva la interpretación musical de los formatos de pitos y tambores. La práctica tradicional de

la construcción de estos instrumentos se ha mantenido en el tiempo, forjando un legado y transmitiendo este saber de generación en generación, propiciando a su vez, la conservación y apropiación de esta práctica musical en las nuevas generaciones. Además, se mantienen vivas gracias a un entramado de manifestaciones culturales que siguen vigentes en la actualidad: instrumentistas, conjuntos, ensambles y colectivos que interpretan los repertorios tradicionales y los nutren con nuevas creaciones; cantadoras y cantadores que han llevado a través de su voz esta tradición a distintos escenarios musicales del mundo; manifestaciones dancísticas que cuentan la historia negra, el coqueteo, la cotidianidad por medio de la música y la danza como pilar para el encuentro; festivales que honran al instrumento como portador de la memoria de los pueblos y a su vez constituyen un pilar fundamental para la interpretación de estas tradiciones musicales; festividades que conmemoran eventos religiosos, históricos, culturales o climáticos importantes, donde los ritmos de la gaita y el millo se tocan y bailan acompañados de las otras manifestaciones culturales. Es evidente el arraigo de estas tradiciones en diferentes pueblos que hasta el sol de hoy permanecen vivas y en movimiento, inspirando la experimentación sonora, dando pie al surgimiento de propuestas modernas, dialogando entre lo tradicional y lo contemporáneo. En Colombia se identifican estas manifestaciones como autóctonas o representativas del folclor, junto a las tradiciones de las demás regiones del país -Andes, Llanos, Pacífico, Islas e Indígenas-.

Los formatos de pitos y tambores acompañan todas estas manifestaciones, aunque no en todo el Caribe están presentes los mismos conjuntos, dado que en algunos territorios prevalece la voz, desplazando a los instrumentos de viento. Si bien, estos instrumentos se pueden encontrar en casi toda la región, la manera de combinarse y de generar otros formatos y ritmos parecidos con distintos nombres varían. Por ejemplo, en algunos territorios de los Montes de María, como Ovejas o San Jacinto, se interpretan con mayor arraigo las gaitas; pero en Morroa, Puerto Colombia o Barranquilla es más importante la flauta de millo; también hay conjuntos como los de bullerengue, ubicados en la zona del Urabá, Magdalena Medio y parte del sur de Córdoba, donde la melódica está en la voz; este formato instrumental tradicionalmente no hace uso de la tambora. Además, los formatos de banda y conjunto vallenato dialogan con gran importancia en estos territorios, quienes igualmente influyen en otras regiones de Colombia

Lo que el viento toca en los Montes de María

Tal vez uno de los instrumentos más visibles de las músicas colombianas son las gaitas largas, también conocidas como chuana, kuisi o tolo, nombres de origen indígena (Civallero, 2015) y que en el festival realizado en Ovejas (Sucre), se cuenta que “gaita” le pusieron los colonizadores cuando en su llegada, al escuchar este instrumento la relación fue con el sonido de la gaita escocesa. Las gaitas son instrumentos de viento que con sus cantos evocan la nostalgia, la alegría y la memoria ancestral, inspiradas en el entorno natural en el que conviven, donde los animales, las montañas, la agricultura y las historias campesinas son fuente creativa de un legado milenario, que a través de diferentes ritmos hacen interactuar a las gaitas macho y hembra en un juego de preguntas y respuestas melódicas. Sus notas son producidas por una columna de aire que recorre el cilindro proveniente del cardón o pitaya -cactus de la región-, al que se le hacen cinco orificios: cuatro superiores que se tapan y destapan con los dedos, y el quinto, situado en la parte inferior, que siempre queda destapado. Estos producen un rango de una quinta justa en la primera octava, un hueco de una cuarta justa, y desde la segunda octava, consta de un registro de octava más una quinta justa. El temperamento de este instrumento se ha estandarizado con el tiempo asemejándose al sistema de afinación occidental, sin embargo, la tradición de este instrumento ha permitido incontables afinaciones debido a que en su elaboración la gaita se construía con la medida del brazo de quien la ejecutaba, produciendo gaitas más largas que otras (J.S. Ochoa, 2017).

Su embocadura es un pequeño objeto tubular, que tradicionalmente se hacía utilizando el cálamo o cañón de la pluma de pato silvestre y en la actualidad son reemplazados por tubos delgados sintéticos de plástico. Este cilindro está incrustado en una cabeza hecha a partir de una masa elaborada de la mezcla de cera de abeja con carbón molido, haciéndola más duradera y resistente (Radio Nacional, 2021). Por ende, está dentro de la categoría de las flautas cabeza de cera que se encuentran desde México hasta el sur de Colombia (Civallero, 2015), las cuales tienen características distintas según la cultura y la época donde se sitúen.

La imitación y la oralidad son el fundamento pedagógico en la enseñanza de estos instrumentos. Aún, la mayoría de los maestros gaiteros muestran las posiciones e interpretación mientras van tocando y los aprendices las observan para memorizarlas, buscando a la par desarrollar un lenguaje acorde a la tradición, pero con la libertad de articular, adornar, respirar y elaborar aspectos de la

ejecución del instrumento (F. Ochoa, 2013). Sin embargo, en la actualidad hay institutos o casas de cultura que enseñan la ejecución del instrumento, la cual puede variar según la metodología de cada docente o maestro gaitero. Tanto así que en otras regiones de Colombia están asentados maestros de tradición que enseñan o mantienen activa la práctica. Por otra parte, el instrumento ha logrado gozar de popularidad en las principales ciudades de Colombia como Bogotá o Medellín, donde se enseña en conversación con las prácticas académicas tradicionales de la música, sin dejar de reconocer su fundamento.

En el municipio de Ovejas se realiza un festival anual a mediados del mes de octubre que promueve todas las manifestaciones alrededor de las gaitas. En él, se premian las mejores interpretaciones de gaita larga y corta, así como a las escuelas de formación; se interpretan canciones inéditas que mantienen el repertorio fresco, así las composiciones estén bajo estándares tradicionales; y se presentan manifestaciones sonoras modernas que interactúan con el instrumento, para reafirmar toda una cultura que lleva como símbolo las gaitas largas y cortas. El festival lleva por nombre Francisco Llirene, quien particularmente no era gaitero, sino tamborero, de quién se cuenta que le dio vida a este festival, considerado un emblema del patrimonio nacional.

Los instrumentos que acompañan las gaitas son el alegre, el llamador, las maracas y la tambora, todos instrumentos de percusión, unos de mano directa (alegre y llamador), otros ideófonos (guache y maracas) y uno de baquetas (tambora).

El pito atravesao

La flauta de millo se elabora con un cilindro extraído del tallo del carrizo, planta común en el Caribe colombiano, parecido en su forma a la del bambú. Este lleva un cordón amarrado en la parte superior que ayuda a la estabilidad de la caña, la cual es una pestaña ubicada al lado del cordón que se le hace al tubo para formar la embocadura, que, con la posición correcta de la boca vibrará para lograr una parte del sonido. El resto será posible gracias a las combinaciones de los dedos y los cuatro orificios para elaborar las melodías que interpretan las puyas que ponen a bailar al carnaval de Barranquilla (F. Ochoa, 2015).

Escuchar una flauta de millo es sinónimo de fiesta y décimas, recurso poético para rimar en diez líneas que, con la llegada de los colonos a territorios latinoamericanos, se instala en distintos pueblos y se arraiga en la cultura de tal manera que se vuelve identitario (TED, 2017) Las décimas, acompañan los fraseos de la flauta de millo, pues en estos carnavales se toca y se versa.

*Por sus fiestas novembrinas
Y su santo San Martín
Llevamos alegría sin fin
Hasta sus playas marinas
Y en sus horas vespertinas
Se mira la mar serena
Luego la mujer morena
Por el camellón pasea
Y el negro que la desea
Así eres tú Cartagena*

Extracto de la canción Santo y parrandero de Pedro R. Beltrán

Esta es la introducción de uno de los temas más populares del repertorio millero popularizado por el cantante Checo Acosta y su orquesta, una composición original de Pedro R. Beltrán. Esta tradición ha proporcionado la apropiación de estas sonoridades caribeñas en diferentes formatos instrumentales como el ya mencionado Checo Acosta, quien ha llevado su música inspirada en el folclor de Colombia a escenarios extranjeros, versionando temas con arreglos instrumentales que involucra otros elementos como instrumentos eléctricos, bronces o batería, donde el millo es fundamental y protagonista. Así mismo, es la incidencia de este instrumento y sus aires en Barranquilla, que está de titular en los carnavales.

El millo, al igual que la gaita hace parte de las tradiciones musicales de los Montes de María, principalmente en el municipio de Morroa, donde este instrumento traveso de viento se toca de una manera más introspectiva, y así estas montañas transpiren música, su trasegar es silencioso, apto para entonar al universo las hermosas melodías que la caña pinta en los atardeceres de este

municipio. Este instrumento casi pudo extinguirse por falta de intérpretes, ya que se relacionaba de manera negativa con el jolgorio y el descontrol, aunque, desde hace un tiempo, varias personas vienen haciendo un trabajo de reivindicación, dirigiendo la enseñanza de éste hacia la elaboración y la ejecución para distintos formatos, tradicionales y contemporáneos, avalados por el ministerio de cultura para llevar procesos culturales en la región. Este municipio de Sucre también cuenta con una fiesta alrededor de la flauta, el Festival de Pito Atravesao Pablo Domínguez, que le hace homenaje a este instrumentista que llevó la flauta de millo y la popularizó en los Montes de María. El festival se realiza entre finales de agosto y principios de septiembre donde los maestros milleros provenientes de diferentes territorios del país tienen su representación y se premian igualmente los más destacados en distintas categorías.

El pito atravesao también es popular en Barranquilla y Cartagena donde se interpreta con intención fiestera, siendo un símbolo insignia del Carnaval de Barranquilla que junto a marimondas alegran a los partícipes. Esto también, en parte, porque el Carnaval de Barranquilla recoge lo más representativo del Caribe colombiano y lo convierte en fiesta, por eso no es raro ver el pito atravesao, las gaitas, los acordeones, las artesanías y toda manifestación que se pueda relacionar con los arraigos culturales de esta región.

Los ritmos más importantes de los conjuntos de caña de millo son: porro, cumbia y puya, siendo difícil de categorizar (al igual que los aires de la gaita), pues en muchas partes se le llama de distinta manera a lo mismo, pues cada pueblo tiene su relación con estas músicas. De manera similar, el conjunto de millo está conformado por tres tambores y un instrumento idiófono: los mismos que van acompañando el viaje de las gaitas (F. Ochoa, 2013).

III. El paradigma de la cumbia



Ilustración 2: Juan Gabriel Soto y Nelson Ríos tocando gaitas. Foto tomada por Daniel Alejandro Ospina. Marinilla, Antioquia

Por donde vaya, será la reina

La cumbia, es un género musical con orígenes en la región Caribe de Colombia, que a través del tiempo adquirió distintos formatos instrumentales, formas musicales, lugares, gentes y representaciones. Al ser grabada y distribuida, no solo en Colombia sino también en otros países, se arraigó tanto en la cultura latinoamericana que cada pueblo le dio su tinte estético y social, hablando de las situaciones que a cada uno le atañe sin perder su sabor a cumbia. Es incluso representante de música, baile y fiesta, siendo difícil de precisar si se trata de un género musical meramente o una práctica cultural (J. S. Ochoa, 2017). Sin embargo, aunque se toque de maneras y con instrumentos distintos, la cumbia, musicalmente hablando, tiene una célula rítmica conocida como galopa (una corchea y dos semicorcheas, o una negra y dos corcheas si se escribe en compás partido), que la hace fácilmente reconocible.

Son muchos los factores que han ayudado en la diversificación de esta expresión cultural: los medios de comunicación, la oralidad, las escuelas de formación musical, etc., lo que ubica a la cumbia como un concepto transterritorial, pues viaja y se instala dónde llega. La cumbia es un camaleón que así se pinte de bote, de villa, de salón o se vista de reina no dejará de ser cumbia. Y es esto precisamente, lo que propicia el intercambio y el desplazamiento de estos formatos

instrumentales, pues al remitirse a los orígenes de este género, una de las incógnitas principales surge a raíz de la interpretación musical en sus inicios ¿se toca la cumbia ahora igual a como se tocaba al principio? Podría considerarse tradicional un estilo musical cuando su interpretación perdura en el tiempo generación tras generación, con variaciones que se van dando según las circunstancias. Aunque esto es solo una arista que define la tradición; ésta tiene contacto con otras disciplinas como la culinaria, la danza, las expresiones escénicas y conmemoraciones, entre otras. La cumbia, por ejemplo, envuelve varias prácticas culturales que giran en torno al territorio y su historia, siendo sinónimo de mestizaje.

Algo que sí se puede afirmar, es que su tradición originaria se ubica en la región del Caribe colombiano, donde en unos pueblos es representativa por sus exponentes, por la elaboración de los instrumentos hechos de manera artesanal o los conjuntos que tocan este ritmo. Aunque este hecho no es particular del Caribe pues en toda Colombia han nacido hijos de la cumbia y hay constructores de instrumentos que se han instalado o son oriundos de ciudades como Medellín, Bogotá, entre otras.

Ahora bien, musicalmente hablando, la cumbia tiene en su estructura rítmica una figura de negra y dos corcheas en compás partido o de galopa en 4/4 con un contra tiempo marcado por algún otro instrumento, por lo general el llamador es quien lo lleva. Armónicamente puede ser tonal o modal y es común las relaciones armónicas de los grados I, IV y V y cuando es menor, es común encontrar el VII mayor. Esto, desde un punto de vista tradicional, pues como ya se ha mencionado antes, este género ha ahondado tanto en la cultura latinoamericana que hay cumbias en estilos y formatos diversos en donde las armonizaciones se salen totalmente de lo tradicional.

Dentro de los usos principales de la cumbia también está en una expresión dancística, donde es posible visualizar su carácter indígena y afro. Se trata de una reunión entre personas alrededor de cantos, pitos y tambores. La cumbancha o cumbiamba son términos que teóricos como Alberto Londoño (1983) o Juan Sebastián Ochoa (2017) mencionan como parte del origen de la palabra, las cuales hacen referencia a la fiesta y el jolgorio, donde el baile cumple una función de cohesión social importante, pues plasman en el movimiento, los atuendos y la escenografía las vivencias,

historias y cotidianidades. Es decir, la cumbia desde sus orígenes ha sido un representante popular y por eso se entiende como práctica cultural más que una manera única de bailar o tocar.

La cumbia, por ser un rasgo común en los países de Latinoamérica que la interpretan, está presente en el ambiente sonoro cultural. En países como México, Argentina, Ecuador o Perú se han desarrollado estilos y formatos instrumentales propios. Su llegada a otras latitudes no fue precisamente por la de gaita y millo, sino por la cumbia de salón grabada y distribuida principalmente en Medellín (J. S. Ochoa, 2018). Esto ha hecho que la cumbia sea una palabra multisémica en Latinoamérica. Juan Sebastián Ochoa le da un enfoque conceptual en tres usos del término: por un lado, es un ritmo tocado con distintos formatos, por otro, es un baile representativo de la costa Caribe o también puede ser un cúmulo de prácticas culturales que identifican a la costa Caribe colombiana.

En México tiene lugar un tipo de cumbia producto de la cumbia colombiana, la salsa y la cumbia chilanga, instalada en la cultura popular mexicana y considerada que nació de un error tecnológico, pues los reproductores de discos de larga duración, al tener el *pitch down*, dieron la posibilidad de aletargar la música. Esto en Monterrey se volvió una expresión gracias a un supuesto error técnico, pues por un problema en la corriente eléctrica, las cumbias colombianas y otras que se producían en México empezaron a sonar mucho más lentas de lo normal, volviendo esto en un gesto cultural de la cultura popular, comercializando discos piratas que ya venían con la música rebajada (Rivas Zúñiga, 2021). Para profundizar en esta lectura se recomienda acercarse al texto de la Universidad Autónoma Metropolitana, *Transformaciones de la Música Contemporánea*, donde de manera etnográfica exponen el tema y donde también aborda estos fenómenos desde la migración.

Argentina también cuenta con una expresión alrededor de la cumbia en las villas de Buenos Aires, muy representativa en la marginalidad y en donde está puesto todo el contexto que viven jóvenes de sus barrios populares. La cumbia villera, como es reconocida, cargada también de polémicas por sus letras sexualizadas y machistas, habla sobre las transformaciones políticas y estéticas de una sociedad dividida por clases, donde esa brecha es cada vez más evidente. Irónicamente, la cumbia en Argentina se instala en los salones de la clase media en los años 60's, pero gracias a los cambios políticos, los barrios se fueron popularizando y estos jóvenes

empobrecidos y bohemios compilaban en los sonidos cumbieros todo el sentir que los atraviesa (Semán, 2012). Pablo Semán es argentino que en su artículo para la revista Nueva Sociedad, aborda la cumbia villera como un fenómeno justificado por un entramado de cambios sociales, políticos y económicos que afectó a miles de jóvenes que encuentran las manifestaciones sonoras el refugio para la desesperanza.

Sin duda entonces, la cumbia es uno de los géneros musicales más importantes de Colombia (F. Ochoa, 2015). Se practica tanto en el país como fuera de él, donde se encuentran sus orígenes en la gaita y el millo, pero no en su distribución global. Por esto se considerará como un género musical transterritorial al pasar de un territorio a otro y también en una práctica multiterritorial por generar distintas acepciones en todos los lugares donde se ha instalado.

La inspiración de la cumbia no es fortuita

“Suenan los cocos de la percusión latina; se abren los platillos que soportan los mambos de los bronces; brinda la familia por el año que se fue y por el año que llega”
Alejandro Zuluaga Montoya

No sabía el nombre de la canción. El coro decía “no llores, no llores... marionetas de cartón”, para mí, a la edad de ocho años, era una canción triste. Era navidad y pensaba en cuantas personas tendrían de traído una marioneta de cartón, muchos otros ni siquiera eso. Pensaba, además, por qué esa música tenía que ser triste a sabiendas que se bailaba. Todo cambiaría cuando mi tía, feliz de estar en familia y con un aguardiente en la mano, me sacó a bailar, revolcándome por toda la sala de la casa de los abuelos mientras me decía “esto si es música mijito”. Años más tarde relacionaría esta canción con una cumbia y aunque otros años después me daría cuenta de que no lo era, si tenía que ver, sobre todo con esto de la tristeza y el sentimiento, pues mucho más allá de lo emocional, la cumbia hablaría de lo que nos pasa como seres humanos: sensibles, trabajadores, enamorados, reprimidos, tradicionales, territoriales.

Si se le pregunta a un colombiano de a pie sobre la canción de José Barros, *La Piragua*, con seguridad dirá que la conoce, sea desde el título o cantando el particular coro, hecho de un intervalo de segunda mayor descendente y ascendente, simple pero contundente que ha establecido un motivo musical identitario de la cultura colombiana. Tradicionalmente, sobre todo en la costa Caribe, Antioquia y Bogotá, la cumbia ha sido influencia para que se gesten músicas tropicales, escuchadas más frecuentemente en la época decembrina, mes del año donde prima la fiesta, las reuniones familiares y celebraciones en torno a conmemoraciones religiosas (Duque, 2018). En las reuniones, estas músicas tropicales son fundamentales en el ambiente sonoro para llamar al baile y el jolgorio, pues una de sus características musicales es la velocidad del tempo, los instrumentos con los que está hecha y la relación cultural de estos elementos con el movimiento, la alegría y el baile.

La música tropical en Antioquia es herencia de las prácticas musicales costeñas, fenómeno que se da principalmente por la industria fonográfica y la distribución de discos en Medellín debido a que esta ciudad ha sido epicentro de sellos discográficos enfocados en los ritmos bailables de Colombia, particularmente las orquestas y los conjuntos de pitos y tambores. Este “sabor” paisa-costeño también ha llegado gracias a las festividades y todo lo que se gesta a su alrededor, que además en el transcurso del año, en las instituciones educativas populares como casas de cultura, se enseñan ritmos que a fin de cuentas se consideran como los precursores de la música tropical.

IV. Melodías a nivel del mar que suben montañas



Ilustración 3: Nelson Ríos y Juan Gabriel Soto tocando millo y gaita en una calle de Marinilla.
Foto tomada por Daniel Alejandro Ospina.
Marinilla, Antioquia.

Medellín y la industria fonográfica

A partir de los años 40 del siglo XX la música caribeña se empezó a trasladar con mayor fuerza hacia el interior del país, puesto que desde mediados del siglo XIX y hasta la primera mitad del siglo XX la mirada estaba puesta en géneros musicales andinos como el bambuco, el pasillo o las danzas, estilos que se comercializaban desde la capital, Bogotá (Toro, 2011). Medellín fue epicentro de la industria fonográfica dado que las casas y sellos disqueros más importantes estaban radicados en la ciudad para producir los trabajos discográficos de agrupaciones del interior y extranjeras que viajaban hasta allí para materializar las grabaciones de su música. Diversas agrupaciones del Caribe colombiano establecieron su centro de operaciones en la ciudad para llevar a cabo el desarrollo de sus trabajos fonográficos. Discos Fuentes, Sonolux y Codiscos fueron quizás, los sellos discográficos más populares y emblemáticos de la ciudad, los cuales produjeron mucha de la música tropical colombiana y otros estilos. Tanto así que se recuerdan con nostalgia las compilaciones que sacaban las disqueras para la temporada decembrina con las canciones más escuchadas y bailables, ideales para la época. Los 14 cañonazos bailables y otra cantidad de

volúmenes son muestra de estos compilados con grandes éxitos de la música costeña, de orquesta de salón, vallenato y otro sin número de géneros que suenan en los diciembres colombianos.

Así pues, se podrá encontrar que artistas como los Corraleros de Majagual, Los Gaiteros de San Jacinto, Petrona Martínez, entre otros, han realizado sus producciones en estos estudios, permitiendo comercializar la música mucho antes de que las plataformas de *streaming* dieran la posibilidad de una difusión rápida.

Las casas e institutos de cultura municipales

En los municipios de Colombia hay institutos y casas de cultura de carácter público que están interesadas en fortalecer los procesos artísticos desde la educación. En estos institutos, los programas de música en particular pueden ir desde procesos de banda sinfónica, hasta la formación en músicas populares y autóctonas en cuerdas o pitos y tambores. Algunos de estos, abarcan varios programas teniendo en su plantel de formadores en cada una de las áreas. Es importante resaltar que muchas de estas instituciones entienden lo autóctono, popular o folclórico como expresiones musicales de Colombia y por esto incluyen en su formación conjuntos de pitos y tambores, estudiantinas, orquestas o bandas sinfónicas principalmente, y conjuntos de marimba de chonta en algunos casos.

En el Oriente de Antioquia hay municipios que se caracterizan por una sólida gestión en los institutos y casas de cultura. El Carmen de Viboral cuenta con su propio instituto de cultura que permite llevar a cabo durante el año procesos formativos en distintas áreas del arte, sustentando los recursos desde la gestión pública y privada, garantizando la durabilidad de los cursos que ofrecen; Marinilla y Sonsón también cuenta con casa de cultura que posibilitan la formación en artes, donde los conjuntos de pitos y tambores tienen su lugar permitiendo que los músicos locales empiecen su formación musical allí. Tanto Marinilla como La Ceja, llevan procesos lúdicos a través de la música para la población con condiciones cognitivas especiales en el que los conjuntos de pitos y tambores son el eje transversal didáctico. En Guarne, Marinilla, Sonsón y San Rafael hay intérpretes y agrupaciones independientes, que salen por lo general de estos procesos públicos, participando constantemente en escenarios locales y nacionales; además crean parte de su repertorio, buscando

que la expresión sea más original y adaptada al entorno del Oriente Antioqueño. En municipios como Rionegro, El Retiro, La Unión y La Ceja son más fuertes los procesos de banda sinfónica y estudiantinas que igualmente hacen un trabajo de gestión y representación a nivel local y nacional.

Festivalear: sinónimo de aprendizaje vivo

Los festivales son la conmemoración de lo que somos; es el lugar donde se expresa el orgullo de ser seres culturales, con creencias impulsadas por las ideas que constituyen lo que entendemos del entorno. Además, han permitido la movilidad de las prácticas sobre todo en el desarrollo cultural de los últimos años (Shargdorosky, 2011); aportan a la difusión de las prácticas culturales, donde los símbolos identitarios de los territorios son enaltecidos por locales para atraer a externos y mostrarles así los rasgos más representativos de su cultura. Muchos visitantes adaptan estos a sus propias prácticas y territorios; en el caso de los festivales de músicas tradicionales, uno de los aspectos importantes es hacer perdurar en el tiempo las músicas tradicionales de los pueblos, que en manos de locales o extranjeros plasman en sus composiciones o interpretaciones las características armónicas, formales, rítmicas, melódicas, tímbricas e instrumentales, en conversación con nuevas sonoridades e innovaciones, si el festival lo permite.

Un ejemplo en relación, serían los festivales de gaita o millo celebrados en Ovejas y Morroa respectivamente, más arraigados a la tradición y a la conservación de prácticas que perduran desde hace décadas; o el carnaval de Barranquilla, que permite mostrar nuevas expresiones musicales que mezclan la tradición con lo contemporáneo. Por esto, festivales de índole tradicional pueden ser escuela para quienes no viven en el entorno de estas músicas, pues brinda los espacios donde se relacionan los exponentes, artistas, lutieres o comunicadores con el público que asiste. Ese es el caso de algunos intérpretes de gaita o millo del Oriente antioqueño que reconocen en los festivales parte de la influencia para tocar estos instrumentos y sus repertorios, ya sea porque asistieron como espectadores o como participantes.

Eso mismo pasa en otros territorios colombianos, sobre todo en Antioquia y Cundinamarca, donde los festivales han influenciado el surgimiento de diversas agrupaciones y expresiones que incluyen ya sea los instrumentos, elementos compositivos, bailes, etc. En el Oriente antioqueño los festivales en torno a la cultura, el arte y las diversas expresiones, dan cabida a diferentes

manifestaciones como los conjuntos de pitos y tambores dentro de su programación, por lo que son necesarios para que las músicas tradicionales de Colombia tengan un espacio de diversificación y promoción.

La lutería

En el área metropolitana del Valle de Aburrá se encuentran constructores de tambores, gaitas y millos que centran su labor comercial en la ciudad y desde allí los distribuyen para el resto de la región y de Colombia en general. Este fenómeno es bastante importante, pues al haber un constructor de instrumentos con cercanía a otros territorios, facilita el acceso, reduce los costos de movilización y dinamiza las prácticas. Alex Percusión es uno de los constructores de estos instrumentos, empresa radicada en la ciudad de Medellín y de la cual es común ver sus instrumentos en la dotación de institutos de cultura municipales, institutos de educación superior y conjuntos de Antioquia. Otros constructores son Francisco “Kiko” Cabaña Tapias, Alexis Cárcamo y Juan Fernando Hincapié. A la marca Alex percusión se le puede ver en escenarios internacionales con artistas como Carlos Vives, donde el percusionista lleva en su set tambores autóctonos de esta compañía, lo que da cuenta de la calidad y la cobertura.

Muchos intérpretes también se aproximan a la elaboración de gaitas, millos y tambores para conocer el proceso que estos implican. Algunos los elaboran a pedido, pues no es un artículo de venta común en la subregión del oriente de Antioquia. Un ejemplo importante de la diversificación de estos instrumentos es la gauta, la cual es una cabeza de gaita introducida en el cuerpo de una flauta transversa, y al parecer el origen de esta modificación se dio con la gaitera Mayte Montero, músico que hace parte de Carlos Vives y la Provincia. La gaita, además, se ha construido en diversos materiales como el PVC o el aluminio y han surgido otras propuestas en donde se construye desarmable en tres partes.

El Oriente de Antioquia canta, baila y toca cumbias, porros y jalaos

En este territorio convergen procesos de enseñanza musical, como ya se dijo, principalmente en las casas de la cultura de los municipios, donde la base pedagógica está fundamentada en formatos mixtos que combinan tambores del caribe colombiano, gaitas, millos, etc., con bajo eléctrico,

guitarra u otros instrumentos; estos procesos son parte de los programas de los institutos públicos en municipios como Guarne, Marinilla, Sonsón o el Carmen de Viboral. Los directores de los procesos basan su trabajo en las herramientas que tienen a su alcance desde la institución, ya que puede ser más incluyente y económico acceder a un formato instrumental de pitos y tambores que la dotación para una banda de rock o jazz. En el municipio de Marinilla, por ejemplo, se llevan a cabo procesos a través de estas músicas, suceso que permite formar en sus inicios a músicos que en un futuro enfocarán su trabajo en interpretar estos ritmos. Además, este municipio cuenta con gran recorrido en la tradición musical, pues es reconocido por la convergencia de diferentes prácticas y por la cantidad de sitios que ofrecen al público espectáculos en vivo.

Son varios los testigos que cuentan la misma historia, oriundos de los municipios quienes interpretan gaita, millo o cualquier instrumento de percusión coincidiendo en haber empezado en las casas de cultura, acompañados por un docente que puede llevar al menos una década en la labor mostrando estos conjuntos. Hay algunos casos particulares de quienes deciden continuar por sí solos el estudio y la investigación de estos instrumentos, para desarrollar un nivel óptimo en la ejecución que les permita estar presentes en los festivales de música ya mencionados.

Juan Gabriel Soto es un gaitero proveniente de Marinilla, que estuvo en el festival de Ovejas, donde el instrumento es tan importante que la consigna del festival es *la universidad de la gaita*, en un intercambio con la agrupación de la región antioqueña, Golpe Negro. Para él, haber vivido esta experiencia hizo que se despertara con mayor fuerza el amor hacia estos instrumentos y hacia la tradición. Siente que lleva un pedazo de Colombia en su mochila cuando va con su gaita. Su experiencia va incluso más allá de lo institucional o lo tradicional, porque a pesar de tener un periodo en el que no tocó frecuentemente, se reconectó cuando en un viaje a Ecuador tocar estos instrumentos fue su medio de sustento y sin la intención de hacerlo directamente, también estaba llevando a territorios extranjeros esta expresión popular colombiana.

Por otra parte, Nelson Ríos ha sido concursante en los festivales de Morroa y Juan de Acosta (Sucre), ocupando el segundo y tercer lugar respectivamente. Coincide con Juan Gabriel en que estar presente en los festivales, es la apertura total al conocimiento del instrumento, porque allí hay conexión con exponentes y fabricantes que llevan el saber ancestral con una mirada mística y

conectada con la historia que conllevan estos instrumentos. Nelson, es constructor de flautas de millo o pito atravesao y lo ofrece dentro de sus actividades comerciales en el territorio. De hecho, el instrumento con el que toca fue construido con sus propias manos, relación simbólica que lo conecta con el instrumento. Además de esto, es chichero, parte de su labor la enfoca a sacar bebidas ancestrales, pues sin duda alguna es un personaje que se conecta con la tierra y la historia.

Los dos, son hijos de los procesos de la casa de la cultura enfocados en el folclor y así como otros, llevan estos instrumentos del Caribe en su vida cotidiana. Son integrantes de la agrupación Son de Arena donde interpretan la gaita y el millo, en el mismo conjunto participan músicos locales que dedican su oficio al quehacer musical donde enseñan, crean y están presentes en el circuito musical de la región. Es muy común ver en el Oriente antioqueño diferentes expresiones musicales convergiendo en un mismo espacio, así que no es raro encontrarse en estas festividades agrupaciones de reggae, seguidos por otra de músicas indígenas o músicas del mundo, para darle paso a una banda de rock y finalizar el evento con pitos y tambores.

La región del Oriente antioqueño es multicultural y estas historias lo evidencian. En el Oriente se baila y se canta a ritmo de múltiples expresiones que representan la cultura de muchos jóvenes atraídos por lo alternativo o por el arte que no es propiamente el que ofrece la industria masiva de la música, por esas expresiones artísticas que siempre estarán al borde de desaparecer, pero resistir las mantienen activas en el tiempo.

Se podría hacer una categorización para organizar de una manera metódica los diferentes grupos en el Oriente de Antioquia. Estas categorías pueden estar divididas en tres partes: una primera que corresponde a los procesos pedagógicos que se dan en institutos, ya sean públicos o mixtos, donde la música y los formatos de pitos y tambores son el soporte didáctico para la enseñanza. Otra categoría son los grupos de proyección, muchos derivados de los procesos pedagógicos y otros particulares, que están en los escenarios de las festividades locales, fiestas o festivales a nivel nacional, manteniendo activa la práctica musical. Y la última, son los intérpretes que mantienen vivas estas tradiciones a través de composiciones y la exploración de otros elementos en la música. Algunos también han aprendido el arte de la lutería de estos instrumentos logrando elaborarlos de manera comercial.

Seguidamente, compartiré una tabla de categorización de los conjuntos e intérpretes de pitos y tambores en el Oriente de Antioquia, la cual esta suministrada por el contacto directo con las personas encargadas de manejar los procesos, agrupaciones y/o con el intérprete mismo, este proceso se dio en el año 2023 a través de llamadas, mensajes y entrevistas presenciales:

Categorización de los conjuntos e intérpretes de pitos y tambores en el Oriente antioqueño	
Procesos pedagógicos a través de los pitos y tambores	I. Marinilla II. Guarne III. Sonsón IV. San Carlos V. El Carmen de Viboral VI. San Vicente Ferrer
Presencia de agrupaciones conformadas activas	<ul style="list-style-type: none"> • Marinilla • Guarne • Sonsón • San Carlos • Abejorral
Presencia de intérpretes o constructores de instrumentos	<ul style="list-style-type: none"> • Santuario • Marinilla

V. Investigar para crear; crear para investigar.

Investigar para crear

Parte fundamental de esta investigación es realizar un proceso de creación a partir de lo investigado. Esto no solo para generar material creativo personal, sino por la confluencia de saberes y del cómo estos se entrelazan entre sí, en la búsqueda de nuevas exploraciones sonoras. Un ejemplo alusivo podría asociarse a las recetas culinarias de distintos lugares, cuando estas se mezclan para formar algo que quedaría supeditado al lugar donde se produce la creación gastronómica o para el cocinero creador. La cocina de autor se caracteriza por resaltar la conceptualización del chef que puede estar compuesta por la ancestralidad en conversación con técnicas complejas. En la música, como ya se ha dicho anteriormente, es común encontrar expresiones sonoras iguales que se realizan en lugares distantes y se adapta a cada contexto. Por otro lado, el concepto de transterritorialidad como está expuesto en el ejemplo anterior, es la base fundamental de este proyecto, y se implementa en el proceso creativo.

Las composiciones

El proceso compositivo que reposa en esta sección del trabajo de investigación creación ha sido elaborado con base en el acercamiento a las músicas de pitos y tambores, en donde otros aspectos de la experiencia musical del investigador cohesionan para darle vida a una serie de piezas, en donde la exploración con elementos armónicos modernos confluye con la tradición musical de este formato del Caribe colombiano. Estas piezas están escritas en formato *lead sheet*, que es una guía melódico-armónica y queda a libre interpretación para quien quiera tocarlo.

La primera composición, *Una noche en los Montes*, está en base de cumbia, aire que interpretan ambos conjuntos y el cual toma elementos melódicos tanto de la gaita como del millo por sus intervalos. La introducción está basada en el IIb de *A Nighth In Tunisia*, clásico de los estándares del jazz norteamericano, con la intención de un crescendo que divaga entre la tensión y el reposo. Esta composición en 4/4, se desarrolla en dos partes, una sección A que se repite, en Am principalmente con el uso de varias tonizaciones, dividida en dos semifrases de cuatro compases

iguales rítmicamente con variaciones melódicas; y la sección B sobre el cuarto grado de Am, que conserva el motivo principal y un importante momento de tensión cromática que contrasta con la estabilidad del motivo.

La segunda pieza está inspirada en un jalao, ritmo característico de los conjuntos de millo de los Montes de María. Se titula *Carnaval* y está en Em frigio, comenzando con una pregunta y respuesta entre dos melodías rítmicamente iguales, con variaciones interválicas y sin colchón armónico. Le recibe un solo de batería en el ritmo que está tocada la canción, seguido por un obligado que baja desde la nota A hasta D y unos cortes marcados en *stacato* y *sforzato*. Retoma la melodía del principio con acompañamiento y se le agrega una parte B. Termina con el mismo obligado que se había presentado como puente entre el solo de tambor y la melodía principal.

La tercera composición está hecha en ritmo de gaita, en una velocidad intermedia entre la cumbia y la puya. *Lo que calla la alegría*, es una canción que está entre lo tonal mayor y el relativo menor, con saltos interválicos de la gaita en su primera parte y un aire vallenatero en la segunda, para que en la tercera se contraste con un ritmo de hip hop y armonía más estable. Las tonalidades en las que se desarrolla el tema son: G en la primera parte y las otras dos van a su relativo menor, el cual tiene V7 como préstamo modal. Finaliza con un ascenso desde C hasta F, quedándose en esta última nota como el IIb.

Score

Carnaval

Puya lenta Alejandro Zuluaga Montoya

♩. = 145

Flauta

5

11

16

20 Drum solo en el ritmo

29 Am7 G Fmaj7 Em7 Dm7 Em7 Em7 Em7 Em7 Em7 Em7

35 Em7 Em7 Fmaj7 Fmaj7

39 G6 G6 Dm7 Dm7

©

Ilustración 5: Partitura, *Carnaval* Pag. 1

2 Carnaval

43 Em7 Em7 Fmaj7 Fmaj7

47 G6 G6 Dm7 Dm7

51 Am7 Am7 G6 G6

55 Fmaj7 Fmaj7 Em7 Em7

59 Am7 Am7 G6 G6

63 Fmaj7 Fmaj7 Em7 Em7

67 Am7 G Fmaj7 Em7 Dm7 Em7 Em7 Em7 Em7 Em7 Em7

Ilustración 6: Partitura, *Carnaval*. Pag.2

Score

Lo que calla la alegría

Gaita Alejandro Zuluaga Montoya

$\text{♩} = 90$ G maj7 C maj7 B m7 D7

Flauta

5 G maj7 C maj7 B m7 D7

Fl.

9 E m9 A m7 E m9 C maj7 C m7

Fl.

14 E m7 E m7 E m7 E m7

Bass line

Fl.

18 E m7 E m7 B7 B7

Fl.

22 E m7 E m7 C maj7 C D E m F F

Fl.

©

Ilustración 7: Partitura, Lo que calla la alegría.

VI. Trabajo etnográfico



Ilustración 8: Juan Gabriel Soto, Nelson Ríos y Alejandro Zuluaga. Foto tomada por Daniel Alejandro Ospina. Marinilla, Antioquia.

Descripción

La base para realización del trabajo etnográfico de esta investigación creación, estuvo enfocada en una serie de entrevistas que tienen como principal objetivo acercarse al panorama de los intérpretes de la música de los formatos de pitos y tambores en el oriente antioqueño; así pues, las entrevistas se dirigen a dos músicos icónicos del Oriente antioqueño por su conocimiento y divulgación de estas músicas: Nelson Ríos y Juan Gabriel Soto, provenientes del municipio de Marinilla. Por otra parte, fue de gran valía para este trabajo la experiencia vivida en el municipio de Morroa (Sucre), donde se dio la oportunidad de entrevistar al señor Robert López, constructor y promotor de la interpretación de la flauta de millo en la región de los Montes de María.

La entrevista con Robert López estuvo marcada por momentos claves donde se abordaron aspectos relacionados con la historia, la interpretación y la construcción de la flauta de millo. El relato comienza al llegar a este municipio de los Montes de María con un objetivo claro: encontrar un constructor de millo que me enseñara algo sobre el instrumento. Fue un presagio cuando en la entrada del pueblo, sobre la vía, había una estatua erguida de quien ha sido el millero más importante para Morroa, Pablo Domínguez tocando su pito atravesao. Esto me dio la confianza para preguntar por alguien que llevara la tradición a cuestras, y dirigido por transeúntes, me fui a buscar la casa con las especificaciones que me dieron para llegar. Sentado en el solar de una casa de dos niveles, se encontraba un señor al que le pregunté por Robert López, nombre que me habían

dados los transeúntes a los que me acerqué, el señor me respondió: “soy yo”. Feliz del hallazgo, me presenté y le pregunté por flautas para la venta, sacó una caja llena y me dijo que escogiera la que me gustara. Esto fue una experiencia ritual porque no se trataba solo de comprar un millo como cuando vas a la tienda y compras pasta de dientes eligiendo la primera de la fila, acá me tomé el tiempo, los revisé y observé hasta encontrar ese que se conectaba conmigo, el que se parecía a mí. Mientras iba seleccionando el pito le iba preguntando a Robert por el instrumento, me habló sobre las tres afinaciones y el material con el que estaba hecho mientras me señalaba las plantas de donde sale el cilindro. Sacó un par de sillas y sin decirme que me sentara empezó a conversarme sobre este instrumento y a preguntarme si sabía tocarlo, yo le dije que no tenía la más mínima idea de cómo hacerlo, que este mundo del millo es completamente nuevo para mí a pesar de ser músico de oficio. Me enseñó la técnica de la embocadura y mientras practicaba, le pregunté por su vida como flautero.

Robert es millero, pedagogo del instrumento y constructor. Toca con conjuntos de tradición y otros modernos, donde también hay bajo eléctrico, piano o timbales. Su vida está enfocada en el instrumento y todo lo que acoge. Ahí confirmo que quién tenía al frente es un personaje importante en el transcurrir de esta bella práctica y que gracias a personas como él se mantendrá viva y en movimiento. Logré sonar el pito varias veces revisando cómo era que lo estaba haciendo, iba por buen camino y Robert como buen maestro me condujo al siguiente paso, tocar una melodía: me tarareó una canción infantil que solo tenía dos notas y me dijo que tratara de replicarla en el instrumento. Esa tarea quedó pendiente porque empezamos a adentrarnos más en los aspectos interpretativos, tocó el millo demostrando virtuosismo y musicalidad mientras iba explicando las notas y los intervalos más comunes en las melodías. Le pregunté entonces por los aires que tocan los conjuntos y me habló de los tres ritmos, pero para hacerlo más práctico y didáctico, entró a la casa y fue por un tambor pequeño nuevo para mí: el bambuquito, parecido a una tambora pero pequeño, de doble parche que se toca con baquetas y de sonoridad aguda que lleva consigo la expresión “tocar bambuquiado”, esto sería como darle un carácter ternario a los ritmos, ya que todos son en compases binarios con subdivisión binaria también, pero al bambuquear los ritmos la subdivisión pasa a ser ternaria. Robert tocó los tres aires y concluyó que todos son iguales, solo cambia la velocidad. Así pues, esta enriquecedora entrevista mostró un pedacito de la tradición a través de una persona que vive en ella, razón para que este trabajo adquiriera más sentido.

Igualmente, con Nelson Ríos y Juan Gabriel Soto, la experiencia se dio a través de compartir musicalmente y conversar acerca de la música que estábamos haciendo. Ambos son conocidos de antes, los había visto tocar en diferentes festivales del Oriente, además de compartir momentos casuales. A Nelson en particular lo conocí en el instituto de artes Débora Arango, donde escuché por primera vez, y gracias a él, lo que es una flauta de millo. Para sorpresa mía, también era del Oriente de Antioquia junto con otros dos compañeros. Siempre me había generado curiosidad esto, pues el pito atravesao no es tan común como la gaita y conocer a alguien que lo hiciera generaba interés en mí. Retomando la entrevista, con ambos hable de manera superficial sobre tiempo que llevaban tocando, pues es algo que han hecho gran parte de su vida. Profundizamos un poco más en la labor de las casas de la cultura, la importancia que han tenido para ellos en su formación y las experiencias vividas en los festivales gracias a estos instrumentos. También platicaron de todo lo que esta práctica los satisface, brindándoles parte de su bienestar.

Registro fotográfico

Quedan como evidencia las fotos del momento de la reunión en escenarios urbanos del municipio de Marinilla y algunas capturas del trabajo de Robert López en Morroa.



Ilustración 11: Juan Gabriel Soto tocando en una calle de Marinilla. Foto tomada por Daniel Alejandro Ospina. Marinilla, Antioquia



Ilustración 9: Juan Gabriel Soto tocando gaita en Marinilla. Foto tomada por Daniel Alejandro Ospina. Marinilla, Antioquia.



Ilustración 12: Nelson Ríos en la calle peatonal de Marinilla. Foto tomada por Daniel Alejandro Ospina. Marinilla, Antioquia



Ilustración 10: Juan Gabriel Soto y Alejandro Zuluaga en entrevista. Foto tomada por Daniel Alejandro Ospina. Marinilla, Antioquia



Ilustración 13: Nelson Ríos en la calle peatonal de Marinilla. Foto tomada por Daniel Alejandro Ospina. Marinilla, Antioquia.



Ilustración 14: Nelson Ríos y Juan Gabriel Soto tocando en una esquina de Marinilla. Foto tomada por Daniel Alejandro Ospina. Marinilla, Antioquia.



Ilustración 15: Nelson Ríos y Alejandro Zuluaga en entrevista. Foto tomada por Daniel Alejandro Ospina. Marinilla, Antioquia.



Ilustración 16: Escenario del Festival de la Gaita, Francisco Llirene. Foto de autor. Ovejas, Sucre.



Ilustración 17: Nelson Ríos y Juan Gabriel Soto tocando gaitas en el peatonal. Foto tomada por Daniel Alejandro Ospina. Marinilla, Antioquia.



Ilustración 18: Artesanías en el Festival de la Gaita. Foto de autor. Ovejas, Sucre.



Ilustración 19: Mural en el Parque principal de Ovejas. Foto de autor. Ovejas, Sucre.



Ilustración 20: Monumento indígena del Festival de la Gaita. Foto de autor. Ovejas, Sucre.



Ilustración 21: Bambuquito. Foto de autor. Morroa, Sucre.



Ilustración 22: Mural de Gaitas en el Parque principal de Ovejas. Foto de autor. Ovejas, Sucre.



Ilustración 23: Pito atravesao en proceso de construcción. Foto de autor. Morroa, Sucre.



Ilustración 24: Caja con flautas de millo. Foto de autor. Morroa, Sucre.



Ilustración 25: Mural en Parque de Morroa. Foto de autor. Morroa, Sucre.

Conclusión

Dando por terminado este trabajo de investigación-creación, quedan aprendizajes y reflexiones sobre la música y su importancia en la cultura; de cómo el arte es la parte performativa de la comunicación. A parte, la migración es un fenómeno en el que las prácticas culturales se ven influenciadas por ser parte las formaciones sociales. Este tema no es nuevo, pues esta migración cultural, en la que la música cumple un rol fundamental, se viene estudiando y observando desde el quehacer artístico, investigativo y académico desde hace un tiempo. Esto demuestra que despierta el interés en mantenerlo vigente, así las necesidades de la sociedad sean cada vez más complejas y no sea un tema de urgencia, pero que lleva a reflexiones sobre cómo se comporta la sociedad misma.

Otra parte importante de este trabajo fue, a título propio, acercarme a música diferente a la que como músico de oficio interpreto regularmente, logrando entender una parte de estas tradiciones que han traspasado fronteras y traducirlas, además, a un lenguaje musical individual, obteniendo como resultado unas creaciones que nutren el repertorio propio.

Referencias

- Bigenho, M., Cánepa Koch, G., Castillo, G., & Diez Hurtado, A. (2001). *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria de los andes*
- Blacking, J. (2015) *¿Hay música en el hombre?* Alianza editorial
- Civallero, E. (2015). *Las flautas cabezas de cera en América Latina*.
- Duque Suarez, L. F. (2018). *El mes de la parranda: El papel de la música parrandera en el Valle de Aburrá durante las festividades decembrinas*.
- Edinson Rodríguez (26 de septiembre de 2020). *Elaboración y afinación de la flauta de millo* [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=2ikRFRVlk8M&t=5s>
- Haesbert, R. (2013) Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad. *Cultura y representaciones sociales*. 8 (15), 9 – 42
- Londoño, A. (1983). *El garabato*. Educación física y deporte. 5 (1), 48-53
- Mendívil, J. (2016). *En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical
- Molano, O. L. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. *Revista Opera*, (7), 69-84
- Ochoa, F. (2013). *El libro de las gaitas largas (Tomo 1 y 2) Tradición en los Montes de María*. Pontificia Universidad Javeriana
- Ochoa, J. S. (2018). *Sonido sabanero y sonido paisa: La producción de música tropical en Medellín durante los años sesenta*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana
- Ochoa, J. S. (2020). *XIV congreso IASPM-LA, simposio 2 ¿“Cumbias” o “Cumbias, gaitas y porros”?* Medellín. [Archivo de video]. <https://youtu.be/tLiiRNijMDE>
- Ochoa, J. S., Pérez, J. C., Ochoa, F. (2017). *El libro de las cumbias colombianas*. Medellín. Universidad de Antioquia
- Oderigo Ortiz, Néstor (2009). *Latitudes africanas del tango*. Buenos Aires: Eduntref. [ISBN 950-07-1498-1](https://doi.org/10.1017/S0022216X09001498).
- Ortega Gutiérrez, Álvaro Duwua (2021). *El asunto de la identificación en la cultura gaitera. Un acercamiento crítico a los estilos negro e indígena en la música de gaita larga colombiana*. Universidad de Antioquia.
- Parra Valencia, J. D., Ochoa, J. S., Ochoa, F., Quispe Lázaro, A., Mullo Sandoval, J., Sans, J. F., Fillipis, M. D. (2019). *El libro de la cumbia: Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*. Investigación científica
- Pardo Rojas, M. (2009). *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Editor Académico. ISBN 9789587380262
- Radio Nacional de Colombia (5 enero de 2021). *Capítulo 1. Gaitas, San Jacinto. Los artesanos de la música*. [Archivo de video]. https://www.youtube.com/watch?v=IdxB9_9IiE
- Ramírez Paredes, J. R. (2006). *Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social*. *Sociológica (México)*, 21 (60), 243-270

-
- Rivas Zúñiga, Juan José. Paniagua Guzmán, Yois Kristal (2021). *Transformaciones de la música contemporánea*. Rebajamiento sonoro: error y radicalidad técnica. Universidad Autónoma Metropolitana
 - Rosas Fregoso, R. (2023). *Transterritorialidad, globalización económica y remesas: la desigualdad y sus efectos, el caso de la población mexicana migrante en Estados Unidos*. *Con-texto*. 57 (feb. 2023), 43–65. DOI: <https://doi.org/10.18601/01236458.n57.04>.
 - Shargorodsky, H. (Ed.). (2011) *La gestión de festivales escénicos: Conceptos, miradas y debates*. Bissap consulting
 - Shock. (30 de marzo de 2017). *Su majestad la cumbia ¿Qué es y de dónde viene?, capítulo I* [Archivo de Video]. https://www.youtube.com/watch?v=5_mwOb9Dz4g
 - TED (10 de mayo de 2017). *Jorge Drexler: Poetry, music and identity* [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=C2p42GASnUo>
 - Toro, J. A. C. (2011). *Influencia de la música costeña en Medellín. Análisis musicológico de las 5 piezas costeñas para guitarra de Bernardo Cardona Marín*. *Artes La Revista* 10(17), 158 - 185
 - Véliz, S. C. B. (2007). *La cultura popular: La música como identidad colectiva*. *Diálogo Andino-Revista de historia, geografía y cultura andina*.