



Se oyen gritos de gaita. Procesos de construcción de identidad de jóvenes alrededor de la música de gaitas en el Valle de Aburrá

Lucas Ochoa Roldán

Trabajo de grado presentado para optar al título de Antropólogo

Asesor

Darío Alberto Blanco Arboleda, Doctor (PhD) en Ciencia Social con especialidad en Sociología

Universidad de Antioquia
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

Antropología

Medellín, Antioquia, Colombia

2022

Cita	(Ochoa Roldán, 2022)
Referencia	Ochoa Roldán, L. (2022). <i>Se oyen gritos de gaita. Procesos de construcción de identidad de jóvenes alrededor de la música de gaitas en el Valle de Aburrá</i> [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



CRAI María Teresa Uribe (Facultad de Ciencias Sociales y Humanas)

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

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes.

Decana: Alba Nelly Gómez García.

Jefe departamento: Sneider Hernán Rojas Mora.

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.

SE OYEN GRITOS DE GAITA

PROCESOS DE CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD DE JÓVENES
ALREDEDOR DE LA MÚSICA DE GAITAS EN EL VALLE DE ABURRÁ

Lucas Ochoa Roldán



Fotografía: Alvaro Botero - @acciongrafica11

2022



UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA

1803

Agradecimientos

Quiero agradecer especialmente a todas las personas que hacen parte del mundo de las gaitas en la ciudad por permitirme desarrollar esta investigación. A mi papá y a mi mamá por su incondicional apoyo en todos los sentidos posibles. A las hermanas y hermanos que me regaló la vida: Carolina Peña, Wisthon Andrés Abadía, Álvaro Botero, Amalia Vega y Alicia Reyes, por el soporte emocional, por su sabiduría y por las interminables conversaciones que me ayudaron a hilar algunas de las reflexiones más profundas de este trabajo. A Caro y a Wisthon, mis asesores y acompañantes informales, por escucharme, leerme y regalarme un poquito de su experiencia en investigación en forma de consejos y correcciones. A mi grupo, Gaiteros del Hato Viejo, por haberme permitido la oportunidad de caminar este mundo de las gaitas, y haberme regalado todas las experiencias hermosas e inolvidables en este viaje. Por último, quisiera extender un especial agradecimiento a mi asesor, el profesor Darío Blanco, por su escucha atenta y su lectura crítica, por siempre ponderar en su pedagogía la reflexión propia, por enseñarnos e inculcarnos el importante hábito de poner trabajar la teoría en función de reflexionar y responder las preguntas más personales, y situar las discusiones académicas en clave de pensar nuestra propia cotidianidad, nuestros problemas más cercanos. A él le debo en gran medida el amor que le tengo a la antropología.

Tabla de contenido

Resumen	7
Abstract.....	8
Introducción.....	9
Reflexión metodológica.....	12
Capitulado.....	14
Capítulo 1: de Ovejas a Medellín. De cómo llegaron las Gaitas a la ciudad. Proceso de transformación de las Gaitas como producto de la relación campo-ciudad	15
1.1 Las Gaitas en Ovejas antes del Festival. Velaciones de santos	16
1.2 El folclorismo y el Festival Nacional de Gaitas Francisco Llierene como propulsor de estandarización y competencia	18
1.3 La música de Gaitas como patrimonio musical	23
1.4 La industria musical y Los Gaiteros de San Jacinto como prototipo de tradición.....	26
1.5 El oficio naciente del Gaitero como músico profesional	28
1.6 Las Gaitas llegan a Medellín	29
1.7 Conclusiones	32
Capítulo 2: negociando la identidad. Las Gaitas, sus significados y sentidos entre las personas jóvenes de la ciudad.....	34
2.1 La crisis de identidad de las personas jóvenes en la ciudad	35
2.2 La música de Gaitas como símbolo	43
2.2.1 Resistencia al modelo de ciudad	43
2.3 Las Gaitas como referente de otras geografías morales e históricas	48
2.4 El concepto de Ancestralidad.....	50
2.5 La música de Gaitas como dispositivo para tramitar emociones.....	55
2.6 Conclusiones	59
Capítulo 3: La escena de la música de Gaitas en el Valle de Aburrá. La Rueda como modelo novedoso de encuentro, socialización, ritualización de la cotidianidad y apropiación del espacio público	61
3.1 La Rueda de Gaitas	62
3.1.1 La Rueda como la escuela.....	64
3.1.2 La Rueda como modelo de diálogo.....	64
3.1.3 La Rueda de Gaitas como herramienta de construcción de Comunidad.....	68

3.1.4 La Rueda como sinónimo de diversidad y horizontalidad en las relaciones.....	70
3.1.5 La Rueda como herramienta para “ritualizar” la cotidianidad.....	72
3.1.6 La Rueda como importante dispositivo de apropiación del espacio público en la ciudad	74
3.1.7 La Rueda de Gaitas en el movimiento social	75
3.2 Los conflictos al interior de la Comunidad Gaitera	77
3.3 Conclusiones	82
4 Conclusiones.....	84
Referencias	88

Resumen

Este trabajo de investigación es una apuesta por explorar la relación entre los procesos de identidad de personas jóvenes y la música de gaitas en el Valle de Aburrá. Quien lo lea, encontrará un relato sobre el viaje que han hecho las gaitas y los tambores desde los Montes de María, con especial interés en establecer cuáles han sido las principales causas de la transformación que ha sufrido esta música en el camino, y cómo termina por insertarse en los mundos de vida de algunas personas jóvenes en la ciudad. En un primero momento, brindo mi interpretación sobre la transformación de la música de gaitas como consecuencia de la asimilación de las nociones folcloristas y de las mediaciones ejercidas por la industria musical, que se han fijado en los festivales de competencia, y, para mi caso particular, en el Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene, de Ovejas- Sucre. Por otro lado, ofrezco una explicación sobre cómo la música de gaitas seduce e interpela las identidades de las personas jóvenes, se articula a sus necesidades de construcción subjetiva de identidad y empieza a configurar sus vivencias y experiencias vitales. Por último, planteo cómo los significados y la noción de *rueda* de gaitas que hemos construido colectivamente refiere a intereses y necesidades propias de adscripción y pertenencia en un orden de constitución de una comunidad moral y de sentido alrededor de la música de gaitas. Esta investigación es de corte etnográfico, y parte primordialmente de la observación participante, de entrevistas semiestructuradas que realicé con las personas que hacen parte del mundo de las gaitas en la ciudad, y del diario de campo como principales técnicas metodológicas para acercarme al fenómeno de estudio.

Palabras clave: música de gaitas, rueda de gaitas, identidad, comunidad, jóvenes, ciudad.

Abstract

This research study aims to explore the relationship between identity processes of young people and the music of *gaitas* in the Valle de Aburrá. Whoever reads it will find a story about the journey that the *gaitas* and drums have made from the Montes de María to the city, with special interest in establishing what have been the main causes of the transformation that this music has undergone along the way, and how they end up inserting themselves into the life worlds of some young people in the city. At first, I offer my interpretation of the transformation of the music of *gaitas* as a result of the assimilation of folklore notions and the mediations performed by the music industry, which have resulted in the determination of the internal regulations of competition festivals, and, in my particular case, in the Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene, in Ovejas-Sucre. On the other hand, I provide an explanation of how the music of *gaitas* seduces and challenges the identities of young people, articulates their needs for the subjective construction of identity and begins to shape their life experiences. Finally, I argue that the meanings and the notion of the *rueda de gaitas*, which we have collectively built, refer to interests and needs for ascription and belonging in an order of constitution of a moral community around the music of *gaitas*. This research is of an ethnographic nature, and it is based primarily on participant observation, semi-structured interviews that I conducted with people who are part of the world of *gaitas* in the city, and the field diary as the main methodological techniques to approach the phenomenon.

Keywords: Music of *gaitas*, *rueda de gaitas*, identity, community, youths, city.

Introducción

Me doy cuenta que hay una afinidad con la música tradicional de gaitas por el sentir, por el tema de que me identifico. Es como si fuera una representación, una representación de una mujer que grita arriba durísimo, pero que también es súper melancólica.

Évelin Daniela Osorio (gaitera)

Este trabajo parte de mi interés personal por entenderme en la música de gaitas. La pregunta por mi identidad ha estado presente desde hace muchos años. Siendo hijo único de padres migrantes nacido en Urabá, nunca me sentí del todo cómodo, nunca sentí que pertenecía realmente a esa región. Esta sensación se acentuó cuando llegué a estudiar a Medellín en el 2009, al darme cuenta de mi condición de migrante en la ciudad. Debo confesar que me sedujo sobre manera la sensación que genera la ciudad en términos de esa invaluable posibilidad de elaborarme, de construir ese “quién soy” a partir de lo que me diera la gana. Sin embargo, esta oportunidad se contrapone con las presiones que imponen el mundo moderno y las ciudades a los jóvenes por definir su identidad a partir de las formas hegemónicas juventud que están constituidas y definidas por el mercado. Personalmente, nunca me ha cautivado el camino de juventud paradigmático mediado por la industria. Tal vez, sin darme cuenta, esta pulsión por entender quién soy, de dónde vengo, cómo construyo mis referentes, cómo me relaciono con las personas, cómo me proyecto ante el mundo, y, en últimas, cómo construyo mi propio relato de identidad, fueron las principales motivaciones por las cuales decidí estudiar antropología.

Rápidamente encontré en las músicas tradicionales un refugio, una herramienta de identificación. Primero me acerqué a la música andina del sur del continente, que tiene como referentes las culturas indígenas andinas, con la mirada puesta en el folclor latinoamericano y en los procesos sociales de resistencia, muy cercanas a los movimientos indigenistas que promueven otras formas de existir, de vivir, de resistir a las formas de vida que impone el capitalismo. Posteriormente, cuando empiezo a estudiar antropología en el año 2014, me llegan una serie de preguntas por “lo propio”, lo cercano, por entender qué es eso de “ser

colombiano”, cómo se construyen los discursos de una identidad nacional con base nociones patrimonialistas, muy folclóricas, en relación con el nuevo paradigma que significó el establecimiento de la Constitución de 1991. Por este mismo tiempo, e influido por estas preguntas, inicio el aprendizaje de la música de gaitas. Es así como se conjugaron entonces mi pasión por la música de gaitas y mis preguntas más profundas por mi identidad como joven en la ciudad, y es allí donde radica mi decisión de emprender este trabajo de investigación.

Este texto se puede leer como mi mirada sobre el largo viaje que han hecho las gaitas y los tambores desde los Montes de María al Valle de Aburrá, con especial énfasis en cuáles han sido las principales causas de la transformación que ha sufrido esta música en el camino, y cómo termina por insertarse en los mundos de vida de las personas jóvenes en la ciudad. En este sentido, pretendo aportar a la construcción de una historia de la música de gaitas en la ciudad a partir de un relato etnográfico obtenido de las conversaciones y entrevistas con los principales actores del mundo de las gaitas en Medellín. Por otro lado, quizá mi mayor interés es analizar cómo la música de gaitas interpela de manera diferencial las búsquedas de algunas personas jóvenes en torno a la construcción de narrativas sobre su identidad; y para ello, parto de preguntas como: ¿por qué nos atrevemos algunas personas, que en muchos casos nunca habíamos cogido un instrumento, a emprender el camino del aprendizaje las gaitas y los tambores?, ¿cómo se entiende –construye- el relato de identidad por parte de las personas jóvenes que se acercan a la música de gaitas en la ciudad?, ¿qué valores, actitudes y emociones moviliza en nosotros y nosotras la música de gaitas? Al mismo tiempo, me intereso por analizar cómo se construyen las relaciones, cómo se definen los sentidos de pertenencia y adscripción identitaria, y qué es lo que se gestiona al interior de la comunidad en términos de las necesidades de las personas. También me intereso por describir y analizar las tensiones y conflictos que se presentan entre las personas que participan en el mundo de las gaitas. En ningún momento fue de mi interés intentar agotar la totalidad del tema. Por supuesto este es un texto sesgado, limitado, parcial y subjetivo. Mi esfuerzo mayor estuvo dado por intentar poner a conversar las voces de las personas, jóvenes y no tanto, que hacen parte de la comunidad gaitera; sus sentires, sentidos y significados, así como sus necesidades y aspiraciones. Por otro lado, e intentando situar la pertinencia de mi trabajo de investigación, me encuentro con que en la ciudad de Medellín no se ha realizado ningún estudio de la música

de gaitas en relación con los procesos de construcción/negociación de identidades de personas jóvenes.

Los principales referentes o pilares teóricos sobre los cuales me apoyé para interpretar y analizar el fenómeno de estudio son los postulados sobre identidad planteados por Hall (2014) y los Estudios Culturales, su perspectiva “descentrante” de la identidad, que plantea la fragmentación de aquellos “paisajes culturales” con fuertes referencias de clase, género, sexualidad, etnicidad, raza y nacionalidad, que les brindaban estabilidad a los individuos. También me apoyé en la propuesta de Gleizer (1997) sobre los dilemas presentados por la crisis de identidad moderna, y los mecanismos de *reducción de complejidad* para suprimir la constante presión y necesidad de identificación que imponen las ciudades a sus habitantes.

Para abordar la relación entre identidad y música me basé en los postulados de Frith (1996), y en la teoría de la articulación y la interpelación de Vila (1996), quien habla sobre la capacidad interpeladora y articuladora de la música en las identidades sociales y brinda una explicación sobre cómo estas interpelaciones se anclan en tramas narrativas que constituyen una de las formas de construcción identitaria de las personas. Tanto Frith como Vila se alejan de la idea de *homología estructural* propuesta por el subculturalismo inglés, que pretendía a grandes rasgos buscar algún tipo de relación estructural entre la música (como obra: la partitura, la canción, el compás, etc.) y los grupos sociales que la producen y consumen, asumiendo que las músicas eran el reflejo de dichos grupos. Además, Vila (1996), coincide con Frith (1996), en que la música es particularmente potente en su capacidad interpeladora, debido a que opera mediante experiencias emocionales particularmente intensas, que se pueden vivir tanto en la intimidad del aislamiento individual como en la disolución del individuo en el colectivo social.

Tomando como base lo anterior, planteo como hipótesis inicial que la música de gaitas interpela de manera diferencial a algunas personas jóvenes de la ciudad, de modo que les permite realzar ciertos elementos que son de interés en la proyección de sus particulares construcciones de identidad, y que se acentúan justamente en las experiencias significativas que permite la realización de la música de gaitas.

Reflexión metodológica

En el diseño metodológico decidí agrupar mi comunidad de estudio en tres grandes grupos. En primer lugar, está el grupo de los músicos costeños que viven en la ciudad y que se han constituido como los principales intérpretes y referentes de autoridad en la música de gaitas, tanto por su conocimiento, como por su trayectoria y noción de ascendencia cultural y territorial. En el segundo grupo están, por un lado, las personas que estudiaron música como profesión y que se han acercado a las gaitas principalmente para enriquecer sus proyectos musicales; por otro lado, y tal vez el público objetivo más importante en la investigación, estamos aquellas personas jóvenes que no somos músicos de formación y que nos acercamos a la música de gaitas por motivos e intenciones diversas. Por último, están algunos gaiteros mayores de Ovejas que presenciaron y, en sus relatos, dan cuenta del proceso de transformación de las gaitas como consecuencia de la instauración de los festivales de competencia. Esta subdivisión de la comunidad de estudio obedece a una de mis inquietudes principales, la cual tiene que ver con intentar determinar si existen diferencias en la significación y en el sentido de estas músicas para las personas, y si estas diferencias inciden en las formas de relacionamiento y las tensiones y conflictos dentro de la comunidad de gaitas de la ciudad.

Dada la contingencia producida por la pandemia de Covid-19, las posibilidades de hacer campo se redujeron básicamente a establecer conversaciones virtuales con los interlocutores. Afortunadamente, y por el hecho de hacer parte de la comunidad de estudio, he venido haciendo observación participante desde hace un par de años, lo que me ha permitido generar algunas de las preguntas orientadoras de esta investigación. En el proceso de organización de las entrevistas, escogí la plataforma de Gmail y las aplicaciones de Google Calendar y Google Meet para agendar y llevar a cabo las conversaciones, lo cual, a mi modo de ver, afectó de manera positiva la consecución de las entrevistas, pues la virtualidad trae consigo que las personas puedan conversar desde la comodidad de sus casas y facilita los encuentros en términos de que no tienen que movilizarse. La mayor parte de las conversaciones las realicé entre los meses de abril y junio de 2021.

En este sentido y en contraste con algunas ideas que se tienen sobre los trabajos de campo que implican grandes desplazamientos o grandes rupturas con lo que es conocido, en mi caso, el ingreso al campo se dio de manera fácil y tranquila debido a los vínculos que he tejido en los últimos años con la comunidad gaitera en la ciudad, lo que me dio la ventaja de la confianza preexistente con varios interlocutores; conocer mi comunidad de estudio me permitió hacer un mapeo de las personas con las que quería conversar. La confianza ya establecida y conocer el lenguaje, hizo que las conversaciones se dieran de manera fluida y amena, y me permitió ahondar en aspectos específicos de cada persona para poder enriquecer la conversación. Esto se tradujo en la posibilidad de hacer un gran número de entrevistas y conversaciones informales, gran parte de estas de mucho tiempo. En ese sentido, me considero afortunado por la generosidad de la gente ante mi petición de conversar, la investigación fue recibida de manera positiva por la comunidad y, en repetidas ocasiones, muchos me expresaron la necesidad de escribir sobre la historia de las gaitas en la ciudad.

Hacer trabajo de campo en un contexto conocido y cotidiano para mí, sin embargo, me planteó también una serie de retos e inquietudes. Por un lado, la facilidad de acceder a tantas personas y espacios genera la sensación de no saber dónde dirigir el campo, de no tener muchos límites y de sentir, al mismo tiempo, que no se hizo suficiente. Esto, paradójicamente, se contradice con otra desventaja en términos de la sobre saturación de información, que en este caso se ve representada en un gran número de entrevistas y en la dificultad a la hora de sistematizar tantas horas de conversación. De igual forma, me confrontó el hecho de que la información obtenida estaba corroborando las hipótesis que planteé; así, me surgió la inquietud y el temor de que estuviese predisponiendo las conversaciones y las respuestas. Sin embargo, luego entendí que esto se debe precisamente a mi experiencia personal, ya que las preguntas de la investigación me atraviesan como sujeto e interpelan mi propia construcción y negociación de identidad.

Por otro lado, mi doble posición investigador-gaitero me hace querer afectar el campo. Por lo tanto, estudiar las tensiones y conflictos que se presentan en mi comunidad de estudio también pasa por que las reflexiones sobre dichos conflictos aporten a la búsqueda de dirimir dichas tensiones de la mejor manera. Asimismo, la gente con la que conversé me escuchó, en parte, porque represento esa dupla investigador-gaitero y, de alguna manera y sin hacerlo conscientemente, empecé a jugar un rol de mediador en los conflictos.

Por último, debo confesar que el hecho de que no haya registro de investigaciones anteriores sobre las gaitas en la ciudad me ha producido una fuerte presión y un sentido de responsabilidad sobre la necesidad de ser lo más fiel posible a las voces que hacen parte de esta comunidad e intentar contar una historia lo más diversa y profunda posible sobre este viaje tan bello de las gaitas desde la costa a la ciudad.

Capitulado

En el primer capítulo trato el tema de la transformación de la música de gaitas como consecuencia de la asimilación de las nociones folcloristas y de las mediaciones ejercidas por la industria musical sobre esta música, que se han fijado en los festivales de competencia, y, para mi caso particular, en el Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene, de Ovejas-Sucre. Lo anterior en clave de algunas preguntas por la identidad del ser gaitero, tanto en los territorios como en las ciudades. Este capítulo es, a su vez, mi visión parcial del viaje de las gaitas de los Montes de María a la ciudad de Medellín.

En el segundo capítulo ofrezco mi interpretación sobre la relación entre la música de gaitas y la identidad en el plano subjetivo de las ideas y los significados. Asimismo, brindo explicación sobre cómo la gaita seduce e interpela las identidades de las personas jóvenes, se articula a sus necesidades de construcción subjetiva de identidad y empieza a configurar sus vivencias y experiencias vitales, en un contexto de ciudad que ofrece un modelo de juventud que no satisface sus deseos y necesidades. En este sentido, reflexiono sobre cómo las personas jóvenes leen e interpretan la música de gaitas como símbolo en sus propios códigos, y cómo la ponen a trabajar a partir de sus necesidades de construcción de identidad

Para terminar, en el tercer capítulo hablo sobre la rueda como el escenario, por excelencia, de realización de la música de gaitas en la ciudad. Planteo que los significados y la noción de rueda que hemos construido colectivamente refiere a intereses y necesidades propias de adscripción y pertenencia en un orden de constitución de una comunidad moral y de sentido alrededor de la música de gaitas. Por último, brindo mi interpretación sobre las principales causas de los conflictos al interior de la comunidad.

Capítulo 1: de Ovejas a Medellín. De cómo llegaron las Gaitas a la ciudad. Proceso de transformación de las Gaitas como producto de la relación campo-ciudad

Resumen

En este capítulo pretendo ofrecer mi interpretación sobre la transformación reciente de la música de gaitas a raíz de la asimilación de las nociones del folclorismo y de las mediaciones que ejerce la industria musical sobre las músicas tradicionales, que se han fijado en los festivales de competencia, y, para mi caso particular de estudio, en El festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene, de Ovejas-Sucre. Lo anterior lo intento enmarcar en la relación y las presiones que impone la ciudad sobre el campo, en clave de algunas preguntas por la identidad del ser gaitero, tanto en los territorios como en las ciudades. Este apartado es, a su vez, mi visión parcial de la ruta del viaje de las gaitas de los Montes de María a la ciudad de Medellín.

Palabras clave: música de gaitas, folclor, festival de gaitas.

Mi acercamiento a la música de gaitas se ha debido en gran medida a una fascinación de orden intelectual. Desde un principio me maravilló, y aún lo hace, la idea de que la música de gaitas hubiese nacido del encuentro entre el mundo indígena y el mundo africano en la región que hoy conocemos como el Caribe colombiano, y que todavía hoy pudiese representar de alguna manera este encuentro. Sigue siendo para mí una maravilla, una representación mágica de la reunión de mundos que lograron comunicarse a través de la lengua universal que es la música. Dos mundos que no se conocían, dos mundos (o miles de mundos), que lograron su encuentro a costa de la desgracia que significaron los procesos de la colonización, la trata transatlántica de pueblos africanos esclavizados y el etnocidio.

La música de gaitas que hoy conocemos, que nos ha llegado a las ciudades, no siempre ha sido la misma, no siempre ha sonado igual. En este apartado pretendo hacer un recuento precisamente en el sentido de la transformación reciente de esta música a partir de las causas que considero más importantes, y que, a mi manera de ver, obedecen a una serie de tensiones que ha producido históricamente la relación entre la ciudad y el campo. Me permito, sin embargo, establecer mi sección temporal y espacial de estudio desde el momento de la

consolidación del Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene en el municipio de Ovejas – Sucre, en 1985, pues realizar un rastreo anterior y más amplio implicaría otras dimensiones de investigación de las cuales no dispongo.

1.1 Las Gaitas en Ovejas antes del Festival. Velaciones de santos

Los momentos y los espacios en los que se tocaba la música de gaitas en el municipio de Ovejas eran muy distintos antes de la instauración del festival que hoy conocemos como el Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene, y que tuvo su primera versión en el año 1985. En un par de conversaciones que sostuve con don Ismael Ortiz, campesino, agricultor, cantante, intérprete y compositor gaitero, me contó cómo antes de la instauración del festival, la música de gaitas cumplía una función particular en su pueblo. Entre los escenarios principales de realización de las gaitas estaban las velaciones a los santos. En sus palabras:

La gaita antes se tocaba prácticamente más que ahora. Le voy a decir por qué. Porque era que antes no se tocaba gaita por tocar gaita, sino que era que todas las semanas había una cumbia de gaita en una vereda, en un rancho que llamamos. Porque eso era rara la semana que no había velaciones de un santo en un rancho... Entonces, a donde quiera iba ese santo, era pura gaita, porque no le podían poner otra música; porque si le ponían otra música, la gente creía tanto en ese santo que si le ponían música de acordeón o le ponían picó de corneta, había pelea.... Él no gustaba de la pelea. (Comunicación personal, 15 de enero de 2021)

Don Alejandro Mendoza, campesino agricultor y gaitero ovejero, quien para el momento que conversé con él, en noviembre de 2021, tenía 80 años, me contó también cómo funcionaban los grupos de gaita en las velaciones:

Para hacer el grupo tenía uno que ir a buscar al otro por allá, por acá. Y así era que uno hacía, "bueno, vamos el sábado a hacer un toque", ahí se invitaba el uno y el otro, y veníamos a poner la fiesta de gaita. Hacían velaciones de santos, eso duraba unos

cuatro o cinco días tocando esas mandas de santos que decían velación. (Comunicación personal, 16 de noviembre de 2021)

Las velaciones de los santos se hacían todo el año, por lo general los fines de semana. Básicamente funcionaban a partir de la idea de las “mandas”, o favores que la gente le pedía a los santos de su devoción, y en contraprestación se les ofrecía una fiesta con gaitas. También era común que la gente pusiera una venta de ron en las velaciones y con ese dinero, en parte, se les pagaba a los músicos. De nuevo en palabras de don Alejandro:

Bueno, así, en homenaje a lo que uno le está pidiendo le hacían la fiesta. Y ahí entonces se juntaba toda la gente a tocar, todos los que sabíamos pues. Se tocaba pura gaita, (...) Pero no había ni luz, eso era con mechones de gas, lámparas de gas, así hacían la fiesta (...) Y las parejas bailaban eso y rodaban una rueda de gaita, de cumbia. En el medio se ponía uno a tocar y ahí le daban la vuelta a uno, y amanecían toda la noche bailando ahí. (Comunicación personal, 16 de noviembre de 2021)

Tanto don Ismael como don Alejandro coinciden en que la gaita se escuchaba mucho más en el pueblo antes de la llegada del festival. Cuando don Ismael dice que “es que antes no se tocaba gaita por tocar gaita” o “a donde quiera iba ese santo, era pura gaita, porque no le podían poner otra música” (comunicación personal, 16 de noviembre de 2021) implícitamente, a mi manera de ver, evidencia la ruptura que hubo en la forma en que se entendía la música de gaitas como elemento central de las velaciones de santos como práctica religiosa. Con lo anterior no quiero decir que la gaita perteneciera exclusivamente a un orden religioso, pues es bien sabido que se tocaba gaita en contextos seculares, en parrandas y fiestas de todo tipo, y es muy probable que en las velaciones de santos se tocara gaita porque era la única música que existía en el pueblo y en su ruralidad. También es bien sabida y comentada por la gente la influencia que tuvo la llegada de la radio y de los equipos de sonido, no solo la instauración del festival, en lo que significó la transformación de la música de gaitas en términos de los momentos de interpretación, el significado mismo, y el alejamiento de su función en un contexto religioso situado en un orden cultural específico. Como lo plantea Lara (2011):

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. (Lara, 2011, p.109)

Sin embargo, el festival sí habría sido el primer escenario donde empezó a ocurrir la transformación de la música como tal, la especialización de sus formas interpretación y el traslado o conversión del oficio del gaitero en músico profesional, como lo desarrollaré a continuación.

1.2 El folclorismo y el Festival Nacional de Gaitas Francisco Llerene como propulsor de estandarización y competencia

Los proyectos folcloristas en el Caribe colombiano son tardíos con respecto a otras regiones del país como la región andina. Como lo menciona Nieves (2008):

Mientras en el mundo occidental la mayoría de las iniciativas que condujeron a la creación de las ‘sociedades folclóricas’ ocurrieron a lo largo del siglo XIX y primera mitad del XX, en el Caribe colombiano no aparecieron, al menos con una expresión sistemática, hasta comienzos del decenio de los setenta del siglo XX. (p. 43).

Estos proyectos folcloristas, sin embargo, siguieron los lineamientos de la tradición del folclorismo latinoamericano, con los sesgos que implicaron la marcada dependencia a los modelos culturales metropolitanos euro-centristas, “con pocas de sus virtudes y muchos de sus defectos” (Nieves, 2008, p. 43). Continuando con la reflexión de Nieves (2008):

A diferencia de lo que ha pasado en otras regiones, aquí no se ha hecho un trabajo de campo riguroso de recopilación y clasificación, casi en ningún caso; por el contrario, se han enunciado algunos de los estereotipos discursivos en torno a lo auténtico, la identidad, la verdadera o legítima tradición, y con esas precarias herramientas se ha impuesto un canon excluyente y discriminador. (p. 43)

Sin embargo, no se puede dejar de reconocer la importancia de estos proyectos folcloristas, y se hace necesaria una lectura de contexto que permita entender que, para su momento histórico, significaron una ruptura con las formas de pensamiento colonial que negaban tajantemente la diferencia. Es una ruptura que promueve o propende por el avance en el reconocimiento de la diversidad cultural. Nuevamente en palabras de Nieves (2008):

En conjunto, los folcloristas en el Caribe colombiano han logrado oponerse a discursos de desconocimiento y subvaloración de las tradiciones populares que las élites han ejercido desde la Colonia. Y en un país marcado por las exclusiones de lo popular, lo marginal, lo regional y lo racialmente negro o mestizo o mulato -ejercidas durante largo tiempo pese a la enorme vitalidad de sus prácticas culturales, demostrada en su capacidad para permanecer y desarrollarse-, si no hubiera sido por la labor de los folcloristas, jamás se hubiera llegado al reconocimiento señalado en la Constitución de 1991. Jamás las prácticas populares habrían pasado de ser meras costumbres pintorescas, vendibles como curiosidades turísticas y al margen de la cultura oficial. (p. 67)

Estos proyectos folcloristas, además, en un horizonte más amplio como lo es la construcción de discursos de identidad nacional, como nos cuenta Miñana (2000) “se ligan desde un comienzo a proyectos nacionalistas. En el folklore, en ese pasado idealizado, embalsamado y consagrado por la autoridad del folklorista, está la esencia de la identidad nacional” (p. 37). Esta manera de significar lo “folclórico” parte de la idea de lo “tradicional” ligada a la conceptualización que se ha hecho de lo étnico-popular entendido como estático. Lo tradicional recibe un tratamiento como algo esencial. Volviendo a la lectura de Miñana (2000):

La cultura popular tradicional se ‘cosifica’, se ‘objetualiza’ en el museo o en el libro. La identidad está en ‘la’ cumbia, pero no en cualquier cumbia, sino en ‘esa’ cumbia que cumple con las condiciones y requisitos fijados por los folcloristas. ‘La’ cumbia o ‘el’ bambuco ‘folklóricos’ son, en últimas, una elaboración, un producto de los ‘folklorólogos’, lo mismo que el ‘traje típico del sanjuanero. (p. 38)

Los festivales de competencia fueron, para las músicas tradicionales, y, en el sentido de lo comentado anteriormente, las principales plataformas de materialización de los proyectos folcloristas en el siglo pasado y, este sentido, se han constituido como los escenarios propicios donde se han establecido los parámetros para estandarizar estas músicas, para volverlas objeto a partir de nociones esencialistas que siguen estando presentes hoy en día, por ejemplo, en los discursos sobre la música como patrimonio.

Antes de la aparición del festival de gaitas en Ovejas, no existía la noción de grupo de proyección, ni mucho menos existían los conciertos de gaitas en tarima como los conocemos hoy en día. No existía tampoco un consenso de formato ni de los ritmos que hoy se consideran representativos o que conforman los aires de la gaita. Como lo cuenta don Ismael, todas estas nociones de definición y delimitación de la música de gaitas empiezan a surgir cuando se organizan los primeros festivales. En sus palabras, refiriéndose al primer festival de Ovejas:

Nadie se presentó con uniforme, sino con la ropa con que se venía al pueblo. Con el tambor y el llamador rústico rústico, con las gaitas rústicas y na más cortadas con el machete. Pero el primer festival y el segundo festival fueron los propios festivales autóctonos que se pudieron presenciar. ¿Por qué? porque no había reglamento de canción. El gaitero venía a tocar era lo que sabía tocar. No se tocaba, que hay que tocar cumbia, que hay que tocar merengue, porque el merengue no se conocía; no se conocía el merengue sino era el son corrido. Cuando el primer festival no se hablaba de merengue, sino era son corrido. Se tocaban nada más tres sones. Se tocaba lo que el gaitero se supiera; como de antes no había especificación para las canciones. Todo lo que uno oía decir era "tócame un porro", o "tócame un son". "Tócame un son corrido ahí", y ya sabía uno que era más rápido. No se hablaba de cumbia, no se hablaba de gaitas instrumentales, no se hablaba de merengue, no se hablaba de puya; nada de eso, sino "tócame un porro" o "tócame un son corrido". Y la gaita no era casi cantada, muy raro que se cantara la gaita; la gaita era instrumental. Esas canciones que se escuchan ahora, eso empezó fue como del cuarto festival pa'lante, que ya los conjuntos empezaron a venir con uniforme y con un cantante al lado. Pero los primeros tres festivales, eran cuatro personas nada más: el tambor, el llamador, la

gaita macho y la gaita hembra; y esos cuatro, alguno de los cuatro cantaba. Pero el primero y segundo festival, no era un uniforme sino el sombrero poncho, un sombrero blanquito, y las gaitas, y sus abarcas tres puntás, porque como antes no se usaban botas. (Comunicación personal, 15 de enero de 2021)

Roberto Guzmán, médico residente en Medellín, reconocido intérprete de la gaita hembra y uno de los principales referentes de la gaita a nivel nacional e internacional, quien se interesó desde muy joven por promover la interpretación y la difusión de la música de gaitas desde que estudiaba medicina en Cartagena, me contó que en los primeros festivales de Ovejas aparecieron grupos con formatos muy diversos que daban cuenta de la gran variedad de formas de interpretación de estas músicas en la región. El certamen, por esos tiempos, me cuenta Roberto, se realizaba principalmente como excusa para reunir los músicos y bailadores de la zona en un encuentro que tenía como única finalidad la fiesta, la reunión, la parranda.

Vemos entonces cómo, en un inicio, la imposición de académicos y folcloristas empieza a influir en la objetivación de la música como folclor, suprimiendo la diversidad de formas de interpretación de estas músicas que existían en las regiones y extrayéndolas de sus contextos particulares, que para el caso de Ovejas, estaban ancladas, en gran medida, a escenarios religiosos.

Con el pasar del tiempo, y a partir de la implementación del carácter competitivo en los festivales (que da cuenta de la asimilación de los criterios esencialistas, antes mencionados, de definición de las gaitas como un género tradicional, dotado de un purismo incuestionable), la música de gaitas ha venido sufriendo una potente estandarización a raíz de la instauración de algunos parámetros de competencia, que se aprecia en lo estético, con el vestido “tradicional”; en el formato único exigido y sus correspondientes ritmos tradicionales (gaita, porro, merengue y cumbia, para el caso de Ovejas); en la interpretación - los estilos preponderantes -, la métrica, las sonoridades, afinación de los instrumentos; el tiempo de duración de las canciones, los repertorios “tradicionales”; e incluso en unos supuestos materiales tradicionales de fabricación de los instrumentos. La interpretación en escena se ha normado en un reglamento del festival, el cual todos los grupos deben cumplir so pena de descalificación. Esta reordenación de los elementos de la música de gaitas con

base en las nociones musicales occidentales coincide con lo que Nettl (1980) denomina como la *modernización* de las músicas tradicionales, que implica “la transplantación de elementos de la música occidental a los sistemas tradicionales” (Nettl, 1980, p. 8). El autor parte de la idea de que “los pueblos del mundo han tenido la necesidad de cambiar su música para asegurar su supervivencia, pero lo han preferido a fin de evitar que fuera totalmente reemplazada por el trasplante occidental” (Nettl, 1980, p. 12).

En este sentido, en la medida en que el festival coge fuerza, y a partir de otros factores importantes como la llegada de la radio y los equipos de sonido, como lo mencioné anteriormente, las velaciones de santos paulatinamente empezarán a ser amenizadas con otro tipo de músicas; la identidad del gaitero se empieza a trasladar hacia la figura del músico especializado en la interpretación de un instrumento, donde la noción de competencia que empieza a preponderar hace que, entre otras cosas, el virtuosismo se constituya como un valor de relevancia a la hora de interpretar los instrumentos del formato. La música se empieza a juzgar a partir de una supuesta “correcta” ejecución de los instrumentos y del acople y comunicación de todo el conjunto, y gradualmente deja de ser entendida como el rol que cumplía en un contexto religioso específico, en un orden cultural más amplio, donde la interpretación de la música se encontraba en un segundo plano, no estaba normada y menos juzgada en términos competitivos. Aquellas personas que asumen este cambio, se empiezan a proyectar desde entonces como músicos de gaita, muy en la línea de la clasificación que propone Nieves (2008) de la emergencia del músico popular profesional. Pero gran parte de los campesinos que se dedicaban a otros oficios irán abandonando paulatinamente la ejecución de sus instrumentos. Hoy por hoy, por ejemplo, don Alejandro Mendoza sigue con su familia cultivando la tierra, y solo interpreta la gaita cuando llega el festival. Tiene en su casa las gaitas colgadas y unos tambores que aprendió a hacer para la venta a extranjeros o gente del interior que sabe de su existencia. Pero no toca en ningún grupo. Como don Alejandro, me arriesgo a decir, según escucha uno hablar a las personas en Ovejas, que en el pueblo solo se oye la gaita cuando llega el festival. La realidad es que, como me lo han compartido Henry Ortiz, Owen Chamorro y Nawi Blanco, integrantes del grupo profesional Gaiteros de Ovejas, en el pueblo nadie vive de la gaita; salvo Henry Ortiz quien se dedicó con su familia a la fabricación y comercialización de los instrumentos del formato, y que afortunadamente ha ganado renombre a nivel nacional e internacional por su labor.

Esta perspectiva que presento sobre la transformación de la música de gaitas a raíz de la instauración del festival coincide ampliamente con el trabajo de Lara (2011), quien acuñó el concepto de *tarimización* para explicar el proceso mediante el cual se ha dado el cambio de la cultura gaitera, donde la tarima se constituye como el dispositivo principal de mediación en las relaciones y la música se inserta en las lógicas del espectáculo. En sus palabras:

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. (...) 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. (Lara, 2011, p. 113)

1.3 La música de Gaitas como patrimonio musical

Este proceso de transformación de las gaitas es funcional no solo a la intención folclorista de museificación de las expresiones culturales otras, sino que se inserta de manera perfecta en el cambio de paradigma que significó la constitución de 1991 y el establecimiento de la nación colombiana como “pluriétnica y multicultural”. Y con ello, esta expresión musical entra a engrosar el arsenal estatal de dispositivos que hacen parte del proyecto de consolidación de una identidad nacional. En este sentido, se produce una instrumentalización de la idea de lo tradicional en clave de la construcción de discursos que den sustento al proyecto de conformación del Estado-nación sobre una supuesta identidad colombiana, que siempre estará mediada, además, por la necesidad del estado de reducir la diferencia cultural y su complejidad a materializaciones concretas, a objetos fijos, inamovibles, para poder hacer más fácil su administración. Paralelo a lo anterior, los grupos hegemónicos de nuestro país se han servido de estas músicas y sus efectos sinestésicos para montar un velo sobre la cruda realidad que vivimos y para esconder la corrupción y el clientelismo con el cual se le da

manejo al país. Lo anterior lo sustenta Blanco (2009) de manera certera en su exposición, al demostrar la intencionalidad política y económica de las élites del país en promover el desplazamiento del proyecto de identidad colombiana, de la colombianidad, hacia el imaginario que se ha venido construyendo sobre las músicas de las costas, que están cargada de nociones como la alegría, el festejo, la paz:

En el caso colombiano podemos ver cómo una nación asolada por la violencia y el fratricidio decidió utilizar estas poderosas características de la música para desplazarse simbólica y virtualmente del frío y violento interior, cuna de las luchas políticas y de las guerras, a la tropical, pacífica e idealizada costa. En este desplazamiento identitario de la nación podemos ver marcados intereses políticos y económicos. (Blanco, 2009, p. 125)

Lo anterior es importante para entender cómo las músicas tradicionales de las costas, la gaita en mi caso de estudio, empiezan a ser tenidas en cuenta y a tener cabida en los proyectos institucionales de integración, y se empiezan a abrir paso también en los circuitos de mercadeo y recreación de las músicas en las ciudades.

Esta versión estandarizada de la música de gaitas, su formato bien definido y establecido, es funcional también a las nuevas dinámicas de mercadeo que empieza a imponer la industria musical con el establecimiento de la estrategia comercial de la World Music a finales de 1990, que, como lo plantea Ochoa (2002), sigue jugando un papel muy importante en la exotización de las músicas tradicionales, y sobre la cual se empezarán a encaminar muchos de los proyectos musicales tanto de grupos de la costa como del interior. Este proceso de exotización, o lo que Carvalho (2003) define como la *fetichización* de las músicas tradicionales, implica la extracción de la música de sus contextos culturales específicos para ser transformada en objeto mercantil. Esto ha tenido consecuencias en las maneras como se aplican las políticas culturales por parte del estado, evidenciando cómo lo global redefine las representaciones y el simbolismo en términos de las nuevas representaciones de lo local, fortaleciendo así la imagen descontextualizada, exótica, esencial, estática de las comunidades, mediante la cual se viene administrando la diferencia en las últimas décadas, como lo mencioné antes, a partir de nociones como el multiculturalismo.

Hernández (2010) brinda un buen ejemplo de lo anterior. En su investigación, Hernández expone cómo el festival Petronio Álvarez, que en un principio nació con una intención institucional muy clara de explotar la diversidad cultural “inmaculada” del Pacífico, basándose en las nuevas condiciones que inauguró el concepto de multiculturalismo presente en la Constitución de 1991, introdujo una serie de transformaciones en las músicas del Pacífico “con el fin de estimular la innovación, facilitar la organización y establecer una base comparativa para la evaluación de los participantes” (Hernández, 2010, p. 39). Como consecuencia de lo anterior, se dio inicio a una “occidentalización” del formato musical: se empezaron a temperar las marimbas, se estableció un tiempo máximo de duración de las canciones en cinco minutos, se introdujeron cortes específicos en la percusión y se popularizaron los solos virtuosos de marimba. Esta reflexión es, a mi manera de ver, expandible a muchas de las músicas tradicionales que hoy en día se encuentran en la tensión “modernizadora” producida por la industria cultural y la World Music. En esta línea, los festivales de competencia han servido como las plataformas para legitimar el “blanqueamiento” de las músicas tradicionales. Han servido también como escenario para que algunos músicos jóvenes del interior del país, e incluso algunos músicos de los territorios que se formaron en academias musicales, funjan como “traductores” de estas músicas. Son ellos quienes poseen los contactos en el mundo de la industria musical, manejan el lenguaje de la producción, de los contratos y del mercadeo. Son, en últimas, quienes saben “modificar las sonoridades para hacerlas atractivas para un público acostumbrado a la música popular” (Hernández, 2010, p. 38), y, en consecuencia, terminan teniendo un gran poder sobre las músicas y los músicos locales que no saben cómo moverse en el mundo de la industria. Estas personas que “descubren” los sonidos que han estado ocultos por mucho tiempo, los usan para desarrollar sus particulares proyectos musicales haciendo “permanente referencia a las raíces y a lo auténtico, usando lo local y la otredad como una marca de mercadeo.” (Hernández, 2010, p. 38). Es así como las músicas locales, para poder ser mercadeadas por fuera de su lugar de origen “deben obedecer en primera instancia a los imperativos de una industria y en este sentido deben renunciar a muchas de sus particularidades sonoras, pero especialmente a la parte más densa de su significado local.” (Hernández, 2010, p. 39). El autor problematiza entonces el sentido profundamente colonialista de la World Music, en

tanto que genera una mirada del otro a partir de la perspectiva de artistas del primer mundo, y que termina construyendo una versión “blanqueada” de las músicas tradicionales.

1.4 La industria musical y Los Gaiteros de San Jacinto como prototipo de tradición

Otra de las mediaciones importantes en la transformación tardía de la música de gaitas se debe a la influencia de la industria musical y la radiodifusión. El arribo de los Gaiteros de San Jacinto a Bogotá, a principios de 1950, de la mano de Manuel y Delia Zapata Olivella y su empresa de creación de un grupo de danzas folclóricas que representara las huellas africanas aún presentes en las comunidades, marcó el inicio del proceso de establecimiento del formato de gaitas como lo conocemos.

Los Gaiteros de San Jacinto hicieron varias giras por el mundo con los hermanos Zapata Olivella y se empezaron a dar a conocer en Bogotá, donde van a pasaron largas temporadas en la casa de Delia, en La Candelaria. Esto es importante porque influyó en el establecimiento de lo que es la geografía musical de las gaitas en la capital, cuyo epicentro es precisamente este barrio del centro de la ciudad (Villamil, 2009). Existen en esta historia de las gaitas un par de datos curiosos que son fortuitos y que cambiaron la forma de hacer esta música. La introducción del canto y de la tambora fueron elementos novedosos que no hacían parte del formato. Como lo expresa Rojas (2005):

Dice Catalino Parra (Yurparí, 1980) que ya había unos pocos temas cantados del viejo gaitero Silvestre Julio (“La Ceiba”, “Tómame el trago Silvestre”), pero no era la norma. Toño Fernández, en su calidad de poeta popular y decimero, decide que no es mala idea inventarle letras a las gaitas y componer canciones cantadas. Así, se lleva a cabo uno de los cambios más importantes que sufrió la música de gaita durante el siglo XX, pues la voz tuvo una gran acogida en este formato musical. (Rojas, 2005, p. 25)

Catalino Parra, quien era cantante e intérprete del bombo, oriundo de Soplaviento-Bolívar, con influencia en su canto de los aires de bullerengue y tambora, ingresa al grupo en 1964 por influencia de Manuel Zapata. Y cuenta la gente de las gaitas que fue por iniciativa también de Manuel que se le termina metiendo el bombo al formato de gaitas.

Don Alejandro Mendoza me contó una anécdota que refuerza lo anterior, con respecto a la introducción de la tambora:

Yo me recuerdo que la tambora vino del lado de San Jacinto. Allá fue que yo la conocí, porque allá me hicieron una invitación un señor que falleció que se llamaba Catalino Parra. Él vivía en Soplaviento, yo fui por allá a tocar, ese día fue que yo, con ese toque, fue que yo entré a tocar también con la tambora. Me invitó aquí y fuimos a un cumpleaños allá. Ya entonces acá en Ovejas también le adaptaron tambora a la gaita, pero sí le queda muy bien la tambora. (Comunicación personal, 16 de noviembre de 2021)

Los Gaiteros de San Jacinto ya llevaban un par de décadas dándose a conocer a nivel nacional e internacional; pero el punto de inflexión, que les permite ingresar a la industria musical, son las Olimpiadas Culturales de México en 1968, que sirvieron de preámbulo a los Juegos Olímpicos. Como lo cuenta Rojas (2005):

En esa Olimpiada el grupo se gana la medalla de oro compitiendo contra 108 conjuntos folklóricos de distintos países del mundo. Los temas ganadores fueron los inmortales “Candelaria”, porro de Toño Fernández, y “La Maestranza”, puya de autor discutido. Un logro tan importante en un evento del calibre de una olimpiada fue muy renombrado en toda Colombia y apenas llegaron de vuelta, la compañía disquera CBS, a través del señor Jaime Gutiérrez de Piñeres se ofreció a grabarles el primero de una serie de discos que lanzarían al mercado (Anónimo, 1988:78). En total lanzaron once discos y un sencillo, entre las disqueras CBS y La Fuente. (Garzón, 1987, citado en Rojas, 2005, p. 27)

Sarmiento (2019), en su investigación sobre la influencia de la industria fonográfica en Los Gaiteros de San Jacinto, concluye que:

El resultado de esta investigación evidencia el impacto que generaron los folcloristas y académicos en la configuración de una práctica musical rural, y la construcción de un producto musical por la industria fonográfica con base en la música de Los Gaiteros de San Jacinto. (Sarmiento, 2019, p. 5)

Esta delimitación intencionada de la música de gaitas y la imagen que proyectaron Los Gaiteros de San Jacinto, que, como menciona Sarmiento (2019), se traduce en la construcción de un producto musical, empieza a ser difundida a través de las grabaciones, sirviendo como modelo prototípico inicial mediante el cual se dio inicio a la estandarización de estas músicas, y conllevaría posteriormente al establecimiento y generalización de la idea de un formato tradicional único de música de gaitas, que, como lo mencioné antes, marca la pauta y se convierte en referente de estandarización que se materializará en la instauración de los reglamentos de los festivales regionales de competencia. No es difícil llegar a esta conclusión, basta con revisar cómo los parámetros de competencia que hoy existen en los diversos festivales coinciden justamente con la imagen que proyectaron Los Gaiteros de San Jacinto, el formato de gaitas que fue grabado en sus primeros álbumes, y gran parte de lo que conocemos hoy como repertorio “tradicional” está basado en estas grabaciones.

1.5 El oficio naciente del Gaitero como músico profesional

Con la llegada de Los Gaiteros de San Jacinto a Bogotá se abona el terreno para las nuevas generaciones que llegarán a la capital, por allá a finales de 1980, en búsqueda de oportunidades laborales y orientados por sus maestros. Estas nuevas generaciones empiezan a establecerse laboralmente no solo como músicos de gaita, con sus agrupaciones, sino que amplían su oficio y se empiezan a establecer como profesores, sobre todo en algunas universidades, y además empiezan a fabricar instrumentos para la venta. En este sentido, y aplicando postulados de Park (1999), sobre la organización de la ciudad a partir de la división del trabajo, la especialización de los oficios y las profesiones es que se puede entender la generación de un nicho económico particular sobre el cual se empiezan a desenvolver las personas que hacen música de gaitas. Bogotá, como gran ciudad, ofrece la oportunidad de laborar de manera continua y así es que se empieza a consolidar este nuevo oficio del gaitero situado en las ciudades. En este mismo sentido, además, estas características de su oficio constituyen la base para la consolidación de los elementos que en algunos espacios de ciudad sirven de lecho para establecer la identidad de las personas provenientes de la costa a partir de su oficio como músicos de gaita, de la especialización de su labor, con todo lo que esto

implica en términos de la creación de narrativas sobre el ser gaitero, el establecimiento de valores, prácticas, imaginarios, actitudes y estéticas que refieren a la defensa o legitimación de sus identidades –la identidad que da el oficio- .

Todo lo anterior explica cómo la música de gaitas se ha cargado de nociones y significados de acuerdo a los múltiples intereses que existen en su preservación y reproducción.

1.6 Las Gaitas llegan a Medellín

Ya existían en todo el Valle de Aburrá distintos procesos comunitarios-barriales que hacían uso de la música como herramienta de integración y transformación social a nivel comunitario. En el caso de Bello, que históricamente ha sido un municipio con gran influencia de procesos artísticos de corte comunitario, me cuenta Jairo Castrillón Roldán, líder cultural fundador del Colectivo Semiósfera, y quien ha sido un gran referente en la gestión cultural del municipio, que hacia los años 1960 y 1970 se empezó a generar un movimiento cultural que nace desde los procesos artísticos que se enmarcaban en la política social de la empresa Fabricato. Para Jairo, los procesos que promovió la empresa constituyeron un factor fundamental que influyó en consolidación de un movimiento cultural muy fuerte en el municipio, con gran influencia de las parroquias, y con equipos de hasta mil doscientos jóvenes trabajando en los barrios con procesos de recreación comunitaria a través organizaciones que se crearon satelitalmente.

Es en este contexto que se empiezan a conformar en Bello el movimiento de chirimías. La chirimía era una agrupación musical con tambores y vientos andinos, con gran influencia de las músicas caucanas, y obedecía a una reconstrucción de barrio, donde se mezclaban muchos tipos de instrumentos y ritmos, incluyendo no solo músicas andinas sino también cumbias. En ese momento no se conocía el formato de gaitas como tal, pero, como dice Jairo: “de la chirimía tocando un pasillo, que fue como inicia la cosa, tocando un bambuco o un pasillo fiestero, de ahí a tocar una cumbia el paso es ninguno pues” (comunicación personal, 7 de marzo de 2022). Para Jairo, es el formato de chirimía el precursor de las gaitas, en sus palabras:

El concepto de chirimía, que es de donde surge el tipo de agrupación de gaitas. Mejor dicho, la agrupación de gaitas en Medellín, y todo el seguimiento que tienen las agrupaciones de gaita en Medellín, es por el movimiento chirimero amorfo y ecléctico que tuvo Bello y que tuvo Medellín; con la EPA y con el movimiento de Bello. (Comunicación personal, 7 de marzo de 2022)

Esto es importante porque la gaita empezará a ser parte de contextos barriales y comunitarios, sobre todo en el municipio de Bello, donde será apropiada por jóvenes con explícita intencionalidad política, y donde la música entra a participar en la lógica las artes para la transformación social, como lo desarrollaré en el capítulo 3.

Es difícil establecer con certeza en qué momento llegó el formato tradicional de gaitas como lo conocemos hoy en día a la ciudad. Sin embargo, los relatos coinciden en que fue en la EPA (Escuela Popular de Artes) donde se empezó a gestar el movimiento gaitero que como tal ha permanecido por más de dos décadas, con la notable expansión que vivimos hoy en día. La EPA nace en 1972 en Medellín, y, como me cuenta también Jairo, la escuela no solo estaba dedicada a procesos de enseñanza de las músicas populares, sino que tenía un fuerte componente de investigación, en donde la intención y el sentido era recoger y aprovechar las expresiones culturales populares de todo tipo para darles una mirada y un uso académico. Adicionalmente, existía un compromiso político muy marcado, en sus palabras:

Había también un compromiso político a favor de las realidades del pueblo, digámoslo así, frente a procesos de subyugación, de explotación, de degradación, de maltrato, (...) siempre en todas las dinámicas estaba la opción por el pueblo, la opción por el más débil, por el más desfavorecido. Y encontrar, en esas dinámicas, todo el conocimiento que había; la idea era tratar de recuperar todo el conocimiento que había, de ponerlo a circular académicamente, un poco en el sentido de que precisamente si hubiera un proceso de liberación de la gente, tenía que ser en los lenguajes de la gente y en las estéticas e historias de la gente. (Comunicación personal, 7 de marzo de 2022)

Fue justamente en la EPA donde se formaron académicamente dos personas, que, desde mi perspectiva, han sido claves en el establecimiento de las gaitas en la ciudad: Yeisme

Romero, oriundo de La Guajira, y quien vivió por mucho tiempo en Sincelejo, y Juan Rafael Granda, “El Pollo”, nacido en Bello. Yeisme y El Pollo me cuentan que alrededor 1996 viajan por primera vez al festival de Ovejas, iniciando lo que será un proceso largo y casi ininterrumpido de investigación y apropiación de la música de gaitas, donde se fueron empapando y conociendo el formato de la mano de don Joche Álvarez y sus hijos, quienes por ese tiempo daban talleres de gaitas y tambores en Ovejas. Será el formato tradicional que se estableció en festival de Ovejas, del que hablé anteriormente, el que registran, aprenden y traen a los procesos de enseñanza en la ciudad. Este vínculo con Ovejas aún se mantiene y ha sido transmitido a las más recientes generaciones de gaiteros en la ciudad. Por ese tiempo deciden crear, en la EPA, el grupo Canto Arena, el primer grupo de gaitas conformado por gente de la ciudad, y único grupo profesional de gaitas que existe en Medellín, con más de 25 años de trayectoria continua. Canto Arena es también, a mi manera de ver, la primera escuela dedicada a la enseñanza de las gaitas como formato musical.

Posteriormente, Yeisme se establece como gestor cultural, profesor de preescolar y primaria, y continúa con la dirección de la escuela Canto Arena en el barrio Santa Lucía. De este proceso surgen los encuentros de gaitas y tambores que se han incluido en la programación del Festival del Porro de Santa Rosa de Lima, y que ha traído a muchos grupos de gaitas de todo el país. Es de resaltar que, en el año 2021, se realizó el octavo encuentro de gaitas y tambores y el primero en hacerse de manera independiente al festival del porro, lo cual marca un precedente para seguir construyendo un festival de gaitas en la ciudad.

Juan Rafael se separa de Canto Arena a finales de 1990 y empieza a dar clases en algunas instituciones, de las cuales, considero, las más importantes en esta historia serán la universidad EAFIT, la corporación Semiósfera y el Centro de Desarrollo Cultural de Moravia, donde se convertirá en promotor de varios procesos que para mí son cruciales y precursores del crecimiento del movimiento gaitero como lo conocemos hoy. Lo anterior porque de allí han surgido los principales procesos de enseñanza y aprendizaje que han venido formando a una gran cantidad de personas en estas músicas. De estos procesos hablaré más detalladamente a lo largo de la investigación.

Es difícil traer a colación las historias particulares de cada persona de la costa que ha venido a aportar su conocimiento en la gaita. Lo que es común a todas ellas es que llegaron en busca de oportunidades laborales, la mayoría encontró trabajo en otros oficios y logró

combinarlos con las “moñas” o conciertos de gaita. Muy pocos pueden decir que viven o han vivido de la música de gaita en la ciudad. En este sentido, existe una diferencia marcada con la historia de las gaitas en la capital. Mientras que en Bogotá han existido, por muchas décadas, varias generaciones de gaiteros conviviendo y trabajando como músicos de gaita, aquí en Medellín la historia es distinta. Lo que propongo es que en la capital se ha fijado una identidad del ser gaitero que combina no solo la práctica musical sino la consolidación de procesos de enseñanza. Esto está arraigado en el establecimiento de la idea de *linaje tradicional* sujeta a una supuesta herencia generacional, que les brinda cierto prestigio y legitimidad en términos su autoridad como gaiteros. La historia en Medellín es distinta porque el primer grupo de gaitas aparece tardíamente con respecto a la capital, y porque su conformación se da por gente proveniente de distintos lugares de la costa, que se juntan con gente oriunda de la ciudad. El discurso de autoridad ligado al linaje tradicional no está tan establecido. Esto, me parece, será vital para entender las diferencias que se presentan en los distintos procesos de enseñanza y aprendizaje y en los espacios de socialización de las gaitas en la ciudad, y servirá para entender cómo se configuran los conflictos y las tensiones entre los diferentes actores del mundo de las gaitas.

1.7 Conclusiones

Este recorrido breve me parece importante porque la definición de las gaitas como tradición folclórica, como música tradicional, con las nociones folcloristas-esencialistas puestas en escena, no solo pervive en la música de gaitas en la ciudad, sino que es uno de los principales factores que detonan las tensiones entre los distintos actores que hacen parte de la comunidad de gaitas en la ciudad, como lo trataré en el tercer capítulo.

Mi intención en este apartado no ha sido juzgar la transformación de la música de gaitas, pues considero que el papel de la antropología, más que valorar, es dar cuenta de los factores del cambio y sus dinámicas. En este sentido es que se hace necesario reconocer y evidenciar las intenciones políticas, económicas y sociales de los múltiples actores como factores que entran en tensión y determinan las dinámicas del cambio. La música, como dimensión de las realidades sociales, está sujeta al cambio natural de los procesos culturales.

Las gaitas son simultáneamente representantes estáticas del folclor del Caribe, mercancía para la industria que las fetichiza; y obra musical, también exótica, para las nuevas generaciones de investigadores musicales, interesados también en la música colombiana como folclor, pero que, desde luego, asumen su enfoque musicológico para el estudio de las sonoridades particulares del género. Lo que intento plantear es que las gaitas se han convertido en un símbolo que carga diversos significados de acuerdo a los múltiples intereses que hay sobre su preservación y reproducción, y que determinará las maneras diferenciales en que la gente se acerca a esta música en la ciudad. Las gaitas como símbolo de resistencia, será la manera como muchos jóvenes se acercarán a ella como forma musical que interpela sus identidades.

Capítulo 2: negociando la identidad. Las Gaitas, sus significados y sentidos entre las personas jóvenes de la ciudad

Resumen

En este capítulo quiero tratar la relación entre la música de gaitas y la identidad en el plano de las ideas y los significados. Ofrezco mi interpretación sobre cómo la gaita seduce e interpela las identidades de las personas jóvenes y entra a hacer parte de sus vivencias, articulándose a sus necesidades de construcción subjetiva de identidad en un contexto de ciudad que ofrece un modelo de juventud que no satisface sus deseos y necesidades. Particularmente ofrezco una reflexión en torno a cómo los y las jóvenes leen, se dejan seducir, y ponen a trabajar la música de gaitas como símbolo en sus propios códigos y necesidades de construcción de identidad.

Palabras clave: música de gaitas, identidad, jóvenes, ciudad.

En los últimos años se ha presenciado un auge importante en el Valle de Aburrá de consumo e interpretación de la música de gaitas. Recuerdo que cuando yo emprendí el camino del aprendizaje de la gaita hembra, hace ocho años aproximadamente, eran muy pocas las personas que nos encontrábamos alrededor de esta manifestación musical. Con el pasar de los años, se ha visto un incremento significativo de las personas que nos acercamos a estas músicas. Cada vez somos más las personas, jóvenes en su mayoría, que nos interesamos por aprender a tocar los instrumentos del formato, hacemos viajes a los diferentes festivales y encuentros de gaita de la región Caribe, y nos congregamos en las ruedas, que están ganando mucha fuerza en la escena cultural de la ciudad. Se han multiplicado significativamente los espacios y escenarios donde suenan las gaitas en el Valle de Aburrá, y cada vez llegan más personas jóvenes interesadas a estos espacios con la intención de aprender. Este fenómeno me ha interesado sobremanera, porque yo mismo hago parte de la comunidad gaitera y he visto con asombro y gratitud cómo crece nuestra comunidad. Es por esto que me interesé por investigar cuáles eran las principales motivaciones e intereses de aquellas personas que nos arriesgamos a emprender el camino

del aprendizaje, muchos de nosotros y nosotras sin tener conocimientos previos sobre música, muchos otros con formación musical previa, pero que de igual manera se sienten interpelados y seducidos por las gaitas. De esta manera surge mi interés por analizar la música de gaitas en clave de algunas preguntas sobre la identidad. En ese encuentro con la música de gaitas me pregunto: ¿por qué nos atrevemos algunas personas, que en muchos casos nunca habían tenido en sus manos un instrumento, a emprender el camino del aprendizaje de las gaitas y los tambores?, ¿cómo se entiende – construye- el relato de identidad en la música de gaitas por parte de las personas jóvenes de la ciudad?, ¿qué valores, actitudes y emociones moviliza en nosotros y nosotras? Son algunas de las preguntas que orientan el desarrollo de este capítulo. En este sentido, me propongo evidenciar cómo las identidades se ven interpeladas de manera diferencial por la música de gaitas. Me permito, en un primer momento, ofrecer algunas de las orientaciones teóricas que me han servido como herramientas para analizar mi fenómeno de estudio. Posteriormente ofrezco mis hallazgos de campo y mis propias reflexiones en torno a lo encontrado.

2.1 La crisis de identidad de las personas jóvenes en la ciudad

Primero, quiero empezar por delimitar el concepto de joven con el que trabajé en esta investigación. Este concepto se aleja un poco de la mirada de la juventud con base en la noción de moratoria social, que explica la condición de joven como una especie de espacio-tiempo intermedio entre la madurez biológica y la madurez social (introducción a la vida económica, a las responsabilidades del adulto), pues considero que es una mirada que no da cuenta de la complejidad que presenta la condición de juventud en la vida contemporánea, y que, entre otras cosas, está reservada para aquellos sectores sociales privilegiados que puedan costear o permitirse dicha moratoria. Me acerco más a la noción de juventud planteada por Margulis y Urresti (1996), con la introducción del concepto de facticidad, que se refiere al abanico de posibilidades de realización personal y de performances vitales, que se van reduciendo con el pasar de los años. En palabras de los autores, los:

Jóvenes son todos aquellos que gozan de un plus de tiempo, un excedente temporal, que es considerablemente mayor que el de las generaciones mayores coexistentes.

Ese capital temporal expresa simultáneamente una doble extensión, la distancia respecto del nacimiento – cronología pura y memoria social incorporada – y la lejanía respecto de la muerte, constituyéndose ambos en ejes temporales estructurantes de toda experiencia subjetiva (...) Aunque la vida pueda perderse en el momento siguiente, aunque las expectativas de vida se reduzcan objetivamente, aunque aumenten los riesgos sociales de muerte violenta, como guerras, represión política, inseguridad urbana, u otros fenómenos que generalmente encuentran entre los jóvenes a sus principales víctimas, en nada se altera esa facticidad de la experiencia subjetiva de capital temporal, de tiempo por vivir, que diferencia a los jóvenes de los que no lo son, con absoluta independencia de la clase social o del género. (Margulis & Urresti, 1996, p. 10)

Adicionalmente, se complementa el concepto mediante la referencia a la condición del ser joven en función de la pertenencia generacional:

La generación remite a la historia, da cuenta del momento social en que una cohorte social se incorpora a la sociedad. Ello define características del proceso de socialización, e incorpora a la misma los códigos culturales que imperan en una época dada y con ellos el plano político, tecnológico, artístico, etc. Ser integrante de una generación implica haber nacido y crecido en un determinado periodo histórico, con su particular configuración política, sensibilidad y conflictos (Margulis & Urresti, 1996, p. 6)

En este sentido, se es joven porque se pertenece a una generación más reciente, poseedora de códigos culturales que la diferencian de las anteriores y que “orientan las percepciones, los gustos, los valores y los modos de apreciar y desembocan en mundos simbólicos heterogéneos con distintas estructuraciones del sentido” (Margulis & Urresti, 1996, p. 6). Con esto no quiero decir, como creo que es obvio, que el hecho de que se pertenezca a una generación específica unifica de alguna manera el ser joven. Cuando me refiero a la categoría de juventud o de jóvenes, no me refiero a esta como una categoría homogénea, o como ya lo mencioné, obediente a valores absolutos como la edad. La generación no hace referencia a un grupo social sino una categoría nominal. Y, si bien, para

nuestra generación existe y se promueve una versión hegemónica de juventud paradigmática que:

Se representa con abundancia de símbolos en el plano más mediático: deportiva, alegre, despreocupada, bella, la que viste las ropas de moda, vive romances y sufre decepciones amorosas, pero se mantiene ajena, hasta su pleno ingreso a las responsabilidades de la vida, a las exigencias, carencias y conflictos relativos a la economía, el trabajo y la familia. (Margulis & Urresti, 1996, p. 6)

A lo que aludo es a la realidad misma de la heterogeneidad en las maneras de ser joven con base en factores de diversos tipos. Me sitúo desde un concepto de juventud amplio, complejo y heterogéneo:

Hay distintas maneras de ser jóvenes en el marco de la intensa heterogeneidad que se observa en el plano económico, social y cultural. No existe una única juventud: en la ciudad moderna las juventudes son múltiples, variando en relación a características de clase, el lugar donde viven, y la generación a que pertenecen y, además, la diversidad, el pluralismo y el estallido cultural de los últimos años se manifiesta privilegiadamente entre los jóvenes que ofrecen un panorama sumamente variado y móvil que abarca sus comportamientos, referencias identitarias, lenguajes y formas de sociabilidad. (Margulis & Urresti, 1996, p. 3)

Esta acepción de juventud define muy bien la diversidad, y la potencia que en este sentido se deriva, presente en el movimiento gaitero de la ciudad, tema que trataré en el próximo capítulo.

Por otro lado, el concepto de identidad con el cuál siento más afinidad ha sido desarrollado por los Estudios Culturales. Stuart Hall (2014) trabaja la “crisis de identidad” moderna, esa “pérdida de ‘sentido de uno mismo’”, desde una perspectiva “descentrante” (ofrece en esta línea algunos cambios conceptuales relevantes sobre la noción de identidad que encuentran en común la idea del “descentramiento” o “dislocación” de las identidades del sujeto moderno), y la explica como el “conjunto de desplazamientos dobles -que descentra a los individuos tanto de su lugar en el mundo cultural y social como de sí mismos-” (Hall, 2014, p. 364). Este “descentramiento” se sitúa en los procesos de transformación

cultural que están “fragmentando los paisajes culturales referentes a clase, género, sexualidad, etnicidad, raza y nacionalidad que nos proporcionaban posiciones estables como individuos sociales” (Hall, 2014, p. 364), procesos acaecidos en las sociedades modernas a finales del siglo XX. Por consiguiente, la identidad del sujeto en la modernidad tardía o postmodernidad, a diferencia de la identidad en la Ilustración (o el sujeto cartesiano), y la identidad sociológica (o el sujeto moderno), es abierta, incompleta, fragmentada y en algunos casos contradictoria:

El sujeto asume diferentes identidades en momentos distintos, identidades que no están unificadas en torno a un “yo” coherente. Dentro de nosotros coexisten identidades contradictorias que jalan en distintas direcciones, de modo que nuestras identificaciones continuamente están sujetas a cambios. Si sentimos que tenemos una identidad unificada desde el nacimiento hasta la muerte, es sólo porque construimos una historia reconfortante o “narrativa del yo” sobre nosotros mismos (Hall 1990). La identidad totalmente unificada, completa, segura y coherente es una fantasía. Más bien, mientras se multiplican todos los sistemas de significación y representación cultural, somos confrontados por una multiplicidad desconcertante y efímera de posibles identidades, con cualquiera de las cuales nos podríamos identificar, al menos temporalmente. (Hall, 2014, p. 366)

Este cambio, además, según el autor, está ligado al carácter de cambio rápido, constante y permanente de las ciudades modernas, que se diferencian en esta característica de las sociedades tradicionales, y que está relacionado con los distintos procesos de globalización. Es así como a raíz del consumismo global, aquellas diferencias culturales que hasta el momento definían las identidades, se empiezan a ver reducibles a “una especie de lengua franca internacional o moneda global en la que todas las tradiciones específicas e identidades distintas pueden traducirse” (Hall, 2014, p. 390) en lo que se conoce como el fenómeno de “homogenización cultural”.

Esta aparente homogeneización de las identidades culturales merece por lo menos una salvedad que ofrece Hall (2014), refiriéndose a que “junto a la tendencia de homogenización global existe una fascinación con la diferencia y la comercialización de la etnicidad y de la “otredad”” (p. 390), evidenciando un nuevo interés en lo “local” que acompaña el impacto

de lo “global”. La idea de las nuevas articulaciones entre lo global y lo local, es central en esta investigación, en tanto evidencia cómo el mercado, y en mi caso la industria musical, exotiza y fetichiza la producción cultural para hacerla más atractiva a los públicos ávidos por formas y símbolos diferentes de representación y de adscripción identitaria.

Esta nueva manera de identificarse implica una serie de inconvenientes que se presentan como presiones constantes hacia los sujetos posmodernos. Su “dislocación” o “descentramiento” de las formas e instituciones tradicionales de adscripción identitaria suponen una constante presión y necesidad de identificación que se ve complejizada por el gran caudal de posibilidades que se ofrecen en el panorama, en ese “supermercado cultural” del que habla Hall.

En este sentido, Gleizer (1997), propone que “una de las formas de enfrentarse a los dilemas presentados por la crisis de la identidad contemporánea, es hacer uso de estructuras de reducción de complejidad” (p. 49). Para Gleizer (1997), con la creciente complejización de las sociedades contemporáneas, la carga de la construcción de las identidades ha dejado de ser una responsabilidad social para pasar a ser menester de cada individuo. La aplicación del concepto de *reducción de complejidad*, que traigo como herramienta teórica, se desarrollaría de manera individual en uno de los ámbitos que Gleizer (1997) denomina como “estilo de vida”. En este ámbito, “los individuos deben cotidianamente enfrentarse a la coacción de la selección, a la necesidad de dar sentido a sus acciones y de construir su propia identidad” (Gleizer, 1997, p. 165).

En el mismo sentido de lo expuesto anteriormente, la desterritorialización de los capitales culturales ha contribuido a desmitificar y debilitar en las personas las nociones, los símbolos, representaciones, y en últimas, las referencias de pertenencia a una idea de nación unificada como una de las formas cerradas y esenciales de adscripción identitaria. Como menciona Rosas Mantecón (1993):

La desterritorialización, signo privilegiado de la globalización, conlleva el debilitamiento de los Estados–nación, proceso al que han contribuido paralelamente las presiones neoliberales que pugnan por la disminución de las áreas de responsabilidad del Estado y la creciente participación de los sectores privados en los diferentes ámbitos de la vida social, política y económica. (p. 82)

Entre muchos otros factores que serán particulares de cada contexto nacional e incluso regional/local, para el caso de Colombia, lo anterior se liga al descrédito del Estado, a la idea creciente, sobre todo entre las personas jóvenes, del Estado fallido, incapaz de responder por la satisfacción de los derechos y las necesidades de la gente; el Estado que históricamente ha violentado a su población de tantas maneras. Como menciona Perea (2000):

Por supuesto el interrogante así, formulado en general, adquiere otro cuerpo en la situación colombiana, un país donde la sostenida crisis corroe aún más hondo las fuentes de significado. Cuántos hechos podrían traerse a cuento. Más de cincuenta años de muerte rematados en una guerra tan confusa como toda la atormentada experiencia de violencia; un Estado reputado de débil y carente de autonomía a lo largo de su historia, impedido para cumplir su misión de ley universal; una sociedad civil despedazada entre los apetitos de los señores de la guerra. ¿A qué lugares simbólicos se acude en medio de la permanente experiencia de fragmentación y muerte? (p. 74)

En este orden de ideas, quiero proponer entonces la perspectiva conceptual de la identidad ligada a los jóvenes con la cual me siento cómodo para tratar este tema. Esta perspectiva entiende el proceso de identificación como abierto, incompleto, descentrado, fragmentado, itinerante o móvil, inseguro y en algunos casos incoherente y contradictorio; que refiere a la flexibilidad y a la capacidad de los jóvenes de rearticular, reapropiar y reorganizar la “oferta” de símbolos y bienes culturales en distintas direcciones que se establecen en diversas comunidades de pertenencia, de acuerdo a sus intereses y necesidades en la negociación de sentido. Entiendo entonces que el sentido de pertenencia a un grupo cambia de acento y se construye en gran medida en otros escenarios distintos y desanclados de los tradicionales hegemónicos, que en muchos casos son vistos como coercitivos y limitantes. Las personas jóvenes estamos creando nuevas maneras de adscripción identitaria y negociando los sentidos de pertenencia y de comunidad en otras vías diferentes a las tradicionales hegemónicas. Es aquí donde la música entra a jugar un papel fundamental en estas nuevas maneras de gestionar nuestra identidad y nuestra adscripción a comunidades heterogéneas lejanas de las antiguas formas de adscripción social.

Con respecto a la relación entre identidad y música, Simon Frith (1996) presenta como premisas de su obra, primero, que “la identidad es *móvil*, un proceso y no una cosa, un devenir y no un ser” (p. 184) y segundo, que “la mejor manera de entender nuestra experiencia de la música – de la composición musical y de la escucha musical- es verla como una experiencia de ese *yo en construcción*” (Frith, 1996, p. 184) Para el autor, además, en el estudio de la relación entre música e identidad:

La cuestión no es cómo una determinada obra musical o una interpretación refleja a la gente, sino cómo la produce, cómo crea y construye una experiencia – una experiencia musical, una experiencia estética- que solo podemos comprender si *asumimos* una identidad tanto subjetiva como colectiva (Frith, 1996, p. 186).

En este punto, quiero traer a colación una potente reflexión que me compartió Juan Esteban Buitrago, guitarrista clásico, director del grupo de gaitas El Trinar de la Montaña, e intérprete de la gaita hembra, sobre cómo su construcción de identidad se relaciona con las gaitas a partir de las vivencias y las experiencias que esta música ha permitido en su vida:

Yo creo que yo más allá de ser gaitero, soy una persona que vivió un montón de experiencias a través de la gaita. A mí la gaita me ha dado un montón de momentos que yo creo que en la vida de una persona que trabaja en Bancolombia va al menos tener esa oportunidad en la vida, y si la tiene, quizás la va a ver como "ay, esos bullositos". O sea, más allá de la música, la gente que conocí, los lugares que pude visitar, o los momentos que se pudieron dar por tocar música de gaitas. O sea, hay cosas en la vida que uno dice, como momentos, uno dice, como "la rueda en tal día", en Riosucio, por ejemplo, como unas cosas que uno dice como que esa es la plenitud de la vida; yo puedo tocar gaita y puedo tocar en un grupo comercial y me puedo tapar en plata, pero pues ese no es mi fin; O sea, mi fin, hasta hoy, pues porque todavía queda lo que reste de vida, pero hasta hoy, mi fin han sido esos momentos pues, como lo intrínseco, lo que se queda ahí, y la experiencia, y la gente que uno conoció a través de eso, o los diálogos que uno entabló a través de eso, o los textos que uno conoció a través de eso. (Comunicación personal, 18 de abril de 2021)

Por otra parte, Vila (1996) trabaja sobre la capacidad interpeladora y articuladora de la música en las identidades sociales, pero intenta ir más allá al ofrecer una explicación sobre cómo estas interpelaciones se anclan en tramas narrativas que constituyen una de las formas de construcción identitaria de las personas. En este sentido, propongo que la música de gaitas interpela de manera diferencial a algunas personas jóvenes de la ciudad, de modo que les permite realzar ciertos elementos que son de interés en la proyección y realización de su particular construcción de identidad, como lo plantearé más adelante. Esta propuesta encuentra resonancia con las reflexiones sobre las nuevas formas de identificación por parte de los jóvenes expuesta por Perea (2000), para quien los símbolos han perdido su densidad contextual debido al constante flujo de información de nuestra época, evidenciando en este sentido nuevos niveles de autonomía simbólica. Queda en entredicho entonces la relación determinista entre símbolos y prácticas:

La producción simbólica se convierte en fin en sí misma, quebrando amarras con los contextos institucionales y actorales que proveían su sentido articulador. Los signos hablan por sí mismos, arrancados de las situaciones donde tuvieron su origen, encaramados en la cadena infinita de procesamiento simbólico. (...) No sólo se verifica el languidecimiento del nexo con los contextos donde surgen las armaduras simbólicas, sino que la incorporación en el flujo globalizado de información alimenta, reproduce y transforma los signos entre ellos mismos. Un signo puede incorporarse como título distintivo de grupos surgidos en contextos diametralmente diferentes y obedientes a intencionalidades opuestas. La cruz gamada, asociada históricamente al nazismo alemán, puede ser empleada por un grupo racista norteamericano e igual por uno comunitario colombiano. En el periplo que va del país central al periférico y del racismo al comunitarismo, los símbolos se han autonomizado conservando apenas difusas reminiscencias con su pasado originario. (Perea, 2000, p. 80)

En esta línea, el autor propone la metáfora de la esfera simbólica aluvial, como esa “marejada de símbolos venidos de sitios distantes y extraños, apretados todos en la avalancha informe de la sociedad hipersemiotizada” (Perea, 2000, p. 80). Además, menciona que, al proceso universal de desarraigo simbólico, le siguen procesos particulares de arraigo, al respecto, menciona que:

Si antes los signos aparecían determinados por los actores y sus prácticas, ahora pareciera que el actor se hace en el símbolo mismo, en la adopción discreta de signos dispersos en una oferta discursiva desanclada y en su ingreso expresivo en una esfera pública mediatizada. (Perea, 2000, p. 81)

A mi modo de ver, este es el caso de las gaitas y los tambores, que han sido desanclados de sus contextos culturales particulares y que ahora aparecen flotando como símbolos autónomos, con connotaciones y significados más bien abstractos, descontextualizados y con una vaga referencia geográfica, que han sido dispuestos para ser rearticulados y apropiados por las personas jóvenes en sus procesos de identificación particulares en las ciudades, lugares lejanos de donde se originaron.

2.2 La música de Gaitas como símbolo

Las gaitas como símbolo ofrecen diversos significados para gestionar las necesidades de construcción identitaria, de sentido de vida, de pertenencia; modelan las vivencias, y orientan otras formas de relacionamiento entre las personas jóvenes de la ciudad que se sienten interpeladas por esta música. En este apartado me permito presentar mi interpretación al respecto con base en las conversaciones sostenidas con algunas de las personas, jóvenes, habitantes del Valle de Aburra, que hacen parte de la comunidad gaitera.

2.2.1 Resistencia al modelo de ciudad

La crisis de identidad que vivimos las personas jóvenes se debe en gran medida a que no nos acoplamos a los modos de vida y a los modelos de juventud que las ciudades ofrecen y promueven. Nos abrumba el ajetreo, las velocidades, la identidad asociada con una idea de individualidad y competencia desmedida que persigue el éxito en términos de acumulación, que se refleja en el consumismo inconsciente y desbordado, entre otras cosas. El individualismo que ofrece la ciudad es resistido por los jóvenes con novedosas propuestas de adscripción identitaria y de generación de comunidades urbanas donde se privilegien otros valores. Estas búsquedas están volcadas hacia otras formas de ser, de pertenecer y de

relacionarnos. En este sentido, la música de gaitas cumple una función en las respuestas a la crisis que imponen las presiones de identificación que sufrimos las personas jóvenes.

Sara Zuluaga, fundadora del Colectivo Raíces, ex estudiante de batería jazz de la Universidad EAFIT, e intérprete de la gaita macho en el grupo de gaitas El Trinar de la Montaña, se refiere a la inconformidad que vivimos algunas personas con respecto a lo que nos ofrece la ciudad y su encuentro con la música de gaitas como propuesta de resistencia: Bueno, me cuesta como nombrarla, pero creo que es como una sensibilidad como que nos cruza. Como una forma de vivir como no automática, como no muy asentada como en las formas nos propone la vida urbana, sino que quizás, un poquito inconformes con esas dinámicas que nos propone la vida de la ciudad, esas personas que buscamos la música de gaitas es porque tenemos una sensibilidad diferente, que nos hace buscar otras velocidades. Yo diría que quizás tenemos como otra relación con el territorio también. Como con el campo, con la ruralidad, como que vibramos más con eso y no quizás con los espacios de ciudad, de cemento, y no nos deslumbra pues como esa idea de desarrollo-progreso, que quizás sí a otros, y que se encontrarán es en eso. (Comunicación personal, 17 de abril de 2021)

Sara continúa su reflexión en este sentido y refiere cómo lo anterior redonda en alternativas de adscripción identitaria y de generación de pertenencia alrededor esta música en la ciudad:

(...) se vuelve una posibilidad como de identificación con un algo que quizás antes no estaba. Pues, nosotros decíamos mucho "¿por qué proponer estos espacios en la ciudad?", porque quizás nos ofrecen otras respuestas que no encontramos en esas ofertas de la ciudad, para hacer, para encontrarnos, para entender la vida, para entender la música, para entender cómo nos relacionamos, cómo nos relacionamos con el entorno. Sí, pues pa mí es eso realmente, (...) para mí la vida es como "una y otra", después de La Colombina. Pues, y como una forma de entenderme yo también. (Comunicación personal, 17 de abril de 2021)

Por su parte, Daniela Roldán, ex estudiante de ingeniería ambiental e intérprete de la gaita hembra, me ofreció su reflexión sobre la búsqueda de otros referentes identitarios por fuera de lo que representa la ciudad para los jóvenes, y cómo lo simbólico implícito en las prácticas musicales tradicionales sirve como insumo para narrar otras formas de identificación:

Digamos en mi caso particular, primero vino la inconformidad con la ciudad, y después la música de gaitas. Primero vino todo este sentir de que lo que está sucediendo en la ciudad no me gusta, y está mal, y el capitalismo y todo eso. Entonces luego, ¿qué soy yo? si la ciudad no es nada, si la ciudad es un monstruo monetario de intereses económicos, ¿entonces quién soy yo? Entonces ahí viene la búsqueda de bueno, está el folclor, están los indígenas, están los negros. (Comunicación personal, 16 de abril de 2021)

Entre las reflexiones que se tejieron en las conversaciones, también se hizo explícita la idea de resistir a las dinámicas e injusticias que se presentan en la ciudad. Como lo menciona Daniel Henao, estudiante de licenciatura en ciencias sociales e intérprete del tambor alegre, para quien la música de gaitas sirve como un modelo explícito para resistir a las dinámicas de la ciudad:

Entonces, uno ha escuchado esas historias que esos pueblos viven de masacre en masacre, que las ruralidades están compuestas de unas dinámicas que no son estatales sino supra o metaestatales que son los grupos armados, que son conflictos de dos, tres, hasta cuatro grupos armados y en la mitad está cercada la comunidad, entonces son músicas que incluso desde su práctica son un acto de resistencia allá. Y porque se llega la pregunta ¿en los contextos urbanos, entonces, estaría mal, no sé si reivindicar sea la palabra, pero, no necesariamente la cultura o la idiosincrasia, sino que en el contexto esas músicas son de resistencia - además de pachanga, de lo que sea-, también son prácticas de resistencia ante un sistema hegemónico, ya sea estatal o supra estatal. Entonces, esas músicas que son utilizadas allá también para la resistencia, aquí también, en mi opinión personal, cabrían, porque las necesidades son similares. (Comunicación personal, 20 de abril de 2021)

Daniela Roldán, por su parte, se refiere a cómo la apropiación de prácticas entendidas como tradicionales constituye para ella una forma de resistencia:

Casi que podría ser como una manera de rebeldía también, pero una manera de rebeldía de resistir desde lo tradicional, así lo veo yo a veces, ¿cierto? Digamos, me resisto a comprar Ron Medellín, yo me compro un viche mejor, ¿cierto? Un pequeño acto de resistencia y de re existencia. (...) Pero es una resistencia también ocasionada porque de cierto modo, de pronto no somos personas totalmente amoldadas al sistema ciudadano, que es otra de las cosas. Habría que preguntarse por qué hay un sentir generalizado entre las personas que acuden a una rueda, de que la ciudad es macabra, por ejemplo, ¿cierto? aunque vivamos aquí. (...) (...) pero también después lo fui encontrando como una manera de resistencia más profunda, de resistencia a la colonización de las ideas, por ejemplo, la colonización de la música y de la manera de hacer música; porque entonces no tiene sintetizadores, ni tiene... de esto me di cuenta después, pero no es necesario saberse la escala cromática occidental, ni un montón de cosas que se supone que el mundo ya tiene establecidas sobre la música y en el que las gaitas y los tambores de cierto modo han resistido todo este tiempo, como a esos modelos y estructuras. (Comunicación personal, 16 de abril de 2021)

Entre las personas que estudiaron música de formación, existen además una serie de significados en estas músicas que los seducen y que se contraponen con las formas de enseñanza y aprendizaje de los modelos educativos, su estructuración rígida y las jerarquías propias de la música académica. La valoración de la música de gaitas se da en términos de ideas como la libertad en la interpretación, la sencillez, sinceridad y autenticidad de esta música. Como lo menciona Juan Esteban Buitrago:

Yo no sé, eso quizás puede ser muy abstracto. Quizás como la libertad que tiene la música. En este caso yo estaba buscando precisamente algo que me liberara de la academia y vi eso, y vi que precisamente era eso, un lenguaje en el que, como que se desarrolla a través de un tema, pero digamos, entre comillas, todos los músicos improvisan pues. O sea, es como una libertad que se desprende de la partitura o de la estructuración musical, la forma, todas esas cosas con las que yo me estaba peleando

en ese momento. Entonces quizás eso, yo vi como en la música libertad. Esta música transmitía eso literal, era como los repiques en cada instrumento, los gritos del instrumento, como ese registro y ese sonido como entre ronco, pues, la sonoridad, el timbre y la amalgama de todos esos instrumentos fue lo que me generó así como "uff, qué increíble esto"(...) Y entonces yo creo que ahí está precisamente como la diversidad y el escoger qué nos gusta, yo igual no dejé la guitarra, igual sigo pues como escuchando músicas académicas. Yo creo que es permearse de todo en realidad. (Comunicación personal, 18 de abril de 2021)

Sara Zuluaga también reflexiona en este sentido, en términos de las jerarquías y las presiones que se presentan en la academia, que se contraponen al encuentro “sincero” y “auténtico” que representa las gaitas:

Yo creo que yo encuentro ahí en la música de gaitas una cosa que no había encontrado en otro lugar, y es como esa posibilidad de encuentro como despreocupado de las formas, como auténtico, como sincero. Que no había encontrado pues como primero en otro lugar de la música, porque eran como más formales, como más desde la interpretación, más que el espacio de encuentro, que el espacio de compartir. Y no solo en la música sino como en la vida pues (...) Entonces, sí, yo siento que es como ese espacio que me permitió a mí como empezarme a relacionar de otra manera con otros, con la ciudad, con la música, y también conmigo, como despreocupada de las formas, sino como un espacio de sinceración (sic), no sé. (...) Sí, e incluso yo lo llevo no solamente a mi formación musical sino a mi formación académica, a personas. Entonces yo entro a Jazz, y los parciales de Jazz es usted entra a un salón y está tocando con otros; pero está tocando con otros porque los otros lo están calificando, y los otros están calificando su capacidad de tocar con ellos, su capacidad de responder, pero finalmente lo están calificando. Entonces creo que ahí, cuando esa relación se da desde la jerarquía, desde la observación del otro, o sea, no somos pares, hay una relación jerárquica, como que del tocar se vuelve otra cosa. Pues, y a mí se me volvió supremamente difícil de manejar. (...) Como muy distinta esa relación con la música, que yo incluso siento que yo eso no lo he podido como sanar otra vez, porque luego se vuelve es como una preocupación por ese "qué piensa el otro", ese

"qué dice el otro de cómo toco", "qué tiene para decir de mi forma de responder a lo que él me propone", entonces se vuelve como esa competencia pues, o como una puesta en escena. Entonces cuando me encuentro con la música de gaitas, me vuelvo a encontrar con eso que yo sentía antes en la batería, que era simplemente un espacio como de expresión, de encuentro con otros, de disfrute, que se me perdía un poquito en la academia. (Comunicación personal, 17 de abril de 2021)

2.3 Las Gaitas como referente de otras geografías morales e históricas

La música de gaitas sirve, además, como modelo que promueve otras formas de encuentro y asociación, y que permite el despliegue de la significación y el relacionamiento con base en otros valores que la ciudad no ofrece a sus habitantes jóvenes. Lo anterior concuerda con el planteamiento de Blanco (2009), para quien las personas hemos encontrado un refugio en las músicas caribeñas para distanciarnos de las problemáticas sociales y acercarnos a nuevos escenarios “alegres, coloridos, festivos y rumberos”:

Debido a esta multiplicidad de canales y de mensajes, por las sinestesias que produce, es por lo que la música ha sido siempre —y será— elemento fundamental en las construcciones identitarias. La sumatoria de los anteriores elementos incita y permite al escucha un desplazamiento, un viaje sea en el tiempo, hacia determinados momentos asociados con la música, o hacia geografías morales diferenciales donde se pueden establecer oasis simbólicos cargados de elementos deseados o carentes en las vidas cotidianas. (Blanco, 2009, p. 125)

En este sentido, la música de gaitas se refiere a unas ideas e imágenes específicas, entre las que se encuentran imágenes bucólicas, nociones de cercanía, y cotidianidad, de sencillez y sinceridad y de donde se desprende el concepto de *ancestralidad* que trataré a más adelante; elementos que no están presentes en las experiencias de las personas en la ciudad y que resultan seductores para sus necesidades de negociación de sus identidades:

Juan Esteban se refiere a esas imágenes bucólicas que la relación con las gaitas despierta en él:

Y además como a esa búsqueda ya consciente de, quizás la ciudad es muy acelerada, es muy ficticia en cuanto a lo que se genera alrededor de ella, como que todo es una pantalla, un velo en el que nos pintan algo bonito y pues no; mientras que en esos territorios uno como que vuelve a ser uno un poco, y uno entiende como esa historia, cómo vivían los antepasados, cómo vivían nuestros abuelos, yo me acuerdo de mi abuela contándome que tuvo una finca de tabaco y cómo colgaba el tabaco y lo secaba, o sea, ella me contaba todo eso a mí y pues yo me lo imaginaba. Pero cuando fui a Ovejas, quizás eso me despertó esas historias contadas ya vividas, como ver el tabaco, imaginarse uno todas esas historias que quizás le contaron a uno las abuelas, las tías, que vivían con las gallinas, como esa familiaridad que tuvieron nuestros papás, y en mi caso mi abuela, con ese territorio que era el campo, y esas vivencias sinceras que se dan en el campo, o cotidianas, que son muy naturales y que ellos añoraban ya viviendo aquí en la ciudad, como esas épocas en las que no se preocupaban por nada, la comida nacía ahí de la tierra, si necesitaban algo iban donde alguien, hacían un trueque. Como esa familiaridad que había antes, como esa empatía, esa búsqueda por lo propio, por el cero consumismo sino como lo básico, vivir de lo que hay, de lo que nos da la tierra, de lo que nos da el vecino y ya, y vivían bien y tranquilos. (...) Entonces ahí es donde uno dice "no, esos territorios, tal", y cómo viven, ¿cierto?, viven como en cierta paz digamos, pues porque también todo tiene en realidad un conflicto y unas aristas buenas y malas. Pero, digamos que ellos, para mí, viven un poco más apaciblemente la vida, sin tanto caos, sin tanto estrés. Es como imaginar eso de cómo vivían nuestros antepasados, y como que "ve, qué bueno vivir así otra vez", ¿por qué no? (Comunicación personal, 18 de abril de 2021)

También es común que el sonido de las gaitas se asocie con otras geografías muy distantes de lo que representa la ciudad, como lo expresa Daniela Roldán sobre el sonido de las gaitas:

Me encanta que sean como transportar un poquito del lenguaje de la selva y digamos a los trinos de las aves. Como que siento que está muy conectada con la naturaleza y sus sonidos. A parte que a todos nos lleve a recordar o a sentir todo ese pasado ancestral. (Comunicación personal, 16 de abril de 2021)

Estas referencias a ideas como la cotidianidad, la simpleza y la cercanía, se relacionan con una mayor facilidad de acceso a estas músicas, pues permiten una mejor asociación con las vivencias de las personas que se sienten interpeladas por estas nociones. Como lo menciona Yésica Arboleda, ex estudiante de antropología, integrante del grupo Gaiteras de Aburrá e intérprete del tambor alegre:

Es que estas músicas también, como que en su simpleza, que no es tan simple tampoco, pero igual sí son más cercanas, permiten un acceso mayor. Es que yo siento que hay otras músicas que no tienen como una facilidad de acceso como estas músicas, estas músicas son más cotidianas, pueden llegar como de una manera... o a mí, a mí particularmente me llegaron de una manera colectiva. (Comunicación personal, 27 de abril de 2021)

Daniela Roldán también se refiere a cómo se siente interpelada por la simpleza y la cotidianidad que representa esta música en términos de los temas que se tratan en las canciones, y cómo lo simple se vuelve extraordinario y bello por medio de la música de gaitas:

Y bueno, también me gusta mucho de la música de gaitas y de su cosmovisión que pueden enaltecer cosas muy simples, ellos le pueden hacer una canción a la lluvia en el festival, o al palo de caucho, o simplemente a la idea que se les ocurre, (...) Como enaltecer, embellecer y musicalizar lo simple, para que lo simple sea extraordinario a través de la música de gaitas. Entonces está, por ejemplo, El sábalo mayero, es algo muy simple, una idea muy simple, que se vuelve hermosa a través de la música y que puede hacer que uno disfrute más de su propia cotidianidad. Eso me queda de la cosmovisión de las gaitas. (Comunicación personal, 16 de abril de 2021)

2.4 El concepto de Ancestralidad

Este concepto aparece una y otra vez en todas las conversaciones y es quizás el elemento que más se asocia a la música de gaitas como símbolo. La ancestralidad, como un

concepto denso, lleno de contenido, que define o significa la música de gaitas, también refiere o está anclado a muchos otros productos culturales, conocimientos y prácticas con fuertes referencias, procedencias y contenido étnico-racial, que han llegado como mercancías a las ciudades y que componen el abanico de posibilidades que las personas jóvenes tenemos para escoger en nuestras búsquedas identitarias. En este sentido es que se entiende cómo eventualmente se encuentran en la ciudad aquellas prácticas que enuncian el significado de ancestralidad, ya que las personas las asocian como afines o complementarias. Daniela Roldán lo expresa de mejor manera:

(...) y entonces, claro, a ese tipo de carrusel se ve expuesto uno cuando vive en la ciudad, y más si está en una búsqueda identitaria, que requiere como acudir a ese encuentro. Y me parece que es también por ese exceso de posibilidades, que no me parece que esté mal, porque de cierto modo vamos reuniendo un montón de cosas y de culturas de un montón de partes, que es lo natural que pasa en la ciudad. (...), me parece que es también por esa oferta, y porque la misma búsqueda, si vos decidís buscar tu identidad colombiana o ancestral en la ciudad, tenés muchas opciones. Y ahí en esa combinación de las personas, entonces somos un montón de personas en esas búsquedas, que confluimos en un mismo espacio; pero entonces a veces pasan cosas charras y entonces alguien trajo un rapé del Amazonas, y otro tiene mambe del Cauca, y alguien trajo viche del Pacífico, ¿cierto?, cosas así, y todo confluye ahí, pero son resultados de las mismas búsquedas, y ya nosotros como ciudadanos nos toca asumir todas esas cosas como parte de nuestra identidad, aunque puede ser... digamos no logramos ser muy fanáticos del viche, o del mambe, ni nada de eso, ni ahondar tanto en tanta cosa, porque hay un montón, pero que igual construyen nuestra identidad como ciudadanos. (Comunicación personal, 16 de abril de 2021)

Por otra parte, Yésica Arboleda relaciona el concepto ancestralidad con su búsqueda espiritual, que se constituye en esta medida en una herramienta por medio de la cual gestionar sus necesidades de pertenencia a través de estas prácticas que le permiten “llevar y tramitar” sus vivencias en la ciudad:

Es que para mí los acercamientos espirituales no han sido tantos en la vida, en realidad. Entonces claro, es como esa búsqueda también de herramientas para tramitar todo eso que pasa, todo eso que nos duele. Para mí lo es, y de hecho a mí ha hecho mucho preguntarme por la ancestralidad. (...) Entonces nunca hubo como contarme "ay, que las personas que vivían antes de vos tenían estas prácticas". (...) Entonces claro, como a una no le llegan "ah, que cómo la abuela pilaba el maíz, y eso nos viene desde allá". Por eso es que una se siente a veces como volando por ahí, como que "vení, ¿yo de dónde vengo?, ¿yo a qué pertenezco? Yo siento que yo construyo eso de "a qué pertenezco", como a estas prácticas que me hacen poder llevar y tramitar. (Comunicación personal, 27 de abril de 2021)

En este sentido, el concepto de ancestralidad implícito en la música de gaitas ha permitido, a mi manera de ver, una revisión hacia el interior de las personas jóvenes que se sienten interpeladas por esta música, un repensarse las propias estéticas y volcar la mirada hacia afuera, hacia el campo en este caso; una búsqueda por referentes musicales diferentes a los referentes hegemónicos como el reggaetón o los narcocorridos, que se asocian a esa Medellín regida por la violencia, tan marcada por la cultura narco-paramilitar; pero sobre todo una búsqueda hacia esos lugares que justamente han sido receptores de esa misma violencia, lugares y referentes físicos e imaginados que han resistido a la colonización física y simbólica y que se empiezan a constituir como referentes históricos para generar narrativas de identidad con continuidad y con otras historicidades. En esa búsqueda por otros referentes por parte de los jóvenes, se encuentra implícita la ilegibilidad e ilegitimidad de una propuesta de historia oficial y de los referentes identitarios ligados al discurso de identidad nacional. Y en este sentido es que considero que el encuentro que promueven estas músicas en distintos espacios de la ciudad, además de proporcionar escenarios de cohesión, se puede considerar como espacios de mediación política, donde interesa no solo el goce de la interpretación de las músicas, sino donde se promueven nociones de responsabilidad y de retribución con aquellas comunidades donde se originó la música de gaitas.

Frente a la inconformidad sociopolítica, Sara Zuluaga menciona:

También no sé si como una inconformidad, no sé si el término sea "política" pues, pero sí como de la realidad político-social-cultural que se vive en el país, entonces

como buscando unas conversaciones alternativas como al discurso oficial. Entendiendo como que ese país centralizado, ese país estratificado, no ha sabido escuchar otras voces, no ha sabido poner la mirada en unos lugares que merecen también atención, entonces quizás eso. Quizás como la búsqueda de la diferencia, o como un rehuir a lo homogéneo, como que creo que no buscamos una identificación homogénea, como "uy, qué bueno éste que se parece tanto a mí", sino antes como "uf, qué bueno encontrarnos con otros diferentes y poder conversar", entonces una búsqueda de diálogo. (Comunicación personal, 17 de abril de 2021)

Évelin Osorio, estudiante de licenciatura en ciencias sociales, integrante del grupo Gaiteras de Aburrá e intérprete de la gaita hembra, recoge muy bien cómo estas imágenes de cotidianidad, cercanía y afinidad, se entretajan y permiten relacionarlas con su apuesta política en términos de repensarse colectivamente el discurso de identidad colombiana. Además, hace visible cómo la música de gaitas sirve como modelo de diálogo intercultural en este sentido de pensarnos un “nosotros y nosotras” más cercano, más acorde con las necesidades compartidas:

Y entonces luego, en la parte de explorar la música de gaitas me doy cuenta de un trasfondo cultural, de lo que significa un diálogo intercultural entre lo que significan los instrumentos, pero también lo que se empieza a contar con la música, entonces es una forma para expresar la cotidianidad, para lamentar las tragedias que sucedieron en geografías específicas, es una manera para juntarse la gente, para festejar la vida (...) Entonces, como que ir tejiendo todas esas aristas y encontrarse también que hay otras personas que tienen esa sensibilidad, pues es lo que me ha acercado inicialmente. (...) Ahora, sigo pensando que la parte de acercarse a lo tradicional implica volver a nosotras, como colombianas, en un contexto determinado que implica pensarnos nuestras propias epistemes, volver a nosotras para pensarnos. Y eso me genera un fresquito (...) como que bueno, hay otras personas, otros sentires, otros decires que se están pensando desde lo que tenemos cerca. (Comunicación personal, 18 de abril de 2021)

Yésica Arboleda, también relata, al respecto de su búsqueda por otros símbolos, que se sienten más cercanos, más propios; y cómo la relación con esta música constituye las experiencias que la hacen significarlas en sus propios términos y sentidos de identidad, lejana de la idea de identidad nacional:

A mí la patria me parece una ficción, no me siento desde ahí. Pero sí me gusta lo cercano. Como que igual, no sé, si estas músicas son más cercanas, también me parece como más lindo, no sé por qué. Y porque igual me llegaron antes, igual han constituido ya unas experiencias, una socialización que me hace significarlas. (Comunicación personal, 27 de abril de 2021)

En este sentido, y siendo conscientes de la importancia de esta música para sus vidas, de todo lo que les ha aportado, y de las realidades sociales, políticas y económicas en las que están inmersas las comunidades del Caribe donde nació esta música, afloran distintas ideas de responsabilidad y de retribución. Continuando con reflexión de Yésica:

Y para mí, yo ya no me siento como sin estas músicas, no quiero nunca dejarlas de hacer. Y más que eso también yo siento como una cierta responsabilidad, me gusta pues asumir una responsabilidad con estas músicas, porque no son unas músicas que tengan un respaldo económico e institucional, o por ejemplo de la industria de la música. Y que no se escucha tanto y yo me pregunto "¿por qué?", si la profundidad que tienen estas músicas, así como otras músicas como así raizales; pues raizales no de lo afro sino raizales como de la raíz, de que es como una dice "esto llega es como del fondo de la tierra". (...) Yo siento como una especie de retribución. Porque para mí estas músicas me sanan demasiado, me han sanado y sé que me seguirán sanando. Entonces yo tengo la capacidad de ver que me hace tanto bien que yo quiero como hacer algo por eso. Y también me da un sentido de vida, pues, es muy importante también para mí. Pero, sí, es esa retribución por eso que me da. Con las personas, con la región, o sea, con las regiones en donde se da, (...) Como un poco ese intercambio de saberes que nos pueden hacer bien y que nos pueden sanar. Yo lo siento como desde ese lugar. Y pues también que quiero que estas músicas se conozcan mucho,

que suenen por todas partes. Me gustaría mucho, la verdad, hacer proyectos alguna vez en la vida en esos lugares. (Comunicación personal, 27 de abril de 2021)

Juan Esteban también reflexiona alrededor de la necesidad que siente de devolución o retribución, y cómo siente que lo puede hacer de la mejor manera:

Pero uno se cuestionaba, esos territorios que fueron tan violentados, por ejemplo, esa historia de la masacre del Salado, es como "uf, estas cosas les pasó a estas personas acá y sacan unas gaitas pa tocar", y bueno. O sea, uno se imagina todas esas cosas y dice "no, yo tengo que devolverle algo a este territorio en el que me sentí feliz" o en el que soy feliz. Y es eso, yo creo que uno busca también hablar de esas cosas que son difíciles de hablar, o que hay que hablar porque tienen que escucharse, porque al parecer aquí en el país tratan de tapar el sol con un dedo, y hay gente que le come el cuento a eso y no, yo creo que hay que mostrar esos territorios y decirle a la gente que existen y que vayan, y que se den cuenta todo lo que pasó allá, ¿cierto? (Comunicación personal, 18 de abril de 2021)

2.5 La música de Gaitas como dispositivo para tramitar emociones

Por último, la música de gaitas se ha convertido en un potente dispositivo para tramitar distintos tipos de emociones. Entre las conversaciones se repite una y otra vez que una de las funciones más importantes de las gaitas entre los jóvenes es que se ha convertido en una herramienta que les permite hacer catarsis de las ansiedades y el estrés que producen las diversas situaciones y relaciones complejas que se viven en la ciudad. Por otro lado, las gaitas también se están constituyendo como un potente dispositivo para darle lugar, poder vivir y trascender ciertas emociones como la tristeza y la melancolía, así como un medio para el desfogue de la alegría; emociones que difícilmente se pueden tramitar en la ciudad de manera colectiva, y que es justo allí donde radica la importancia de este tipo de encuentros de orden comunitario alrededor de la música.

Con respecto a la gaita como herramienta para hacer catarsis, Daniela Roldán me compartió lo siguiente:

Para mí la gaita se volvió como un medio... al principio era incluso que estaba estudiando y estaba tan estresada que tocaba la gaita para liberar eso, de la manera en que la tocara. O sea, se volvió un hobby apasionador que me sanaba de cierto modo, o que paraba todo mi estrés del día (...) Eso, como un instrumento para la catarsis, más allá de que yo tuviera la idea inicial de que yo quería ser gaitera, porque para mí era un juguete. Así como yo te lo digo respetando mucho a las personas que lo interpretaban y todo, yo no tenía esa ambición, ¿cierto? porque yo estaba estudiando ingeniería y mi vida era otra cosa, o sea, yo no me veía con un grupo, ni nada de eso. Todo fue surgiendo a medida en que yo empecé a hacer más y más catarsis mediante la gaita. (Comunicación personal, 16 de abril de 2021)

Yésica Arboleda reflexiona en este mismo sentido y lo nombra como una herramienta para poder permanecer, para poder sobrellevar lo difícil que se hace a veces la existencia en la ciudad:

A mí me han enseñado mucho estas músicas a permanecer, a que a pesar de que una esté triste, de que pase lo que esté pasando, yo puedo ir a tocar y eso va a estar paralelo, pero yo voy a seguir haciéndolo. A mí me ha dado como una herramienta también como de sobrevivencia, como de permanecer, de que me ayuda a permanecer. Me llegan como una profundidad. Las melodías en general de las gaitas me parecen muy profundas; tengo que cerrar los ojos, hay muchas que a mí me piden cerrar los ojos, y yo he visto muchas personas así. Es como conectarse mucho con la espiritualidad, y ese conectarse con la espiritualidad también es conectarse con algo más que lo mantenga a una en estas condiciones tan difíciles, porque es que de verdad es muy difícil la existencia, a veces; a veces es súper feliz y así como "ay, todo es demasiado hermoso", pero a veces es muy fuerte. Y son este tipo de herramientas, para mí, que son la música de gaitas, el bullerengue, y las músicas del Pacífico y el baile, lo que yo sé que me va a mantener en vida siempre. (Comunicación personal, 27 de abril de 2021)

Y en este sentido, Yésica es certera en demostrar cómo en ella se convierten en una herramienta para definir su identidad, su sentido de pertenencia:

Es que para mí los acercamientos espirituales no han sido tantos en la vida, en realidad. Entonces claro, es como esa búsqueda también de herramientas para tramitar todo eso que pasa, todo eso que nos duele. Para mí lo es, y de hecho a mí ha hecho mucho preguntarme por la ancestralidad. (...) Entonces claro, como a una no le llegan "ah, que cómo la abuela pilaba el maíz, y eso nos viene desde allá". Por eso es que una se siente a veces como volando por ahí, como que "vení, ¿yo de dónde vengo?, ¿yo a qué pertenezco? Yo siento que yo construyo eso de "a qué pertenezco", como a estas prácticas que me hacen poder llevar y tramitar. (Comunicación personal, 27 de abril de 2021)

Con respecto al sonido y lo que éste transmite a las personas, que depende específicamente de la escala melódica en la que están afinadas las gaitas y de las candencias que se encuentran en los patrones rítmicos, entre las personas transmite ciertas emociones como la melancolía, la tristeza, pero también alegría. Santiago Cortés, estudiante de canto popular de la Universidad de Antioquia y cantante del grupo El Trinar de la Montaña, me comparte lo siguiente:

Uy parece, yo no sé ahí... Hay algo que entre ese gremio le dicen "el viaje", ¿cierto?, eso tiene un viaje muy interesante. No sé, al ser en ese modo dórico, como que es muy introspectivo; siento yo que el sonido es muy dramático, pero de una forma muy extraña, porque tiene todo este ritmo cadencioso, alegre, pero es extraño; como que a mí me genera muchos sentimientos encontrados y es muy bonito. A mí me gusta mucho. Ha habido momentos que yo escucho un parche de gaitas y boto el "lagrimero", o me pongo eufórico y me pongo a bailar. Entonces es como muy loco cómo afecta el sentir ese tipo de músicas. Me mueve mucho las emociones. (Comunicación personal, 15 de abril de 2021)

Yésica Arboleda se refiere a la importancia de esta música como dispositivo para darle lugar a emociones como la tristeza:

Es como preguntarse por el mismo sufrimiento, a mí me llama mucho a eso, como a sentir mucho dentro de mí, como esa melancolía, ese lamento tan profundo que tienen las gaitas, como el desgarrar, y vivirlo. Es que es eso lo más lindo, porque, por ejemplo,

que es lo que tiene el reggaetón - que igual hay cosas muy bacanas, a mí también me parece bacano-, pero que lo paila es cuando se vuelve algo monopolizante. Entonces con el reguetón se vive es la alegría. Pero, ¿y dónde están las músicas que nos permiten vivir la tristeza?, pues, que nos permiten prolongadamente vivirla, no quitarla. Y yo creo que es para mí de los aprendizajes más grandes, porque de eso se trata la vida. Y yo creo que es también lo que una a veces puede ver en ciertos territorios (...) Entonces como qué bálsamo para la vida tener esas herramientas que a vos te permitan igual entender que el sufrimiento se puede vivir prolongadamente, que no lo tienes que cambiar. (Comunicación personal, 27 de abril de 2021)

Esta idea de las gaitas como herramienta para tramitar las emociones, para las personas, llega además como imagen de lo que significó la colonización para las comunidades indígenas y afrodescendientes, y cómo se ha convertido en una forma de resistir y de tramitar las penas y los dolores a través de la música, como lo menciona Daniela Roldán:

Siento yo que la música de gaitas tiene como un dejo melancólico, como en el color de sus notas, que transmiten como un poquito de melancolía y pues porque, siento yo que han sido utilizadas durante mucho tiempo para, digamos, transformar o trascender ciertos dolores y ciertas pérdidas (...) Ya en esta combinación como con el palenquero y con la raza negra después de todo ese proceso de colonización y de todo ese sufrimiento, ha sido como una herramienta de esa sociedad para transformar o trascender ciertos dolores y ciertas angustias como sociedades (...) Y eso ha trascendido hasta nosotros, hasta nuestros tiempos, y me parece muy bonito que se traten esta música movida y alegre entre comillas, todas estas dolencias; entonces a veces tratan el dolor del campo, el dolor de los campesinos, el dolor de la muerte, el dolor incluso de ser desplazados, el dolor de sus ancestros, "Un fuego de sangre pura", tantas cosas que logran transformar ese dolor en arte, y de cierto modo como exorcizarlo a través de la interpretación y el baile, que es una de las cosas más bonitas también que he encontrado en la música de gaitas: ese poder transformador... (Comunicación personal, 16 de abril de 2021)

Daniel Henao también genera una reflexión en este sentido:

(...), pero que además de eso el indígena pone su melancolía, su forma de ser y de estar en el mundo, que aporta las gaitas, esas melodías tristes de cierto modo, y se combina con la alegría del negro que viene de un contexto más oprimido pero que se manifiesta a través de la alegría, crean contraste y se mezclan para crear algo único que es esa música de gaitas. También me gustó mucho la variedad que se maneja con respecto a la ambientación, hay música de lamento, de encuentro consigo mismo, con la comunidad, con la colectividad, pero también hay música para festejar, para bailar, para celebrar, para “pachanguiar”, también para tejer esa alegría que necesitan los pueblos, donde históricamente se desarrollan en contextos del conflicto armado, de la violencia, de todo esto que ocurre y que ha ocurrido en los Montes de María. (Comunicación personal, 20 de abril de 2021)

2.6 Conclusiones

Entre la multiplicidad de investigaciones y escritos sobre las músicas tradicionales y su influencia en las personas jóvenes de las ciudades, se ha generalizado la crítica a las diversas formas de apropiación y explotación por parte de músicos del interior que tienen la intención de desarrollar sus proyectos propios con la marca de autenticidad que brindan estas músicas, en un medio musical profundamente atravesado por la academia y la industria. Y cuando se habla de las identidades de los jóvenes ciudadanos, no músicos de formación, en relación con las músicas tradicionales, se tiende a caer en una especie de cliché al justificar que su acercamiento se debe a una intención de reconocer o exaltar la identidad nacional, como si tuviésemos siempre un afán ciego por reconocernos en mente y práctica como colombianos. Se piensa que inevitablemente caímos en la trampa del proyecto estatal de consolidación de una idea de ser colombiano, de una identidad nacional. Seguramente este es un factor importante por el cual, tal vez en un principio, muchos jóvenes nos acercamos a estas músicas, pero nuestras apuestas e intenciones no se agotan allí.

En este orden de ideas, mi propuesta es que la música de gaitas está cargada de nociones que aluden a un anclaje con unas raíces ancestrales que promueve una imagen de

diálogo intercultural, proponen una idea de originalidad y de continuidad con un pasado y una historia que se muestra distinta a la hegemónica (o que se interpreta, más bien, como tal), más mística, si se quiere, pero en todo caso que refiere a nociones de resistencia, y que constituyen un relato coherente y cohesionador que nos permite a las personas jóvenes escribir nuevas narrativas orientadas a la construcción de nuestros proyectos de identidad (Vila, 1996) y que se fijan justamente en la experiencia colectiva, en la interpretación misma de la música de gaitas.

La música de gaitas funciona como símbolo que puede ser reinterpretado, reconceptualizado y aplicado a nuestro contexto y necesidades particulares. Las gaitas y los tambores se constituyen como un símbolo cargado de una serie de significados que se encuentran en las distintas intenciones que las personas le dan a la interpretación y el goce de estas músicas. En este sentido, el concepto de “ancestralidad”, ligado a la música de gaitas, funciona como categoría ordenadora de identidad, cuyas características y significados resultan seductoras dada la crisis de identidad que sufrimos las personas jóvenes en las ciudades, y opera como relato coherente y necesario para reducir complejidad (Gleizer, 1997). “Lo ancestral” es entendido como relato esencial, con historicidad, con un origen definido, con “raíz”, anclaje, original, referente importante, que merece todo el respeto y cuidado. La música se constituye también en un potente dispositivo para tramitar distintos tipos de emociones, en una herramienta que les permite a los jóvenes hacer catarsis, darle lugar y trascender emociones como la tristeza y la melancolía, así como un medio para el desfogue de la alegría.

En este orden de ideas, es importante analizar cómo todo lo anterior redundará en la construcción de una comunidad moral alrededor de las gaitas como símbolo que representa ciertos valores, normas y modos de relacionamiento. Y cómo esta comunidad moral, lejos de funcionar armónicamente, se encuentra en constante tensión, lo que ha llevado a que estos valores y normas de funcionamiento se estén constantemente corriendo en sus límites, como lo trataré en el próximo capítulo.

Capítulo 3: La escena de la música de Gaitas en el Valle de Aburrá. La Rueda como modelo novedoso de encuentro, socialización, ritualización de la cotidianidad y apropiación del espacio público

Resumen

Este capítulo trata sobre la rueda como una forma particular de realización de la música de gaitas en la ciudad. La noción de rueda que se ha construido colectivamente por parte de las personas jóvenes ciudadinas refiere a intereses y necesidades propias de adscripción y pertenencia en un orden de constitución de una comunidad moral alrededor de la música de gaitas. En el mismo sentido, planteo mi interpretación sobre las principales causas de los conflictos al interior de la comunidad.

Palabras clave: música de gaitas, rueda, comunidad, conflictos.

Recuerdo que la primera vez que toqué en una rueda de gaitas organizada por costeños fue en el hoy extinto espacio de encuentro de La Floresta. La imagen es la siguiente: llevaba tal vez un par de años aprendiendo a tocar gaita hembra en el Centro de Desarrollo Cultural de Moravia, de la mano de Juan Rafael Granda “El Pollo”, y desde el principio me “engomé” tanto que no me perdía una rueda de los costeños cada domingo en el Parque del Amor junto a la estación Floresta del Metro. Una noche, habrá sido por allá en el 2016, vaya a saber en qué mes y qué día, Francisco Cabana “Kiko”, reconocido gaitero oriundo de Guacamayal-Magdalena, en lo que es el gesto propio de aprobación y reconocimiento, me extendió la gaita con la mano y me dijo “toca”. Para mí fue un momento crucial, lo sentí como el gesto de bienvenida a la comunidad. Yo sé que él no lo vivió así, y ni se acordará, pero estoy casi seguro que las personas, sobre todo las que no estudiamos música de formación, tenemos historias similares que contar. Yo, efectivamente, me puse supremamente nervioso, cogí la gaita y empecé a tocar, pero estaba tan asustado que aceleré la canción. Recuerdo que estaba tocando La Babosa, de Henry Ortiz, que además es una canción con una digitación compleja. La aceleré tanto que se volvió intocable; y así sucedió con otra canción. Llegó el punto entonces en que me tocó devolver la gaita. Esta experiencia reveló para mí en gran medida

lo que significan y cómo se configuran las relaciones al interior de esta comunidad, o por lo menos en lo que concierne a las relaciones con los costeños gaiteros. En este capítulo me permito ofrecer mi interpretación sobre los diferentes elementos que constituyen la rueda como escenario de realización de esta música en la ciudad, lugar donde se gestiona la adscripción y las nociones de pertenencia, y que cumple una serie de funciones en la satisfacción de las necesidades de construcción colectiva de las identidades de las personas jóvenes que participan en esta forma de encuentro; así como analizar las principales fuentes de los conflictos y la manera como se gestionan al interior. Por último, hago un rastreo superficial de los principales lugares donde se presenta la movida gaitera en la ciudad.

3.1 La Rueda de Gaitas

Como lo expresé en el capítulo anterior, en los últimos años, las músicas tradicionales, entre ellas la música de gaitas, han venido ganando importancia y visibilidad en el ámbito cultural del Valle de Aburrá. Si bien estamos asistiendo cada vez más a la aparición de grupos de proyección que se crean alrededor del formato tradicional de la música de gaitas, grupos que se proyectan en la lógica del espectáculo y la tarima, la rueda es el principal escenario, itinerante y callejero, de realización de las gaitas en la ciudad; es allí donde confluyamos propios y ajenos, costeños y ciudadanos, a disfrutar de la música, a encontrarnos y relacionarnos de otras maneras, y es allí donde se presentan los conflictos al interior de la comunidad.

La idea de la realización de la música de gaitas en forma de rueda viene de la tradición de las ruedas de cumbia o de fandango que se realizaban en la región Caribe para celebrar ciertos acontecimientos como fiestas patronales, velaciones de santos, velorios, o fiestas en general. Se le llamó rueda porque, en el encuentro, los músicos se ubicaban en el centro y las parejas bailaban alrededor formando una rueda. En la ciudad nos apropiamos de esta idea de rueda. Suelen haber ciertos canales de comunicación en redes sociales que son propios de la comunidad gaitera; grupos de WhatsApp y publicaciones en Facebook son los principales medios por donde se organiza y se convoca a las ruedas. Por estos medios se establece quiénes van a llevar los instrumentos y los puntos y la hora de encuentro. La rueda es entonces un espacio abierto donde llegan personas que están en diferentes niveles de aprendizaje,

personas que hacen parte de grupos de proyección y otras tantas que solo van a disfrutar del encuentro que promueve la música. El desarrollo de la rueda se da de manera muy orgánica; no existe ningún formato ni tipo de orden en la interpretación de las canciones. De manera espontánea, las personas van cogiendo los instrumentos y van proponiendo las canciones que quieren tocar. Cualquier persona, virtuosa o no tanto en la interpretación, podría entrar a participar en cualquier momento, y así se van rotando los instrumentos. Es muy común que mucha gente asista solo a bailar, y es cada vez es más común que gente que no toca ni baila, se sienta convocada por las ruedas no solo porque allí encuentra un espacio para disfrutar de la música, sino porque estas se constituyen en un amplio espacio para socializar, para “parchar”, para encontrarse con amigos. Lo que quiero decir es que las ruedas han dejado de ser un espacio exclusivo para los músicos y bailadores.

Con el pasar de los años han existido algunos espacios en la ciudad que han sido populares por ser puntos de encuentro para las ruedas de gaitas. Entre mediados y finales de los 2000, los hermanos Fabián y Tito Sánchez, reconocidos gaiteros sincelejanos, se encargaron de formar a un grupo de estudiantes de música de EAFIT, y era común que con ellos hicieran ruedas en la zona comercial ubicada debajo del puente de la Aguacatala. Posteriormente, a principios de la década pasada, y con gran influencia de la escuela Canto Arena, con Yeisme Romero a la cabeza, que por muchos años ha participado en la organización del Festival del Porro de Santa Rosa de Lima, se empezó a popularizar la rueda en el Parque del Amor al lado de la estación la Floresta del Metro. Este espacio fue por muchos años el lugar por excelencia de los costeños para la rueda, y fue allí donde muchos jóvenes de la ciudad nos empezamos a acercar a esta música. En los últimos años, los lugares más concurridos para hacer ruedas han sido, según mi percepción, las afueras del Jardín Botánico y las inmediaciones del Centro de Desarrollo Cultural de Moravia, que han sido dinamizadas por el colectivo que hoy se llama La rueda de Moravia, constituido justamente por un grupo de jóvenes que iniciaron su formación en este centro cultural. También la Chozza Marco Fidel Suarez de Bello se ha venido activando con los grupos de proyección y los procesos de formación que existen en el municipio.

3.1.1 *La Rueda como la escuela*

La rueda se constituye como uno de los espacios más valiosos de enseñanza-aprendizaje de la música de gaitas. Salazar (2016) describe cómo esta forma de enseñanza tradicional moviliza valores y conocimientos vitales que permiten “el afianzamiento de habilidades musicales específicas como lo son: desarrollar el oído, tocar con otros, entender el papel que desempeñan los instrumentos dentro de una música en particular, saber escuchar e interesarse por el contexto cultural de la música” (Salazar, 2016, p. 213). En este mismo sentido, en la rueda como uno de los espacios primordiales de enseñanza tradicional, “confluyen algunos elementos que en la escuela académica se excluyen de la formación musical: los aspectos festivo y social, el uso del cuerpo y el baile” (Salazar, 2016, p. 214). Estos elementos propenden por que el aprendizaje se constituya en una experiencia y no solo en un conocimiento que se recibe y se memoriza. En este orden de ideas, los conocimientos necesitan ponerse en práctica para ser interiorizados y asimilados completamente. Santiago Cortés me compartió su reflexión en este mismo sentido sobre la rueda como escuela:

La rueda es como la escuela. Es donde uno va y ve el proceso que llevan todas las personas que les interesa hacer este tipo de música. Y está el espacio para preguntar, para hacer, para aprender mirando, es como el conocimiento ahí fluyendo también. Y siento que más allá del sistema occidental de educación que tenemos que es un profesor que te explica, siento que es más como relacionarse con la gente y aprender de ellos y ofrecer también conocimiento. Yo pienso que la rueda es una escuela gigante. (Comunicación personal, 15 de abril de 2021)

3.1.2 *La Rueda como modelo de diálogo*

Las gaitas no solo representan el diálogo intercultural evidente que se presenta como el encuentro entre el mundo indígena, afrodescendiente y español sintetizado en su formato musical, sino que la misma realización de esta música es en sinónimo de diálogo y de comunicación, elementos sustanciales que interpelan a las personas. La rueda se constituye

entonces como el espacio de aprendizaje vital para entender los códigos de comunicación propios de la música de gaitas, que se manifiestan en repiques, adornos, y en una serie de aditamentos y formas en la interpretación de todos los instrumentos, que repercuten en un diálogo constante que hace que la música no suene “plana”, y que una canción nunca vuelva a sonar igual. Allí radica gran parte de la correcta interpretación de los instrumentos, en la capacidad de desarrollar la afinidad en la comunicación. Como lo menciona Évelin Osorio:

También he participado en las ruedas como espacio de aprendizaje, e incluso con esa noción de lo tradicional, de que hay que ir a escuchar, a mirar cómo es que se toca, cómo es "el viaje", porque de eso se trata también, porque cómo alguien que no sabe va a ir a irrumpir con un tema que se sabe solamente, y creyéndose que se lo sabe bien. Entonces también ha sido un espacio de aprendizaje, de cómo la rueda misma te puede enseñar. (Comunicación personal, 18 de abril de 2021)

Daniela Roldán también me compartió su reflexión sobre la rueda como modelo de diálogo, donde se les da lugar a todas las personas:

Me parece muy interesante que sea una música de diálogo entre los músicos y de celebración del otro también, como que se permite mencionar al gaitero y al tambolero y darles un papel. Es como un pequeño ritual, ya más allá de la interacción con el público, entre los músicos; entre los músicos me parece que sucede un ritual que me gusta mucho, respecto a los momentos de cada uno, a los momentos de la música, que no siempre tiene que ser como estrictamente organizado, sino como ese diálogo entre el alegre y la gaita y entre la gaita y el macho y entre el macho y la tambora. Toda esa manera de tocar dialogando me parece que hace que la música sea dinámica y de pronto un poquito más mágica que lo que sería si todo fuera un arreglo como la salsa, que cada corte va donde va y eso. Me parece muy orgánico, y en esa misma manera de relacionarse entre los instrumentistas creo que eso es lo que se transmite realmente. (Comunicación personal, 16 de abril de 2021)

En este sentido, es en la rueda donde se da la reafirmación colectiva de las identidades subjetivas en relación con el quehacer musical. Para analizar estas relaciones, me valgo de los postulados de Gleizer (1997):

La identidad se conforma entonces en la interrelación entre el mundo social, la subjetividad y el universo simbólico. Entraña una dinámica entre la identidad objetivamente atribuida (definida como la ubicación en un mundo determinado) y el significado subjetivo que se le atribuye. En otras palabras, para que la identidad subjetiva adquiera realidad debe estar en relación con estructuras sociales de plausibilidad, debe tener una base social para su mantenimiento. Sólo se puede mantener la identidad de "persona importante" en un ambiente que la confirme. Y para que el significado subjetivo de la propia identidad pueda armonizarse con el significado atribuido por la sociedad, requiere ser ubicado en el marco del universo simbólico. Este aporta el orden necesario para la propia aprehensión subjetiva de la identidad, que se legitima definitivamente al situarse en ese universo. Así, la identidad solo puede asumirse subjetivamente cuando se asume también el cuerpo de conocimientos particulares producidos socialmente y objetivados dentro del cual adquiere significado. La identidad es así una *forma de acción* del individuo sobre sí mismo, que implica, además de reflexión, un proceso de identificación, una acción sobre el mundo. (p. 31)

Daniela Roldán expresa de muy buena manera cómo se desarrolla el reconocimiento individual por parte del colectivo:

(...) entonces todos nos vamos reconociendo, claro "entonces esta canta, entonces este toca el tambor"; incluso nuestras propias falencias, "ah, entonces esta toca muy bien la gaita pero no le pasen el alegre porque no...", dentro de ese mismo reconocimiento de lo que uno hace y de lo que uno ama, entonces llega el que toca el millo, que todos saben que toca el millo, ¿cierto?, eso me parece bien bonito. Sí es una manera como de que los demás y uno mismo se reconozca dentro de la música y el movimiento folclórico. (Comunicación personal, 16 de abril de 2021)

Por otro lado, Frith (1996) propone que la música juega un papel importante en el establecimiento de las identidades en la medida en que no es tanto una expresión de ideas como de vivencias, donde se reafirma no solo la identidad de las personas que hacen parte de

la comunidad, sino los valores, normas, actitudes y formas de relacionamiento, en la medida en que se vive como una experiencia colectiva. En sus palabras:

Lo que quiero sugerir, en otras palabras, no es que los grupos sociales coinciden en valores que luego se expresan en sus actividades culturales (el supuesto de los modelos de homología), sino que sólo consiguen reconocerse a sí mismos como grupos (como una organización particular de intereses individuales y sociales, de mismidad y diferencia) por medio de la actividad cultural, por medio del juicio estético. Hacer música no es una forma de expresar ideas; es una forma de vivirlas. (Frith, 1996, p. 187)

Esto lo resume Sara Zuluaga de alguna manera en su reflexión sobre las posibilidades que brinda la música de gaitas de encontrarse con “pares”:

Y luego fue como en las músicas de gaitas, que donde yo digo que es lo más bello, que es encontrarse con personas con las que uno vibra como en la misma frecuencia. Entonces yo creo que más que cualquier cosa sobre la música, sobre posibilidades de tocar, es más esa posibilidad de encontrarse como con pares, y encontrar referentes en esas personas que frecuentan esos espacios, encontrar como modos de vida que uno dice como "aquí es donde yo encuentro un poco eso que uno busca cuando es joven"; y yo creo que sigo buscando siempre en la vida, pero como que en la juventud es importante encontrar esos pares. (Comunicación personal, 17 de abril de 2021)

Mi propuesta en este sentido, y como lo desarrollaré a continuación, es que la rueda no solo se reduce a un encuentro puramente musical, sino que se constituye como un espacio de socialización amplio, diverso, que posibilita otras formas de relacionamiento, de reflexión, de intercambio, así como otras formas de apropiación del espacio público en la ciudad. La rueda, además, se constituye como el principal espacio de configuración de la comunidad gaitera en el Valle de Aburrá. Es allí donde se genera el sentido de pertenencia, donde se negocian los sentidos y los significados alrededor de la música de gaitas y donde se reafirma colectivamente la identidad de las personas que hacen parte de la comunidad.

3.1.3 *La Rueda de Gaitas como herramienta de construcción de Comunidad*

Las nuevas maneras como los jóvenes estamos agenciando nuestros procesos de identificación y nuestros sentidos de pertenencia y adscripción comunitaria, tienen como raíz las tensiones que se han presentado en los modos y en las negociaciones en que la sociedad occidental contemporánea ha construido la categoría de *joven*, tensiones que se sitúan, como lo plantea (Martín-Barbero, 1996) en la ruptura generacional de sentido que se da a finales del siglo pasado debido, en gran medida, al debilitamiento de los medios de socialización y los mecanismos de integración tradicionales. En este sentido, Reguillo (2000) plantea:

Los jóvenes se han autodotado de formas organizativas que actúan hacia el exterior - en sus relaciones con los otros- como formas de protección y seguridad ante un orden que los excluye y que, hacia el interior, han venido operando como espacios de pertenencia y adscripción identitaria, a partir de los cuales es posible generar un sentido en común sobre un mundo incierto. La anarquía, los graffitis urbanos, los ritmos tribales, los consumos culturales, la búsqueda de alternativas y los compromisos itinerantes, deben ser leídos como formas de actuación política no institucionalizada y no como las prácticas más o menos inofensivas de un montón de desadaptados. (p. 14)

Évelin Osorio me compartió su potente reflexión en el sentido de lo planteado por Reguillo, sobre la ausencia de lugares que propendan por formas de relacionamiento íntimo en la ciudad, y cómo la rueda permite esto:

La música de gaitas ha significado mucho porque es un espacio para construir intimidad (...) Sí, es que yo voy también a las ruedas para saber cómo es que está esta persona, o por qué sigue yendo, o porque me gusta bailar con esta persona. Porque ese espacio genera unas intimidades (...), que no solamente se vinculan a la música sino un montón de cosas que se van generando, y que, en mi experiencia, que me lo ha dejado la música tradicional, el parche de Moravia específicamente, que nos ayuda también a reconocernos ahí, y a desahogarnos. Como que la música de gaitas me ha

permitido también pasar por unos momentos de llanto, de enamoramiento, de festejo; me ha permitido expresar o exteriorizar mis sentimientos, entonces es muy potente. (...) Específicamente, para mí, con lo emocional, ha sido muy difícil, y hay momentos en los que he hecho una reflexión con relación a las amistades o a la familia o a la gente que me rodea, y es que no se construye realmente intimidad con las personas, como que es tan vacía la forma de relacionarse entre los seres humanos, que no somos capaz de generar unos lazos potentes con las demás personas. Y entonces es muy complejo construir vínculos, y pareciese que a la gente no le interesara. Pero entonces hay unas excepciones o hay algo que la (me) puede conectar con otras personas que se genera en la intimidad y en la conversa y en el estar y el compartir, y en permanecer en el tiempo. (...) le he dado muchas vueltas al tema de los vínculos. (...) he visto que la rueda ha sido un espacio para generar intimidades, y cuando digo intimidades es para tener una forma de relacionarme profundamente con las personas, que no sea solo "ey, ¿bien o no?", (...) Lo que considero es que se da la posibilidad del diálogo. Mientras deja de tocar, o en los intermedios, mientras se descansa o se compra la pola, se posibilita un diálogo, y ese diálogo es recíproco (...). (Comunicación personal, 18 de abril de 2021)

La rueda de gaitas se constituye entonces como un espacio propicio para generar vínculos cercanos, profundos e íntimos entre las personas, que fortalecen el sentido de pertenencia a la comunidad. Como me compartió Yésica Arboleda:

Ha sido una fortuna muy grande contar con esto de las gaitas y también allí entender que me puedo relacionar profundamente, y que existe ese espacio para sentir a las personas de una manera cercana, porque yo siento que la monogamia pone muchas fronteras entre los cuerpos, como que entonces yo soy supremamente cariñosa es con ese ser que yo amo, pero entonces, ¿qué pasa con las otras personas? Y yo en la rueda siento que se abre un poco más como la disposición, entonces "vamos a bailar, vamos a mirarnos, vamos a hacer otras cosas". Entonces genera unas grietas de este sistema, donde una puede como vivir otro tipo de experiencia, y eso también me parece increíble. (Comunicación personal, 27 de abril de 2021)

La rueda misma, como espacio amplio, permite el acceso y las nociones de pertenencia en muchos sentidos. Como lo mencioné antes, las personas pueden participar de muchas maneras, no solo desde lo netamente musical, y aun así generar vínculos de pertenencia; es una potencia que la rueda como forma particular de realización de la música de gaitas permite y promueve. Como me lo compartió Juan Esteban Buitrago:

Entre todo el mundo aplaudiendo, cantando un coro, como que se vuelve una especie de rito, como el rito en el que todos hacen parte de algún modo, bien sea observando simplemente, aplaudiendo, moviéndose, tocando, pero que están siendo parte. Entonces creo que es por ahí la cosa, que quizás yo pienso de la rueda, de que es un lugar como de rito, de comunión, de horizontalidad, de igualdad, de participación, de pertenencia, quizás de resistencia también, porque uno se toma espacios. (...) Y se van canalizando energías, y como que hay una sincronización. Eso creo que es la rueda, una manifestación social muy particular de igualdad. (Comunicación personal, 18 de abril de 2021)

3.1.4 La Rueda como sinónimo de diversidad y horizontalidad en las relaciones

Quizá una de las grandes virtudes de la rueda es que es un espacio muy diverso. En el mundo de las gaitas nos encontramos personas de distintas ascendencias culturales, clases sociales, orientaciones de género, gustos estéticos variados, éticas y sensibilidades diferentes, que terminamos agrupándonos con diversos propósitos e intenciones. Como lo resume Sara Zuluaga: “yo diría como que la rueda es horizontalidad, diálogo abierto, punto de encuentro, espacio diverso en el que cabe todo, ahí no aplican las etiquetas que aplican de pronto en otros espacios sociales” (comunicación personal, 18 de abril de 2021). En la rueda se disuelven los órdenes sociales y se funde la gente en la música. A mi manera de ver, hay muy pocos espacios en la ciudad que promuevan este tipo de encuentro diverso. Évelin Osorio me compartió su interpretación sobre la diversidad que se presenta en la rueda:

Pille lo que pasa también: las personas que son punkeras, son punkeras, su identidad punkera y todo; y las personas de la música tradicional son tan diversas, es como que

si usted es punkera, metalera, yo no sé, hippie, cualquiera de esos estereotipos o esas etiquetas, como que todas las personas caben en la música tradicional. (...) Esta música deja atravesar un montón de cosas que no pasan por el pensamiento, sino que se expresa es con el cuerpo. (...) Yo lo pienso es porque yo lo experimento y porque siento que las personas lo experimentan de esa manera. (Comunicación personal, 18 de abril de 2021)

Juan Esteban Buitrago también me compartió su reflexión en este sentido, sobre cómo se diluyen las diferencias al interior de la rueda, cómo la gente se funde en la música y vive intensamente el momento:

Digamos que la rueda, primero, es como la naturalidad con la que se va dando, porque llega al que lo convoca, o sea, nadie está como obligado; como la resonancia en la que empieza a estar todo el mundo, porque la rueda no se da de inmediato, sino que se va dando como en un lapso de tiempo en el que se va conformando, y la gente como que entra en esas dinámicas de comunión y de horizontalidad en la que todos somos iguales, en la que quizás nos volvemos trascendentes y nos olvidamos de la realidad, y estamos en el momento. Yo creo que es un momento muy presente la rueda, o sea, es lo que pasa ahí. (...) Como incluso un poco quizás ahí la gente se pone en vacuidad como con todo. O sea, simplemente está ahí. Es precisamente como evocar el estar en un momento y ya, sin tener que saber, sin tener que opinar, sino ahí como en vacuidad total y como que eso permite que todo se dé frente al goce o a lo que cada uno sienta, que eso es muy particular, además. (Comunicación personal, 18 de abril de 2021)

Por su parte, Yésica Arboleda me contó cómo para ella la rueda ha servido como modelo para dialogar con la diversidad y la diferencia:

Para mí la rueda permite eso y permite un tejido muy distinto, que no tengamos que ser específicamente tan parecidos, tan parecidas, como que podemos ser distintos y distintas, igual eso nos va a unir. Y eso me ha parecido muy, muy, lindo porque yo en un momento de mi vida, no sé por qué, me rayé mucho pues así con la gente, como que cualquier cosa de las personas me sacaba, como que "ay no, definitivamente no

somos compatibles", o algo así; y eso me aisló mucho y no me hizo tanto bien. (...) Y eso me pareció fundamental porque yo no tenía esa capacidad, de saber que yo no tengo que ser igual a alguien para poder proyectarme o poder tener un proyecto. (...) sí, ahorita como que nos aislamos mucho y tenemos unas preferencias muy marcadas, y eso nos genera dependencias, nos genera vivir el amor de unas maneras muy tóxicas, y en general como los relacionamientos. (Comunicación personal, 27 de abril de 2021)

3.1.5 La Rueda como herramienta para "ritualizar" la cotidianidad

Se repite en muchas conversaciones la idea de la rueda de gaitas como un ritual de encuentro, por la carencia que tenemos las personas jóvenes en las ciudades de formas para ritualizar la cotidianidad. Como lo menciona Yésica Arboleda:

Parce, la rueda para mí es como traer otra vez la ritualidad a la vida. Y colectiva, una ritualidad colectiva. Yo lo había sentido mucho en mi vida, y más cuando una se va acercando a ciertos territorios, a ciertas colectividades, y una empieza a ver esos rituales que tienen, que justamente les ayuda a vivir una vida tan a gusto o al menos más llevadera, me hacía preguntarme mucho por los rituales, como "¿dónde están los rituales?", o sea, nos quitaron todos los rituales, como que este sistema obvio cortó todo para volvernos más dependientes a su mercado y todas esas vueltas; pero como que "ahh, ¿dónde están?", y con la rueda yo siento que volvió, como que para mí eso es como el espacio ritual, uno de los espacios rituales más importantes para mí, y además es colectivo, un lugar en donde nos relacionamos distinto, porque es muy diferente relacionarse desde el baile o desde la música a desde las palabras, ¿cierto?; y esa capacidad de desfogarse, de soltar ahí todo, de viajar, de decir "o sea, es que yo misma me voy a ir en este viaje", y ya luego poder bajar y sentirse como en una ligereza. (Comunicación personal, 27 de abril de 2021)

Tal vez uno de los puntos que más me ha movido en esta investigación ha sido darme cuenta de cómo la música de gaitas, la rueda, y las personas que hacen parte de la comunidad

gaitera, están participando activamente en los procesos de duelo y de despedida de seres queridos. Andrés Atheortúa me compartió su experiencia sobre el duelo de sus padres:

Ha sido muy sanador. Ha ayudado mucho en este proceso de despedida. (...) me parece muy valioso que las personas estuvieran ahí, que la gente con la que hemos compartido cada tanto ahí pa' farriar, pa' parchar, pa' bailar, pa' estar bien, también estuvieran poniéndole esa intención de homenaje alguien que falleció y que fue muy importante para nuestras vidas personales. Lo valoro mucho porque es como estar en las buenas y en las malas. Y yo creo que también el otro aspecto es como que noto que es una música muy ritual; o sea, lo que te decía de la ancestralidad y como esa magia que uno siente en esos momentos, creo que toma una connotación más fuerte en estas honras fúnebres, si lo podemos llamar así, porque es como un lamento, pero también es como no quedarnos en el lamento sino transformar el lamento en baile, en alegría. (Comunicación personal, 22 de abril de 2021)

Y en este sentido, cómo las gaitas sirven como una herramienta poderosa para transitar de otras maneras por el dolor y la tristeza que produce la pérdida. Como una forma muy propia, muy nuestra de ritualizar la despedida:

Y el tener la rueda, contar con la gente que estuvo, y haber podido hacer eso, yo creo que sí ha contribuido mucho como en ese proceso de transformar el lamento, el llanto, la tristeza, en algo distinto, en algo que uno pueda salir de ahí como de ese hueco. Y otra cosa, y eso sí es muy de las gaitas, hablando de estos funerales, fue que yo le pedí a Évelin que tocara (...) y estuvo tocando Connmigo que nadie se meta; y yo creo que ahí hubo mucho de esa solemnidad de la que te estoy hablando, porque es una canción que es sobre la muerte, y sobre la fuerza que hay que tener, que uno está pa "guerriarla", pa "dar guerra". Y también puede ser como pa despedir, pues, yo creo que tuvo como muchas formas. (Comunicación personal, 22 de abril de 2021)

Yésica Arboleda también me compartió su reflexión al respecto de cómo vivió el acompañamiento en el proceso de duelo de Andrés:

Una idea ahí es cómo la relación con lo colectivo influye en la relación individual de una misma. Y yo siento que eso pasa de pronto con estas músicas, y es que, yo no sé, por ejemplo, lo que pasó en estos días con Theo (Andrés Atheortúa), a mí me pareció muy muy muy impactante, y yo lloré y todo y agradecí demasiado como que "gracias a estas músicas que nos permiten tramitar de estas maneras la vida". Y es eso, porque es que estábamos con él, había gente con él, no estaba solo, y estaban cantando y él estaba ahí, y estaba pudiendo él soltar las cosas. Es como una capacidad de estar en soledad, o de sentirse mucho a una misma, mientras está en colectivo. (Comunicación personal, 27 de abril de 2021)

3.1.6 La Rueda como importante dispositivo de apropiación del espacio público en la ciudad

Dos de las características fundamentales de la rueda es que itinerante y callejera. Esto implica necesariamente extraer la música del ámbito del espectáculo, donde las relaciones están predeterminadas y mediadas por una tarima. Como dice Juan Esteban Buitrago: “Y quizás (la rueda) quita ahí ese concepto de espectáculo, no es un espectáculo en sí sino un compartir entre personas de muchos de tipos de pensamientos, ideologías, religiones”. Y, en este sentido, es muy interesante ver cómo la música conecta incluso al transeúnte desprevenido, y cómo cualquier persona que se sienta convocada puede entrar a participar y a sentirse parte, perteneciente, como lo he mencionado anteriormente. Sara Zuluaga reflexiona también al respecto:

Es que yo no sé si puedo separar lo que es la música de gaitas de lo que es la rueda. Porque finalmente es eso lo que yo encuentro en la rueda. Como que la rueda es otra forma de habitar la ciudad, pero es otra forma de encontrarnos. Es como esa forma de entender que el arte, las músicas como que sí transforman la vida, pues, y la vida diaria, no solo de los que hacemos música, porque ahí desaparece como esa barrera del músico y del público; sino que es como ese espacio de encuentro horizontal que le da ese sentido a hacer música para encontrarnos, hacer música para hablar de eso

que quizá nos está doliendo, que está importando. (Comunicación personal, 17 de abril de 2021)

Yésica Arboleda me ofrece también su reflexión en términos de lo que para ella debe ser el sentido de hacer música en la calle, para la gente y con la gente:

Y llevar la música a la calle, o sea, eso es demasiado fuerte. Yo creo que si yo tocara luego en mi vida otra música, yo saldría a la calle a tocar. De verdad, todas las músicas deberían aprender eso de la rueda, que la gracia de la música es estar dentro de la gente, no es estar por allá como... sí, es bacana la academia también, obvio; pero que no se quede allá, es que ya parece que la música entonces en unos momentos como que se privatiza. (Comunicación personal, 27 de abril de 2021)

3.1.7 *La Rueda de Gaitas en el movimiento social*

Las nociones que carga la música de gaitas como símbolo de resistencia, como modelo de diálogo e interacción intercultural, como herencia ancestral y puente entre las comunidades históricamente excluidas (temas que he tratado en los capítulos 2 y 3), hacen que las gaitas en la ciudad se acoplen con diferentes movimientos sociales de corte comunitario y entren a engrosar las formas de movilización social en la ciudad. Como lo menciona Daniela Roldán:

Pero también es que las personas que de cierto modo tienen corporaciones, o movimientos, o bibliotecas, o ideas para cambiar la sociedad, comparten con nosotros igualmente esa búsqueda de la identidad a través de los ancestros, o al menos la disfrutan, disfrutan verla; entonces llega otra vez la música de gaitas a ser parte... entonces van a inaugurar una librería, como es un acto de resistencia y las gaitas también... o vamos a hacer una protesta. (Comunicación personal, 16 de abril de 2021)

Desde marchas, plantones y encuentros de todo tipo, las gaitas han venido estando presentes en las agendas culturales de la movilidad social y comunitaria en la ciudad desde

hace varios años. Quisiera traer la potencia de estas músicas en los procesos sociales de la voz de Daniela:

Sabés que yo me lo he cuestionado mucho porque siempre me ha parecido muy charro, porque es como casi a través de la fiesta. A través de la celebración uno logra reunir intenciones y personas. Es más difícil convocar a un evento social sin gaitas que con gaitas, o sea, con gaitas va más gente; la celebración y el baile hacen que la gente se sienta más motivada. (...) Y bueno, me parece que aunque es una acción de rebeldía (la música de gaitas), no es tan violenta, como las demás; y por eso también es que permite que la gente la disfrute y la haga parte también como de sus rituales, porque no es como grafitiar o... que son como acciones de pronto un poquito más violentas, y el espacio con el otro, o de gritar, o de pararse todos a gritar una consigna, sino que "bailémonos esta rebelión", entonces claro, la gente se presta más. Creo yo que por esas razones es más fácil hacer encuentros comunitarios y construir comunidad alrededor de esta música, sobre todo nosotros como ciudadanos, ¿cierto? (Comunicación personal, 16 de abril de 2021)

Todo lo anterior redundando en lo que se puede entender como el nacimiento de una comunidad moral alrededor de la música de gaitas. Esto, a mi manera de ver, corresponde con la resignificación de las gaitas en la ciudad de acuerdo a nuestras propias intenciones y necesidades de construcción subjetiva y colectiva de identidad, que desemboca en la creación de dinámicas propias en términos de nuevas formas de adscripción y de pertenencia, y que refiere a la imperante necesidad que vivimos las personas jóvenes por construir otras formas de relacionamiento, como lo expresé anteriormente. Propongo entonces que hemos construido una idealización de la rueda a partir de la consolidación de ciertos imaginarios sobre la música de gaitas, que pasa necesariamente por cómo negociamos y ponemos a jugar sus sentidos y significados a favor de nuestras necesidades identitarias y de relacionamiento.

3.2 Los conflictos al interior de la Comunidad Gaitera

Para analizar las tensiones y conflictos que se presentan sobre todo entre costeños y jóvenes de la ciudad, me valgo del *modelo de figuración* propuesto por Norbert Elias (1968), mediante el cual se explican las relaciones de poder que se establecen en las *comunidades morales* en términos de la creación de diferenciales de poder que permiten, entre otras cosas, tramitar las diferencias y los conflictos, así como definir las nociones autoridad y de pertenencia a la comunidad. Los factores diferenciales que determinan las relaciones de poder y las nociones de autoridad entre los costeños y las personas de la ciudad son, a mi manera de ver, la ascendencia geográfica y cultural (proveniencia de un territorio gaitero), la trayectoria en la música de gaitas, que incluye el tiempo que se lleva tocando, sobre todo en términos de la participación en los distintos festivales y los reconocimientos adquiridos, y, lo más importante, la pericia en la interpretación de los instrumentos, que redundo en que para la gente de la costa que vive en la ciudad, la música de gaitas sigue estando marcada fuertemente por la noción de competencia. Con esto de ninguna manera quiero decir que no se disfrute la interpretación, y que las ruedas, para los costeños, no sean espacios de esparcimiento y de socialización. Sin embargo, es la noción de competencia la que, a mi modo de ver, constituye el mayor factor diferencial que genera gran parte de los conflictos. La noción de competencia hace que se privilegie sobre todas las cosas la pericia y el desarrollo del virtuosismo en la interpretación individual de los instrumentos. Esto pasa por todo lo que significa “tocar bien”, es decir, asumir con responsabilidad y disciplina el estudio, conocer el repertorio tradicional, e interesarse por conocer y respetar no solo el lenguaje musical sino los códigos y normas de relacionamiento al interior de las ruedas y los distintos espacios. Todo lo anterior determina lo que para los costeños significa “respetar la tradición”, en el mismo sentido de las nociones estáticas patrimonialistas, donde lo tradicional se realiza con un valor excepcional, incuestionable, casi sagrado. Las personas provenientes de la costa se asumen entonces como herederos de la tradición gaitera y como poseedores de estos conocimientos, y por ello se autodefinen como autoridades en la música de gaitas.

En este sentido, los conflictos al interior de la comunidad tienen que ver principalmente por las tensiones que se producen por las diferencias en los significados. La

idea de rueda que estamos forjando colectivamente en la ciudad, y, en general, las formas como nos apropiamos de esta música, no corresponden con la manera como se viven las gaitas en la región Caribe. En los territorios es menos frecuente que se realicen ruedas en momentos cotidianos. La música de gaitas se suele tocar sobre todo en espacios de ensayos de los grupos constituidos y suele estar ligada más a la proyección de estos grupos en los pueblos y ciudades, o a la preparación previa a la participación de algún festival de competencia de los tantos que se realizan a lo largo del año. Neíl Santos, oriundo de Cereté-Córdoba, quien lleva alrededor de 9 años viviendo en Bello, me compartió su reflexión al respecto:

No, allá no hacíamos ruedas hermano, hay que ser sincero, no. Nosotros nos reuníamos con el grupo y practicábamos para los festivales. "No, que viene el festival de Ovejas", ahí nos metíamos todos los fines de semana y le dábamos. O un día, "vamos a practicar en el parque", practicábamos en el parque, ¿sí? Pero ruedas, no hermano. No te sé decir la razón, porque hay muchos grupos, o había muchos grupos, pero digamos que no había esa tradición de ruedas, ¿sí? Ya en los festivales sí, ya uno se encontraba con todos los gaiteros y se reunía, y ya ahí sí pues se formaba la cosa. Pero en los municipios eran muy individualistas en cuanto a eso. De hecho, yo todavía cuando voy a Cereté, hermano, trato de reunir a los de Montería, a los de Loricá, y es muy difícil. (Comunicación personal, 30 de abril de 2021)

Como lo abordé en el capítulo 1, son los festivales los principales escenarios de encuentro y proyección de la música de gaitas en el Caribe, y ha sido la naturaleza misma de estos ponderar la competencia, la espectacularización de la música y la reducción de su realización a la tarima. Se compite entonces para ganar prestigio al interior de la comunidad. Como me compartió Neíl, hablando de la trayectoria de participación por muchos años en los distintos festivales de competencia con su grupo Ímper, donde interpretaba la gaita hembra, con respecto al prestigio que se persigue en los festivales:

Bueno, o sea, la tradición es también, hace parte, que tú quieras también relucir, ¿sí?, o de pronto estar por encima también de otros. Entonces, como hay tantos grupos; entonces "aquí hay un grupo, en Colomboy hay un grupo, en Montería hay 5 grupos,

en Sincelejo hay 4, en Ovejas hay 100, en Cartagena hay 40", entonces tú siempre buscas como tratar de relucir dentro de ese mismo círculo. Entonces tú no quieres como quedarte ahí y simplemente ver a los demás, sino que tú también quieres ganarte un festival, que te conozcan por ganarte un festival, o quedar de mejor gaitero, mejor tamborero. Entonces es el prestigio que tú te ganas en ese círculo. (Comunicación personal, 30 de abril de 2021)

Henry Peinado, intérprete de la gaita hembra y la gaita macho, de Cartagena, quien llegó a la ciudad en el 2015, también me comparte su reflexión sobre el prestigio que se persigue en el mundo de las gaitas:

Digamos que un músico para ser reconocido, tiene que haber ganado algo. Haber grabado un CD, ¿me entiendes? O tocar con unos "caballos", o sea, el hecho que tú toques por ejemplo con Nando Coba, "no, está tocando Lucas con Nando Coba allá en el Carnaval de Barranquilla", o sea, eso a ti te da un prestigio. (Comunicación personal, 29 de abril de 2021)

Al preguntarle por las posibilidades que brinda el prestigio, Henry me compartió lo siguiente:

Bueno, más que todo eso es respeto, es respeto entre el gremio. Por ejemplo, la música de gaitas, dime qué gaitero es rico en este momento por la música de gaitas. Ninguno. El gaitero que ha ganado más plata o está en un súper "grupazo" es Maité Montero, que es la que más lejos ha viajado con Carlos Vives, es la única. Porque los demás, por ejemplo, están haciendo sus proyectos y de pronto un viaje a los Estados Unidos. Pero digamos, que se haya ganado un Grammy, Los Gaiteros de San Jacinto, pero que se hayan enriquecido con la gaita, no; o sea, que tienen sus regalías, los viejos, pero los señores no es que sean ricos por la gaita. Que de pronto tuvieron facilidades económicas y subieron su nivel socioeconómico. O no supieron aprovechar su momento, también pudo ser, porque cuando Los Gaiteros de San Jacinto viajaron a Europa y comenzaron a grabar, ellos le sacaron mucho toque, demasiados toques, hacían muchos viajes por todas partes, con Delia Zapata y esa cuestión, de pronto que

no supieron aprovechar en ese momento. Pero ahorita en estos momentos, que yo sepa, gaitero que haya hecho plata con esta vaina, ninguno. Más que todo porque le gusta. (...) El músico de gaitas también quiere plasmar canciones en la región y que queden en los festivales sembradas como clásicas. También trabaja para eso. Que toquen sus canciones, que no se pierda la tradición, y que él deje algún aporte al folclor; eso lo que también todo gaitero quiere hacer, creo yo, que dejar un aporte, algo inmutable, que quede ahí y que perdure en el tiempo. (Comunicación personal, 29 de abril de 2021)

Henry también es certero en su interpretación sobre las ruedas y la ejecución de la música en general en términos de las diferencias en sus significados para la gente de la costa y de la ciudad, refiriéndose explícitamente a cómo la ausencia de competencia repercute en las formas de actuar:

Mira. Por ejemplo, los pelaos aprendieron de una forma diferente a la mía. Los pelaos aprenden, y, digamos, algunos de los que yo veo, o sea, tocan el instrumento, ejecutan el instrumento, pero no les importa si lo están haciendo bien o lo están haciendo mal, solamente lo están ejecutando. Digamos, como no hay competencia. Por ejemplo, allá hay una competencia brava, allá se tiraban esos grupos bien duro, los ensayos eran cerrados pa tú mostrar en el festival algo nuevo, diferente; "tengo que hacerlo mejor", o sea, cuando tú sientes esa competencia, tú tratas de hacer las cosas más... o sea, le pones como un poco más de empeño, o sea, "erda, mondé un pito, o lo hice mal aquí", o sea, esa parte aquí no la veo, digamos que no le veo ese interés. Pero en algunos grupos, por ejemplo, ya los grupos que están conformados que van a los festivales y saben que si mondan un pito los descalifican, los manes se ponen más interés en la cosa; por ejemplo Juanes, tú, ya los grupos que van a los festivales, que ya saben cómo es la película, ya ellos saben cómo es la cosa. Pero hay, digamos que, grupos que no han ido a los festivales, no están en la competencia, sino que de pronto están en otro viaje, que de pronto es como disfrutar, pasar el momento, tocarle un temita, relajarse, ¿ya me entiendes? (Comunicación personal, 29 de abril de 2021)

Es en este punto donde empiezan los conflictos, pues los costeños suelen cuestionar que las personas jóvenes “toquen por tocar”, sin asumir el aprendizaje de manera “respetuosa” con la tradición. Por su parte, la denuncia más común de las personas jóvenes ciudadinas es que es muy difícil acceder al conocimiento de eso que se entiende como “tradición” sin el acompañamiento y la disposición de aquellas personas que se consideran autoridades, herederas. Mi planteamiento es precisamente que la raíz de los conflictos está en la diferencia entre los sentidos y los significados, que se basa en los intereses particulares y qué determina cómo se da la apropiación de esta música por parte de las personas. A mí me gusta verlo como que los costeños entienden la música de gaitas como obra, como objeto musical, ponderan sobre todo la correcta interpretación de la música, mediados por la noción de competencia que marca en gran medida sus intenciones en la música. Mientras que las personas jóvenes ciudadinas, a mi manera de ver, estamos construyendo una relación con la música como proceso social, donde, obviamente, lo musical tiene un papel importante, pero donde también se privilegian los encuentros, las relaciones, y en general todo lo que la música permite en el proceso de construcción subjetiva de identidad y en el orden de la constitución de una comunidad moral alrededor de la música de gaitas, tal como lo planteé en el desarrollo de este capítulo.

Aquí es importante mencionar que existe también una gran diferencia a la hora de acercarse a la música por parte de las personas jóvenes que estudian o estudiaron música de formación y aquellas que no lo hicimos. Como yo lo entiendo, el bagaje teórico y práctico de aquellas personas que han estudiado música en la academia les permite acceder a las técnicas de aprendizaje y entender el lenguaje musical de una manera más precisa y rápida. En términos generales, los músicos de formación tienen más fácil acceso a la música de gaitas como obra, como objeto musical, y logran descifrar más rápidamente su estructura y sus técnicas básicas de interpretación. Mientras que a las personas que no estudiamos música de formación, que además somos la gran mayoría, no nos sucede lo mismo; solemos tener un proceso mucho más lento de aprendizaje, con muchas frustraciones, que desemboca en asuntos como el miedo escénico. Este punto es crucial porque la comunidad suele dividirse en este sentido. Es común ver que los costeños organicen ruedas por su parte (donde también participan músicos de formación y personas en general con un nivel avanzado de interpretación), que a la vista de los jóvenes suelen ser cerradas, y que son encuentros para

tocar, donde se privilegia sobre todo el encuentro musical. Mientras que las ruedas que son organizadas por jóvenes de la ciudad, aunque es común que llegue uno que otro costeño, suelen ser los espacios de socialización amplios donde, obviamente, la música es el dispositivo articulador, pero donde además sucede el encuentro amplio y diverso que acabo de describir en este capítulo.

Lo realmente interesante de todo lo anterior es que, hoy más que nunca, las personas jóvenes y los costeños nos estamos acercando, estamos más interesados e interesadas en entender nuestras diferencias y en dirimir las tensiones mediante la palabra. En lo que concierne, por ejemplo, a los procesos de aprendizaje, tanto los costeños están aceptando que hace falta acompañamiento en los procesos, como las personas jóvenes de la ciudad nos estamos comprometiendo más con el estudio juicioso de los instrumentos.

3.3 Conclusiones

La rueda, como forma particular de realización de la música de gaitas en el Valle de Aburrá, se constituye como el principal espacio, itinerante y callejero, de encuentro de la comunidad gaitera. Allí se resuelve colectivamente la adscripción y las nociones de pertenencia a dicha comunidad y se negocian los significados y los sentidos que la gente tiene sobre la música de gaitas. Esta idea de la rueda viene siendo apropiada y reconfigurada por las personas jóvenes interesadas en esta música a partir de sus propias intenciones y necesidades de construcción subjetiva y colectiva de identidad. Entre las principales funciones de la rueda como forma de asociación se encuentran que se constituye como el principal espacio para aprender los códigos de comunicación propios de esta música, así como un lugar vital de ensayo para mejorar la interpretación de los instrumentos, y donde se da el reconocimiento y la reafirmación colectiva de la identidad de los participantes en términos musicales. La gran potencia de la rueda, más allá de lo musical, consiste en que se entiende como un espacio de socialización amplio, propicio como forma alternativa de apropiación del espacio público, en donde se promueven una serie de valores y principios en las formas de relacionarse al interior, que refieren a las nociones mismas que los conceptos de gaita y de rueda representan para la gente, como lo son la comunicación, el diálogo

intercultural, la diversidad, horizontalidad, etc.; y, sobre todo, la promoción de vínculos cercanos, profundos e íntimos entre los participantes. Estas nociones son realizadas debido a que interpelan fuertemente a las personas que se sienten convocadas por esta música, y que encuentran en la rueda el espacio propicio para su realización. Lo anterior termina por consolidar una comunidad moral alrededor de la música de gaitas. Por otro lado, todas estas nociones y referencias han hecho que la rueda, y en general las gaitas, se acoplen con distintas agendas de movilización social y comunitaria en la ciudad.

Esta comunidad, como cualquier otra, presenta una serie de conflictos al interior. Los conflictos y las tensiones se dan principalmente por las diferencias en los sentidos y significados que los costeños y las personas jóvenes de la ciudad tenemos sobre las gaitas. La noción de competencia que impera en el imaginario de los costeños se constituye entonces como el principal factor o causa de los conflictos. Mientras que los costeños ponderan sobre cualquier cosa la correcta interpretación de los instrumentos y el acople del conjunto en términos de los códigos de comunicación, lo que en otras palabras se entiende como que privilegian la música de gaitas como obra u objeto musical, muy mediado por las nociones patrimonialistas que han promovido los festivales de competencia; para las personas jóvenes ciudadinas las gaitas, además del encuentro puramente musical, significan más la posibilidad de encuentro, donde se privilegia la música como proceso social debido a su interés profundo por todo lo que la rueda permite en términos de nuevas formas para resolver sus vacíos de identidad y de adscripción comunitaria.

4 Conclusiones

El objetivo principal de esta investigación está orientado a describir y analizar las relaciones sociales que se dan en la comunidad de gaiteros en el Valle de Aburrá, así como las causas principales de su configuración histórica, en términos de los diferentes procesos de construcción y negociación de las identidades de las personas que actúan en dicha comunidad heterogénea.

Este trabajo inicia por el cambio en la música de gaitas: la extracción de su contexto cultural particular y su articulación tanto en la industria musical -con el grupo Los Gaiteros de San Jacinto como el principal referente-, como en los órdenes discursivos de las músicas tradicionales como expresiones folclóricas. El escenario del cambio ha sido el festival de competencia, y, para mi estudio en particular, el Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene, que se viene realizando desde 1985 en el municipio de Ovejas, Sucre. Es desde estos dos lugares que se han establecido los parámetros de competencia en la música de gaitas, para someterla a las lógicas del espectáculo, subirla a una tarima, y generar todas las condiciones que permitieron estandarizarla. Lo anterior necesariamente condujo a una reordenación de los elementos de la música de gaitas con base en las nociones musicales occidentales. En el caso de las gaitas, encuentro que el cambio está dado principalmente en su nueva potencia estética, o lo que se puede entender, en otras palabras, como la ponderación de la música de gaitas como obra musical, desinscrita de un contexto cultural específico. Lo anterior se da mediante la delimitación del formato, el establecimiento de los principales referentes en la interpretación y lo que se considera hoy como el repertorio tradicional, la afinación de los instrumentos, la duración de las canciones, las nuevas disposiciones de los músicos en términos de resaltar el virtuosismo, el formato de presentación estética de los grupos, la misma consolidación de grupos de proyección, la creación del oficio de músico gaitero como tal, etc. Son cambios que devienen de la asunción de las ideas occidentales de la música introducidas en la música de gaitas. Sin embargo, más que cuestionar el cambio, mi intención fue analizar la transformación en términos de sus principales causas. Pero, sobre todo, lo que he querido hacer en este trabajo es evidenciar cómo se ha dado el viaje de las gaitas desde los Montes de María al Valle de Aburrá; y cómo, en este traslado a la ciudad, la

música de gaitas se carga de otros significados, se reelabora su sentido y su función a partir de las necesidades identitarias y políticas que los jóvenes caminan y construyen en la urbe. Mi propuesta, en este sentido, es que los jóvenes estamos gestionando nuevas formas de construcción de comunidad alrededor de las músicas tradicionales, donde coexisten intereses y motivaciones de todo tipo, así como apuestas sociales y políticas de transformación de las realidades en las ciudades.

Las gaitas y los tambores se constituyen como un potente símbolo cuyos múltiples significados interpelan de manera diferencial a aquellas personas jóvenes que se acercan a esta música, de modo que modela las vivencias, orienta otras formas de relacionamiento entre las personas y les permite realzar ciertos elementos en sus particulares procesos de construcción y proyección identitaria, de sentido de vida, de adscripción y de pertenencia. Además, sirven como un potente dispositivo para hacer catarsis de las situaciones difíciles que impone la ciudad, así como para vivir ciertas emociones como la alegría, y tramitar o trascender otras como la tristeza y la melancolía. Asimismo, está sirviendo como una poderosa herramienta para tramitar de otras maneras las pérdidas de los seres queridos. Entre los principales significados, encuentro que las personas jóvenes interpretan las gaitas como un símbolo de resistencia y ancestralidad, que refiere, además, a ciertas imágenes bucólicas, nociones de cercanía, cotidianidad, sencillez y sinceridad, que se relacionan con una mayor facilidad de acceso a esta música y a su contexto en los territorios, pues permite una mejor asociación con las vivencias de las personas que se sienten interpeladas por estas nociones. En las gaitas encuentran, además, un referente musical diferente a los hegemónicos que la ciudad ofrece a sus habitantes jóvenes, lo que pone en evidencia las tensiones por el ser joven en una ciudad que profundiza la mediatización y mercantilización de lo juvenil. Es un repensarse sus propias estéticas y una decisión política en el sentido de escoger cuáles son los referentes musicales con los cuales los jóvenes se sienten representados como ciudadanos y ciudadanas de una ciudad pluricultural.

Al acercarse a estas músicas, las personas encuentran también un relato de continuidad histórica con un pasado y una historia distinta de la hegemónica, una historia de la resistencia de las comunidades frente a las distintas formas de colonización física y simbólica, que seduce a los jóvenes en sus búsquedas por construir relatos coherentes y cohesionadores, en sus necesidades por escribir nuevas narrativas de identidad colombiana

distintas a las oficiales, y en contraposición con la idea de colombianidad que se impone desde el Estado. Es muy interesante ver cómo estas narrativas se fijan en las experiencias y vivencias colectivas, mediante el goce y la interpretación de la música de gaitas. En este sentido, las personas jóvenes asumen posturas políticas y buscan vínculos con las comunidades históricamente excluidas, receptoras de la violencia sistémica, estatal y paraestatal, que se convierten en referentes de resistencia desde la música; y, en algunos casos, sienten la responsabilidad de retribuir, en la medida de sus posibilidades, a los territorios que les han prestado estas músicas para poder sobrevivir en las ciudades, siendo muy conscientes de la historia de violencia que han vivido estas comunidades y de las necesidades que las aquejan en la actualidad.

En el plano de la construcción de comunidad de sentido y de pertenencia alrededor de la música de gaitas, propongo que *la rueda* es el escenario por excelencia donde se definen las nociones de adscripción y pertenencia, se negocian los significados y sentidos mencionados anteriormente, y donde colectivamente se reafirma tanto la identidad de las personas que hacen parte de la comunidad, como los valores, normas, actitudes y formas de relacionamiento, en la medida en que se vive como una experiencia colectiva. La rueda es por naturaleza abierta, itinerante y callejera. Se constituye como uno de los espacios más importantes de enseñanza- aprendizaje de las gaitas, funge como modelo de diálogo y comunicación. Entre sus potencias se encuentra que es un espacio amplio, muy diverso, donde confluyen personas de diversas ascendencias culturales, clases sociales, de gran diversidad de género y generacional; lo que permite siempre un diálogo en la diversidad y la diferencia. Se constituye, así mismo, como una novedosa forma apropiación del espacio público en la ciudad. Si bien se presentan conflictos y tensiones al interior de la comunidad de gaitas, debido a su evidente heterogeneidad de actores, significados e intenciones, que es más que esperable y saludable, lo interesante es ver cómo al interior se vienen gestionando y tramitando las tensiones y cómo se propende por el diálogo.

Todo lo anterior evidencia cómo las juventudes avanzan en sus formas de organización y quehacer político al traer a su cotidianidad, por ejemplo, reflexiones sobre interculturalidad y diversidad, demostrando una vez más que los procesos sociales, en su reflexión y reformulación cotidiana son más sensibles a los cambios y a las necesidades, y, en este sentido, avanzan y se actualizan más rápidamente que los postulados estatales y las

leyes. Para seguir con el ejemplo, con respecto al cambio de paradigma que significó la Constitución Política de 1991, y el establecimiento de la nación colombiana como pluriétnica y multicultural. En este sentido, se evidencia también que las formas de asociación y de accionar político de los jóvenes de hoy no se reducen a los esquemas tradicionales de adscripción identitaria y de participación política excluyentes, viciados, corruptos; sino que se configuran nuevas formas organizativas que incorporan prácticas culturales cotidianas de diversa índole, y que, como menciona Reguillo (2000) operan como espacios de pertenencia y adscripción identitaria que sirven como refugio del mundo excluyente e incierto.

Referencias

- Blanco, D. (2009). De melancólicos a rumberos... de los Andes a la costa. La identidad colombiana y la música caribeña. *Boletín de Antropología*, 23(40), 102-128.
- Carvalho, J. J. (2003). *Las tradiciones musicales afroamericanas: de bienes comunitarios a fetiches transnacionales*. [Serie antropología]. Universidad de Brasilia.
- Elias, N. ([1968] 2003). Ensayo acerca de las relaciones entre establecidos y forasteros. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (104), 220- 251.
- Frith, S. (1996). Música e identidad. En S. Hall (Ed.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 181-213). Amorrortu.
- Gleizer, M. (1997). *Identidad, subjetividad y sentido en las sociedades complejas*. FLACSO
- Hall, S. (2014). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (2 Ed.). Universidad Andina Simón Bolívar
- Hernández, O. (2010). De currulaos modernos y ollas podridas. En Santamaría, J., Ochoa & Sevilla, M. (Eds.), *Músicas y prácticas sonoras del Pacífico Afrocolombiano*. Editorial Javeriana.
- Lara, D. (2011). *Dinámicas socioculturales en la tarimización de la cultura gaitera en la zona de Ovejas, Sucre*. [Trabajo de grado, Universidad Tecnológica de Bolívar]. Repositorio Universidad Tecnológica de Bolívar.
- Margulis, M., & Urresti, M. (1996). La construcción social de la condición de juventud. En Laverde Toscano, M. C., Valderrama C. E., & Cubides Cipagauta, H. (Eds.), *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Siglo del Hombre.
- Martín-Barbero, J. (1996). Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de identidad. En Laverde Toscano, M. C., Valderrama, C.E., & Cubides Cipagauta, H (Eds.), *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Siglo del Hombre.

- Miñana, C. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *A Contratiempo. Revista de Música en la Cultura XI (6)*, 36-49.
- Nettl, B. (1980). Trasplantaciones de músicas, confrontaciones de sistemas y mecanismos de rechazo. *Revista Musical Chilena XXXIV (149-150)*, 5-17.
- Nieves Oviedo, J. (2008). *De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómadas en el Caribe*. Convenio Andrés Bello.
- Ochoa, A. M. (2002). El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música. *Trans: Revista Transcultural de Música*, (6).
- Park, E. (1999). La ciudad: sugerencias para el estudio de la naturaleza humana en el medio urbano. En Park, E. (Ed.) *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana*. Ediciones del Serbal
- Perea, C. (2000). La sola vida te enseña: subjetividad y autonomía dependiente. En Carvajal, L. E., (Ed.), *Umbrales: cambios culturales, desafíos nacionales y juventud* (pp. 71-116). Corporación Región
- Reguillo, R. (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Grupo Editorial Norma.
- Rojas, J. S. (2005). "Ahora hay más gaiteros en Bogotá que en San Jacinto" la tradición y las identidades en Bogotá en tiempos de Globalización a través de la música tradicional de gaita. [Trabajo de grado, Universidad Nacional]. Biblioteca Digital Universidad Nacional.
- Rosas-Mantecón, A. (1993). Globalización cultural y antropología. *Alteridades*, 3(5), 79-91.
- Salazar, N. (2016). Músicas tradicionales en espacios académicos: la rueda de gaita como experiencia de aprendizaje. *Civilizar: Ciencias Sociales y Humanas*, 16(31), 205-218.

Sarmiento Obando, U. V. (2019). *Los Gaiteros de San Jacinto y la industria fonográfica, 1951-1980*. [Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia]. Biblioteca Digital Universidad Nacional de Colombia.

Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Trans: Revista Transcultural de Música*. (2), 1-21.

Villamil, J. (2009). La reconstrucción del territorio en la ciudad: un estudio de la música de gaita de la Costa Caribe colombiana en Bogotá. *Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía*, (18), 129-142.