



El Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene y la escena de la gaita larga colombiana¹

DOI: <http://dx.doi.org/10.17533/udea.boan.v36n62a03>

Arihana Villamil Ader

Candidata a doctorado en Antropología, Universidad de Niza Côte d'Azur (UCA). URMIS/Sociedad Francesa de Etnomusicología/IRMM. Dirección electrónica: arihana.villamil@gmail.com. ORCID: [0000-0002-0010-7444](https://orcid.org/0000-0002-0010-7444)

Álvaro Ortega Gutiérrez

Candidato a magíster en Músicas de América Latina y el Caribe —Investigación—, Universidad de Antioquia. Miembro IASPM-LA/Fédération Internationale Willems. Dirección electrónica: duwua.ortega@gmail.com. ORCID: [0000-0003-3681-1828](https://orcid.org/0000-0003-3681-1828)



Texto recibido: 01/12/2020; aprobación final: 15/02/21

Resumen. El Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene, que se realiza en Ovejas (Sucre, Colombia), es una de las escenas locales más reconocidas para la música de gaita larga colombiana. En esta, las categorías de pertenencia (locales, de raza y de género) que afectan la música, se reconfiguran en espacios como la *tarima* y las *parrandas*, ambos marcados por asuntos de distinción a través de lo musical. En este artículo, ponemos en perspectiva los discursos sobre la identidad y la música, y analizamos en qué medida lo sonoro constituye una vía de relación corporal y emocional entre los sujetos.

Palabras clave: música de gaita larga, festival, escena musical, multiculturalismo, Caribe, identidad.

The Francisco Llirene National Gaita Festival and the Colombian gaita larga musical scene

Abstract. The National Festival of gaitas Francisco Llirene, held in Ovejas (Sucre, Colombia), is one of the most widely recognized local scenes for Colombian gaita larga music. In this festival, the categories of belonging (local, race, and gender) that affect the music are reconfigured in spaces such as the *tarima* and the *parrandas*, both marked by issues of distinction through music. In this article, we put into

1 Este artículo se basa en una investigación de doctorado en antropología iniciada en 2014 por Arihana Villamil, y en una investigación de maestría iniciada en 2018 por Álvaro Ortega.



perspective the discourses on identity and music, and we analyze to what extent the sound constitutes a way of physical and emotional relationship between the subjects.

Keywords: gaita, festival, musical scene, multiculturalism, Caribbean, identity.

O Festival nacional de Gaitas Francisco Llirene e a cena da gaita longa colombiana.

Resumo. O Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene, que se realiza em Ovejas (Sucre, Colômbia), é uma das cenas locais mais conhecidas para a música de gaita longa colombiana. Em ela, as categorias de pertença (locais, de raça e de gênero) que afetam à música, se reconfiguram em espaços como *la tarima* e *las parrandas*, os dois marcados por questões de distinção através do musical. Em este artigo, colocamos em perspectiva os discursos sobre a identidade e a música, e analisamos como é que o auditivo constitui uma linha de relacionamento corporal e emocional entre os sujeitos.

Palavras-chave. Gaita, Festival, Cena musical, Multiculturalismo, Caribe, Identidade.

Le Festival National des Gaitas Francisco Llirene et la scène de la gaita larga colombienne

Résumé. Le festival National des Gaitas Francisco Llirene, qui est réalisé à Ovejas (Sucre, Colombie), c'est une des scènes locales plus connus pour la musique de la gaita laraga colombienne. Dans cette scène, les catégories d'affiliation (locaux, de la race et du genre) qui touche la musique, sont élaboré à nouveau dans endroits comme l'estrade et les parrandas (fêtes), tous deux marqués par des affaires de distinction à travers la musique. Dans cet article, il est mis en perspective les discours sur l'identité et la musique, et ils sont analysé dans quelles mesures ce qui est sonore constitue une voie de relation corporel et émotionnel entre des individus.

Mots-clés. Gaita, Festival, Scène musical, Multiculturalisme, Caraïbe, Identité

Introducción

Aunque en Colombia existen muchos festivales que celebran la música de gaita larga, el Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene del municipio de Ovejas (departamento de Sucre, Colombia), también llamado “La universidad de la gaita”, es considerado como uno de los más importantes. El festival fue creado en 1985, siendo el primero del país que se centra principalmente en la música de gaita; ocurre todos los años alrededor del 12 de octubre, “el día de la raza”, el fin de semana siguiente a la fiesta de san Francisco de Asís, patrono del pueblo.²

2 Las gaitas largas son dos aerófonos que se elaboran con un cactus llamado “cardón”. Miden aproximadamente 80 centímetros (dependiendo del tamaño del ejecutante y del fabricante) y tienen cinco orificios para la *gaita hembra* y dos orificios para la *gaita macho*. Sus “cabezas” están hechas de cera de abejas y carbón vegetal molido, en las que se introduce la base de una pluma de pato o pavo y a través de las cuales se sopla para obtener el sonido. Si bien estos instrumentos son de origen supuestamente precolombino, las formas de interpretarlos han estado influenciadas por el contexto colonial. Existe otro instrumento llamado “gaita corta” o “gaita machihembrada”, fabricado con los mismos materiales. Este es más pequeño (entre 30 y 50 centímetros) y consta de siete orificios. En su contexto actual, lo que denominamos música de gaita larga es un formato que reúne tres tambores (tambora, llamador y tambor Alegre), además del canto, las maracas y las gaitas.

Desde su creación, la capacidad de convocatoria del festival congrega músicos, bailarines, decimeros y público de toda la región circundante a los montes de María, de departamentos cercanos como Córdoba, Bolívar, Magdalena y Atlántico, así como del interior del país y del mundo. Además, desde 2015, la Ley 1756 estipula que el festival es patrimonio cultural e intangible nacional. Esto le concede un estatus especial así como un marco legal y una parte del presupuesto nacional del Plan Especial de Salvaguardia (PES). Lo que se destaca, a través del artículo 4 de la ley, es que “se declaren bienes de interés cultural de la Nación los instrumentos musicales Gaitas o Chuanas así como la indumentaria típica que lucen los intérpretes del instrumento” (Congreso de Colombia, 2 de julio de 2015). Estos planteamientos, heredados del paradigma folclórico y de la obra de los Zapata Olivella con los Gaiteros de San Jacinto, son así institucionalizados dentro del mosaico multicultural colombiano.

Por otra parte, para las y los músicos de gaita larga, el festival constituye un espacio vital de encuentro y aprendizaje. Siendo un evento competitivo, ganar un primer puesto en Ovejas representa un reconocimiento importante en la carrera de un músico. Excepto los grupos que circulan internacionalmente como “Paito y los gaiteros de Punta Brava” o “Los Gaiteros de San Jacinto” —que no participan en este festival, o participan muy poco—, para el resto de los gaiteros y las gaiteras, Ovejas es un espacio de legitimación y visibilización. El proceso de formación de grupos y la teatralización de la música de gaita larga que se consolidó dentro del festival, así como los criterios de evaluación, de vestuario y de comportamiento establecidos en los reglamentos de la competencia, han moldeado esta música tanto en sus aspectos sonoros (modalidades rítmicas, tiempos de presentación, formatos), como en sus manifestaciones sociales (como práctica vital donde la tarima media la interacción entre las personas y su relación con la música).

Para entender las repercusiones que ha tenido el festival en la música de gaita larga, en este artículo nos enfocamos en tres aspectos. El primero aborda la relación entre el festival y la movilización de imaginarios identitarios étnicos, raciales, locales, regionales y nacionales en la música de gaita larga. El segundo tiene que ver con lo que llamamos la “escena de la gaita larga”, siguiendo los postulados de Bennett y Peterson (2004) y Mendívil y Spencer (2016) sobre las escenas musicales. Por último, analizamos las corporalidades y emocionalidades que se movilizan en las *parrandas* que ocurren durante el festival.

El Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene: la música de gaita larga ante el desafío de la diversidad

En esta primera parte proponemos analizar la manera en que las categorizaciones presentes en la música de gaita larga, han sido marcadas por los discursos sobre la identidad. Varios autores han escrito sobre la forma en que los festivales folclóricos han influenciado las prácticas expresivas que han puesto en escena (Birenbaum,

2019; Carbó, 2003; Convers y Ochoa, 2007; Cunin y Gutiérrez, 2006; Lara Ramos, 2011; Miñana Blasco, 2000; Nieves Oviedo, 2008; Ochoa Gautier, 2003a y 2003b; F. Ochoa, 2013; Quintana, 2009; Rojas, 2013; Spencer, 2020; Wade, 2002). En el intento de clasificar las diversas prácticas culturales presentes en el territorio colombiano, los festivales han sido acusados de cosificar y “encerrar” las prácticas culturales en supuestos “cánones de autenticidad” (Nieves, 2008; Ochoa Gautier, 2002) que aprisionan sus intérpretes dentro de patrones difíciles de cambiar.

En el caso de la música de gaita larga, encontramos categorizaciones que relacionan identificaciones raciales, étnicas y de género con características sonoras. Por ejemplo, el estilo “indígena” tendría tendencia a ser lento, “melancólico”, pausado y con aspectos rítmico-melódicos poco dinámicos, y el estilo “negro” a mayores desarrollos rítmicos, ritmos más rápidos y “alegres”.³ También, se observan categorías que relacionan la música con pertenencias locales (“ovejero”, “sanjacintero”, “carmero”, entre otras). Estas categorías comienzan a surgir a partir de la década de los noventa, momento que coincide con el advenimiento de la perspectiva pluriétnica y multicultural de la Constitución de 1991, pero también con la aparición de la categoría *world music* en la industria discográfica (Barnat, 2015; Nieves Oviedo, 2008; Ochoa Gautier, 2003b). Los festivales de gaita, y en particular el festival de Ovejas, han sido determinantes en la manera en que estas categorías se institucionalizaron. Al esencializar los sujetos y las sonoridades, estas caracterizaciones reducen las capacidades creativas y performativas, que a través de lo sonoro, expresan los y las intérpretes de música de gaita larga, y velan la realidad histórica y social de los sujetos.

Como plantea Ochoa Gautier, dentro del paradigma multicultural, los festivales y las manifestaciones competitivas son los principales lugares en los que se manifiestan las expresiones artísticas de diferentes partes del país, y es en ellos donde la diversidad se convierte en un “terreno disputado” (Ochoa Gautier, 2003a: 34). Si bien, en Colombia los festivales surgieron durante la segunda mitad del siglo XX, influenciados por el marco del paradigma folclórico nacional,⁴ es desde los años ochenta cuando estos, alentados por los nuevos discursos políticos sobre la diversidad, han empezado a convertirse en una práctica institucional (Pardo, 2009: 21). Esto se debe en parte a la necesidad de identificar el patrimonio que está en peligro de desaparecer. Un estudio publicado por el Ministerio de Cultura de Colombia en 2013, refleja este concepto y afirma el papel de los festivales en la promoción de las culturas locales y la construcción del proyecto nacional: “Los festivales son

3 Sobre este tema véanse: Convers y Ochoa, 2007; Lara Ramos, 2011 y 2016; F. Ochoa, 2013; Revista Festigaitas, 2009.

4 En Colombia casos como el Festival de la Leyenda Vallenata (1968) y el festival del Banco, Magdalena (1970), fueron pioneros en la exaltación de las expresiones culturales locales, y sirvieron de ejemplo para los demás festivales.

una puerta para conocer un país y sus regiones, fomentando la integración de las comunidades hacia un proyecto de unidad nacional” (2013: 10); “los festivales son eventos en que la cultura se revitaliza, reinventándose a sí misma por medio de un despliegue lúdico de sus imaginarios culturales” (2013: 13).

En el caso de los festivales que afirman tener un anclaje “local” o “folclórico”, como es el caso del festival de Ovejas, estos se han constituido en procesos de “invención de tradiciones” (Hobsbawn y Ranger, 1983), que acompañan a los mecanismos de diferenciación que precedieron la Constitución de 1991. En cuanto al festival de Ovejas y a la música de gaita larga, las categorías de diferenciación entre ritmos,⁵ músicos, estilos o “escuelas” de gaita, se constituyeron progresivamente, a medida que se fue llevando a cabo lo que David Lara (2011) denomina “la tarimización de la cultura gaitera”, es decir, la transformación de la experiencia vital de la gaita a partir de la introducción del elemento “tarima”. Esto, a pesar de que en un principio, el festival se haya dado como misión defender y salvaguardar una práctica que estaba en peligro de desaparecer.

En efecto, según la página web del festival, ante la creciente popularidad de la música comercial, especialmente del vallenato, el temor de los primeros gestores era que los gaiteros dejaran de tocar su música y murieran llevándose su conocimiento: “Aparte de resucitar un género musical que se encontraba en el anonimato, éstos señores, sintieron la necesidad histórica de rescatar nuestras tradiciones folklóricas, especialmente aquellas que estaban íntimamente relacionadas con el género de gaita y de paso revivir la actividad musical, motivando la organización de grupos que se encontraban dispersos en la región” (Festigaitas, citado en Villamil, 2013).

Sin embargo, según David Lara, con la aparición del festival de Ovejas (y luego los demás festivales de gaita),⁶ la música de gaita larga dejó de ser interpretada en espacios inscritos en la cotidianidad de los músicos (velaciones, fiestas patronales, corralejas, entre otros) para manifestarse casi exclusivamente mediante una tarima. Convers y Ochoa hacen el mismo análisis: “Si bien los festivales han sido de mucha

5 Aunque cada festival hable de “ritmos”, estos no se definen exactamente de la misma manera en cada localidad o en cada intérprete: el “ritmo” de gaita corrida no es interpretado de la misma manera por un músico de Ovejas que por uno de San Jacinto (véanse por ejemplo Muñoz y Rendón, 1993 y F. Ochoa, 2013); además, los contornos melódico-rítmicos pueden variar tanto en un mismo intérprete como entre un intérprete y otro. Por esta razón, preferimos definirlos como modalidades rítmicas (Carbó Ronderos, 2003), ya que estas implican las variabilidades propias de las músicas de tradición oral.

6 Las fechas de fundación de los principales festivales de gaita son: Ovejas, 1985; San Jacinto, 1989; barrio El Socorro (Cartagena), 1990; Guacamayal, 1995; Soplaviento, 2015; y Pueblo Nuevo, 2018. Otros encuentros son: en Cartagena, el Festival Regional de Gaitas del barrio San Sebastián de Ternera (sin datos), Blas del Ezo (1992) y el Festival de Gaitas Virgen de las Mercedes en el barrio El Cabrero (1985); en Bogotá, el encuentro Gaitas en la Capital (2015); y en San Onofre, el Encuentro de Integración Cultural (1983) y el Festival de la Cultura Afro-sabanera (1991).

utilidad, también han tenido repercusiones negativas, pues han generado la pérdida de la función ritual y comunitaria del músico en los pueblos, cambiándose ésta por la de la competencia y anhelo de éxito y popularidad” (2007: 36). Según estos autores, al ser mediada por una tarima (con todo su aparato estructural y tecnológico), la música de gaita larga dejó de desempeñar un papel en la cohesión social, para manifestarse únicamente a través de la performatividad y la competencia. En este postulado, la música dejó de hacer parte de “la cultura” (en el sentido antropológico del término), y se volvió “cultura” en el sentido que le han dado las políticas culturales colombianas en las últimas décadas (Cunin, 2003). Si bien concordamos con el hecho de que se han transformado las prácticas vitales de la música de gaita larga, en este artículo argumentamos que los espacios de goce e intimidad no han desaparecido sino que se han desplazado, sin perder su fuerza para las personas implicadas.

Lo folclórico, lo popular y lo mestizo en la música de gaita larga

La teatralización de la música de gaita larga en el festival es propia del paradigma folclórico que se gestó en Colombia desde la década de 1920, y tuvo una expresión política en la postura pluriétnica y multicultural de la Constitución de 1991 (Birenbaum, 2019). En Colombia, la aparición del paradigma folclórico estuvo relacionada con posturas ideológicas de mestizaje que buscaron resguardar lo popular en la nación (Silva, 2005). Para Birenbaum, la doctrina folclórica fue la cara pública más importante del discurso sobre el mestizaje, en el cual la heterogeneidad regional fue circunscrita a la homogeneidad nacional como estrategia de control social y poder político sobre las minorías (2019: 172).⁷ Las personas que portaban estos postulados, diferenciaban las prácticas “tradicionales” de aquellas que presentaban cierta contaminación de “modernidad”. En palabras de Birenbaum, se trató de una “purificación” que buscó eliminar las históricas fecundaciones cruzadas; solo se exponían las prácticas que cumplieran con el estándar de “tradicición” requerido por los folcloristas, a la vez que las relacionaban con una de las categorías propias del mestizaje —indígena, negro o español— (2019: 170).

En el marco de este paradigma, durante la década de los cincuenta, los hermanos Manuel y Delia Zapata Olivella conformaron el grupo Danzas Folclóricas Colombianas con músicos de diferentes partes del Caribe y el Pacífico colombiano (Birenbaum, 2019: 210). Con esta agrupación realizaron su primera gira nacional en 1954 y la primera internacional en 1956. En su nómina contaban con músicos sanjacinteros como José Lara, Juan Lara y Toño Fernández, quienes posteriormente conformaron el grupo Los Gaiteros de San Jacinto. En las carátulas de la abundante producción discográfica de este grupo, pueden observarse

7 Véase también Wade, 1998.

elementos como el pañuelo rojo “rabo e gallo”, el sombrero “vueltaio”, la camisa y el pantalón blancos y la “mochila”. Aunque sea creación de los Zapata Olivella, hoy en día este vestuario es considerado como tradicional de los gaiteros (Congreso de Colombia, 2015: artículo 4).

La consolidación de este grupo tuvo dos consecuencias. Primero, propició que la industria musical, dominada en esa época por Discos Fuentes y la CBS, centrara su atención durante más de treinta años en la producción discográfica del grupo Los Gaiteros de San Jacinto (Sarmiento, 2019).⁸ La primera grabación comercial de este grupo se realizó en 1968; no obstante, ya existían otros grupos de gaita que habían grabado: es el caso de Silvestre Julio y su conjunto de gaitas (1953), Los Padilla (1966) y el Conjunto Maravilla (1966); aunque estos no tuvieron mayor resonancia (Sarmiento, 2019). Entre las hipótesis que explican esta diferencia, se encuentra el hecho de que en ese entonces, la música de gaita no representaba un valor competitivo dentro del mercado musical nacional. Otra explicación se encuentra en la labor artística y militante de los Zapata Olivella, que contribuyó a desarrollar un extenso trabajo de valoración e investigación en torno a la localidad de San Jacinto.⁹ El aporte de esta producción para la visibilidad de la música de gaita larga fue trascendental; sin embargo, al enfocar su atención casi exclusivamente en un solo grupo, estas producciones contribuyeron a invisibilizar otras manifestaciones de esta música.

Segundo, estos procesos favorecieron la creación de cánones sonoros y estéticos que no existían previamente. Siguiendo estos modelos, los festivales folclóricos favorecieron la estandarización de la vestimenta en los músicos y los bailarines, la conformación de conjuntos y grupos, la creación de categorías interpretativas y “ritmos”, así como la separación del músico, el oyente y el bailarín activo. Con esto, introdujeron una relación vertical entre músicos y oyentes, donde la interacción cercana (cuerpo a cuerpo) es remplazada por el *performance*.¹⁰ En este orden de ideas, los festivales han desempeñado un papel determinante en la institucionalización de estas convenciones. Rápidamente, a partir del festival de Ovejas y los posteriores festivales de gaita, estos se transformaron en los principales lugares de confluencia

8 Aunque el nombre del grupo Los Gaiteros de San Jacinto, alude a una localidad específica, muchos de sus integrantes provenían de otros lugares: Catalino Parra, Gregorio Almeida y José Tobías Estrada eran de Soplaviento; y Gabriel Torregrosa del Yucal y Nicolás Hernández, de San Juan Nepomuceno. Solo Antonio Fernández, Nolasco Mejía, José y Juan Lara, Eliecer Meléndez y Antonio Rodríguez eran sanjacinteros.

9 Es el caso, por ejemplo, de las investigaciones realizadas por George List, quien trabajó mano a mano con los Zapata Olivella durante los años sesenta y setenta (véanse List, 1973, 1983, 1991 y 2011).

10 Para este artículo el *performance* es entendido como “los medios que permiten la creación y recreación de la música en la interpretación” (Madrid, 2019), e implica tanto la música misma —lo sonoro—, la forma como se hace —lo interpretativo—, así como el sentido que se le atribuye —lo cultural—.

para las y los músicos de gaita larga: intérpretes provenientes de lugares como San Onofre, Cartagena, Ovejas, San Jacinto, islas del Rosario y Guacamayal, entre otros, se encontraban en estos festivales para intercambiar ideas, códigos sonoros, melodías y formas compartidas de entender el mundo.

Así, aunque el aspecto metronómico y la delimitación estructural de los inicios y finales de los temas en la música de gaita larga, se transformaron gracias a la circulación masiva de los discos (Sarmiento, 2019: 111), fue en la tarima de los festivales donde se consolidaron los ritmos: gaita, porro y merengue.¹¹ Muchos gaiteros de avanzada edad conocieron estas modalidades rítmicas solo cuando participaron por primera vez en el festival de Ovejas. Como lo afirma Lara, antes de eso los ritmos se definían como “sones por arriba” y “sones por abajo” (2016). No es extraño entonces que muchas conformaciones instrumentales, así como otros “ritmos” desaparecieran o se transformaran con la aparición del festival, aunque también habría espacio para nuevas categorías competitivas y nuevos vestuarios.

Según el gaitero Roberto Guzmán, quien se formó en la música de gaita larga en las universidades de Cartagena en los años ochenta, las primeras versiones del festival presentaban instrumentos y formas expresivas que no se ven en la actualidad, ya que el festival las eliminó o las modificó:

[...] yo vi grupos cuyos integrantes tocaban una raspa [...] una guacharaca pero del morro de un armadillo, y grupos que uno de los integrantes lleva una guacharaca de lata [hace un gesto con las manos indicando su altura por encima de la cabeza], no corta como los guacharaceros de vallenato, sino más larga; vi cantantes que andaban con su propia maraquita, vi grupos de gaita corta que andaban con su propio maraquero, pero que uno de los integrantes andaba con sus dos guachecitos, incluso hasta el nombre de los ritmos eran cosas que no les importaba mucho a ellos... entonces cuando ellos te decían “tocate un son”, quería decir: “tócate lo que quieras”. Entonces, ahí vinieron luego los tire aflojes que sí merengue, que sí puya y tal [...] (entrevista personal, Roberto Guzmán con Álvaro Ortega, 2019).

La escena musical de la gaita larga

Para aportar una mirada alternativa al impacto del festival de Ovejas sobre la música de gaita larga, en este artículo analizamos este festival a la luz de la teoría de las escenas musicales. Esta teoría ha sido desarrollada a partir de los años noventa por investigadores vinculados a los estudios culturales. En esta, autores como Bennet y

11 Como explicamos en la nota al pie 5, no existe una única manera de interpretar los “ritmos”. A pesar de que los festivales usan este término, en realidad se trata más de modalidades rítmicas que vendrían siendo “acuerdos culturales” (Agawu, 2006), en los que las y los músicos entienden las delimitaciones de los contornos melódicos y rítmicos, que se encuentran en el “campo de dispersión” (Arom, 2001).

Peterson (2004), Bennet y Rogers (2016), Mendívil y Spencer (2016) y Straw (1991), plantean que las confluencias de gustos musicales estructuran identidades individuales y colectivas. El concepto de escena musical se ha utilizado para describir los recursos culturales y las identidades que emanan de géneros y estilos musicales particulares relacionados con la distinción social y la etnicidad (Bennet y Peterson, 2004: 8). En palabras de Mendívil y Spencer esta teoría es una “reformulación de la noción de identidad dentro de los estudios musicales” (2016: 4). Dos ideas clave son movilizadas en esta teoría: primero, la intención de desarticular la conceptualización de la identidad como algo estable y continuo, explorando un marco más adecuado para describir “formas de socialización en constante evolución” (2016: 1); y segundo, el propósito de eliminar el concepto de cultura monolítica, atemporal y estable, manifiesto en el paradigma moderno (2016: 3). Para el caso latinoamericano, un acercamiento a esta teoría muestra la persistencia de categorías raciales y de clase social como fundamento de la diferenciación entre los individuos (2016: 163).

Bennet y Peterson especifican que las escenas son entendidas como espacios culturales, caracterizados como *locales*, *translocales* y *virtuales* (2004: 8-10). Estos espacios están constituidos por encuentros y movimientos de personas, lugares y actividades económicas de pequeña escala. Las *escenas locales* implican una actividad social específica que tiene lugar en un espacio y tiempo definido, en el que músicos y aficionados comparten un gusto musical común, distinguiéndose colectivamente de los demás mediante el uso de la música y de signos culturales propios. Los festivales son los puntos de confluencia de las escenas locales (Dowd, Liddle y Nelson, 2004: 149). Las *escenas translocales* son entendidas como un circuito de escenas locales donde un mismo grupo de personas, con gustos y afinidades estilísticas y musicales comunes, interactúan en diferentes lugares intercambiando grabaciones. Finalmente, las *escenas virtuales* se constituyen a partir de las relaciones y los intercambios efectuados por individuos separados geográficamente; este tipo de escena conoce su auge con Internet, el cual propicia la interacción a distancia y el intercambio masivo de fotografías, discos, grabaciones y experiencias de diferente índole a través de redes sociales, *fanpages*, fanzines, entre otros. Las escenas locales, translocales y virtuales, están interrelacionadas y conforman una red en la que la circulación paralela de producciones musicales representa un contrapeso a la industria musical dominante.

Según esta teoría, las escenas locales y los festivales representan posibilidades distintas de relacionamiento que, aunque son efímeras (el tiempo de un festival), entablan y favorecen relaciones duraderas en torno a un gusto musical común. Además, características como la teatralidad y lo que es percibido como “legítimo” y “auténtico”, constituyen vías por las cuales la distinción entre individuos o grupos, definen su identidad; pero donde la distinción social se concreta, no precisamente a través de la clase social sino a través de las preferencias musicales. En otras palabras, el uso de un vestuario específico, una forma de hablar y de comportarse, constituyen marcadores de identidad que ayudan a asociar un individuo con una escena musical.

En este artículo entendemos la escena musical de la gaita larga como un lugar simbólico donde los actores (músicos, productores, periodistas, investigadores, fanes, bailadores) interactúan alrededor de la música de gaita larga; la escena de la gaita larga se manifiesta en espacios locales, con dinámicas y lógicas particulares a un territorio definido (en este caso el festival de Ovejas), pero también en espacios translocales, donde los actores que intervienen en un lugar se desplazan a otros territorios para reencontrarse. En este caso, la escena translocal se configura en relación con los otros festivales de gaita.¹² También entendemos la escena virtual como la circulación de materiales relacionados con la música de gaita larga, así como los espacios de intercambio y discusión que se generan a través de las redes sociales. Dos aspectos suceden alrededor de los festivales que generan un gran impacto en la escena de la gaita larga. El primero se refiere a la generación de una economía alternativa que favorece diferentes actores locales: la venta de instrumentos por parte de los lutieres, la promoción de producciones musicales de diferentes grupos e intérpretes, y la venta de artesanías y gastronomía propias de la región. El segundo es la circulación (física y virtual) de la revista publicada por el festival desde 1989.

En la escena de la gaita larga la escucha activa que se desprende de la escucha musical atenta, se manifiesta como un punto de confluencia e interacción entre los individuos. Esta se materializa desde la emisión de sonidos (en el caso de los músicos) o desde su recepción atenta (el público). En algunos casos, la escucha activa puede transformarse en movimiento corporal y se convierte en una vía indispensable de aprendizaje. Así, se implican los sentidos, las percepciones y las emociones, como elementos esenciales en la incorporación del sistema musical de la gaita larga; cuando un oyente se implica desde la escucha activa, no solamente incorpora los aspectos musicales y sonoros, sino también los gestos, las variaciones y las actitudes. De la misma manera, cuando un oyente interactúa con una o un músico, fuera de los momentos performativos, las experiencias y las vivencias compartidas son integradas al modo de relacionarse con la música. Se crea entonces una intimidad cultural (Hertzfeld, 1997) que forja el sentido de pertenencia e identificación con la escena.

Aprendizaje en contexto

Tal y como lo plantean Simha Arom (en Fernando, 2007), Bruno Nettl ([1983] 2005), Timothy Rice (2008) y Huib Schippers (2010),¹³ es importante reconocer la relación existente entre los procesos de aprendizaje-enseñanza en las músicas de tradición oral, y sus estilos interpretativos. Esta relación incluye la transmisión de códigos

12 Véase nota al pie 6.

13 Véanse también: Agawu, 2006; Arom, 2001 y Lortat-Jacob, 1987.

sonoros entre maestros y aprendices, desde la escucha activa y el *performance*. El papel preponderante que tiene la forma en que se transmiten conceptos abstractos en el sistema musical, favorece la comprensión de la fluidez y el dinamismo en los estilos interpretativos individuales. En el contexto de las músicas de tradición oral, el concepto de “modelo” es esencial para la transmisión y asimilación de códigos musicales por parte de los aprendices (Arom, citado en Fernando, 2007: 68); este debe entenderse como una “representación extremadamente simplificada” de elementos melódico-rítmicos, que son instaurados en la memoria de una o un aprendiz desde la escucha activa (Arom, citado en Fernando, 2007: 214). Los modelos y sus variaciones, así como la improvisación, son el material de base de los gaiteros y “tamboleros”, además de técnicas de escucha activa (lo que Timothy Rice llama técnicas aurales): memoria, *performance* (Rice, 2008) y mimesis (Schippers, 2010: 78). Es sobre este material que las y los músicos de gaita larga desarrollan un estilo propio.

En la música de gaita larga existen espacios formales e informales donde los códigos sonoros (modelos, variaciones, improvisaciones, roles) y las técnicas de escucha activa (memoria, *performance* y mimesis), son puestas en marcha tanto por los aprendices como por los maestros. Entre los factores que han transformado la funcionalidad de la música de gaita larga mediante la tarima, como espacio formal, se encuentra el *performance*. En este espacio, el *performance* grupal constituye el principal objetivo de todas y todos los músicos. Allí, los grupos tienden a prestar más atención a aspectos rítmicos y melódicos, a la velocidad de interpretación y al diálogo interpretativo; la improvisación individual queda condicionada por la sonoridad grupal o, en términos gaiteros, por el “asunto”. “Tener asunto” puede entenderse como un efecto de cohesión expresiva en las realizaciones musicales. Tal como la entendemos, esta cohesión relaciona tres aspectos importantes: aspectos rítmico-melódicos (sonoros y musicales), individuales y colectivos; aspectos interpretativos e instrumentales (o aspectos técnicos); y roles instrumentales (performatividad). La naturalidad con la que los gaiteros y tamboleros logran tener asunto, pone en evidencia la musicalidad desarrollada a partir de años de escucha activa e interpretación.

Con la introducción de la tarima, la interacción entre maestros y aprendices, jóvenes y mayores, cambia de forma radical en dos aspectos. Primero, la imposición de categorías de competencia “aficionado” y “profesional”,¹⁴ así como la obligación de presentarse en grupos conformados por mínimo cinco personas, han sido

14 Los grupos aficionados son aquellos que participan por primera vez en el festival o que no han sido ganadores en esta categoría, a pesar de haber participado varias veces (Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene, 2016, artículo 9). Los profesionales son aquellos que “hayan ocupado el primer puesto en el concurso de Gaita Larga Aficionada, del festival de gaitas Francisco Llirene” (Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene, 2016, artículo 8). También existen categorías de competencia individuales (mejor gaitero hembra, mejor gaitero macho y mejor tambolero). También existe desde el año 1986 la categoría de gaita larga infantil y, desde 2010, la categoría de gaita larga juvenil.

determinantes en la manera en que las y los músicos experimentan la competencia; al diferenciar los grupos aficionados de los grupos profesionales se introduce una jerarquía entre los intérpretes: para poder participar en la categoría profesional, es necesario ganar el primer puesto en la categoría aficionado. De esta manera, cuando un grupo realiza su interpretación en la tarima, su *performance* está implícitamente motivado por un acto de valoración y comparación frente a otro considerado como “mejor”. Segundo, al establecer la obligación de competir en grupo, se institucionalizan los ensayos.¹⁵ Estos ocurren previamente al festival y no tienen como objetivo el disfrute, sino el perfeccionamiento del *performance*. No obstante, con esta práctica se refuerza la interacción social entre aprendices y maestros: se reconfiguran las relaciones de aprendizaje-enseñanza, se refina la comunicación musical entre los instrumentistas, la aprehensión de repertorios específicos se hace más fluida y se hace visible una jerarquización entre los roles instrumentales.

Por otra parte, desde la creación del festival no solo se amplificaron las interacciones entre músicos de una misma localidad, sino también de diferentes regiones. Es común que músicos conformen grupos con familiares o personas que viven cerca;¹⁶ pero, al reunir intérpretes de varias partes, el festival favorece la interacción entre músicos que antes no se conocían. La circulación de los individuos favoreció la difusión de repertorios y aspectos interpretativos, pasando de lo local a lo translocal, dado que los músicos podían observar y aprender nuevas melodías, estilos, técnicas y formas de entender la música de gaita larga.

Los procesos de aprendizaje-enseñanza también fueron apoyados por la circulación no oficial de grabaciones (casetes, *longplays* y videos).¹⁷ Muchos de estos materiales (audios y videos) almacenaban información sonora de presentaciones en tarima y otros encuentros musicales; este material luego circulaba entre los gaiteros y sería el insumo para el estudio individual de muchos intérpretes (F. Ochoa, 2013: 99). En el caso de la música de gaita larga, la circulación de grabaciones entre

15 Si bien, la tarimización generalizó el ensayo como práctica imprescindible de la competencia, no quiere decir que antes los músicos no tuvieran espacios de práctica conjunta. Por ejemplo, en los archivos del material grabado por George List durante los años sesenta y setenta, músicos de Evitar, isla Grande y Cartagena evocan momentos de práctica que se podrían asimilar a ensayos (véase List, 2011).

16 La presencia de linajes familiares es notable en los grupos de gaita: los hermanos Reyes Pelufo, los Padilla, el linaje de los Alcázar-Chiquillo, los hermanos Zúñiga, los hermanos Lara, el linaje de los Álvarez o los Mendoza, entre muchos otros.

17 Los *longplays* (LP) corresponden a las grabaciones realizadas a algunos grupos de gaita por parte de Discos Fuentes, CBS y Discos Curro, entre otras, las cuales fueron realizadas desde los años cincuenta hasta mediados de los años ochenta (Sarmiento, 2019). La particularidad de la circulación de estos LP en la escena de la gaita larga radica en que estas grabaciones realizadas originalmente en formato de acetato, circularon entre las y los gaiteros en formato de cinta —casetes—, que representaba facilidad de reproducción y portabilidad.

músicos generó la identificación de ciertos cánones y códigos, que complementaron la que circulaba en los medios masivos. Esto resuena con lo planteado por Stephen Cotrell: la grabación y la circulación de las músicas, si bien “favorecen influencias aculturativas como la estandarización de prácticas interpretativas, por otro lado impiden la uniformización estética” (Cotrell, 2010: 11).

Roberto Guzmán dice al respecto:

[...] nosotros fuimos y conseguimos todos los *longplay* de Los Gaiteros de San Jacinto y ahí los oía y a lucharle a eso para trabajarlo [...] ahí sí ya le entendíamos a los maestros en los pueblos. Porque una de las cosas que dificultó mucho al principio es que los maestros, no es que no supieran enseñar, es que su forma de aprendizaje no tiene nada que ver con la formación académica. Los niños en esos pueblos, o digamos en esas casas o en esa zona de influencia, primero interiorizan la música. Y porque yo lo vi, o sea, pude ser testigo; yo vi hijos y nietos de ellos y uno los veía ahí los niñitos y ya, y no le paraban ni cinco e' bolas, pero todo el día estaban ahí como oyendo tantán y la cosa, y de pronto cuando tenían 10-12 años decidían que iban a tocar y a los seis meses estaban tocando muy bien y con el sentido de eso, o sea, que con el asunto que le llaman: primero interiorizan, forma parte de su entorno, de su ambiente, y simplemente tiran la mano y ahí está, o sea... El proceso nuestro fue al revés: de la universidad al campo. Entonces yo digo que soy gaitero de casetera, de casete... ¿sí? (risas). Porque la formación mía fue en casete [...] cuando me preguntan quién te enseñó a ti de verdad, yo: los casetes (Roberto Guzmán, entrevista con Arihana Villamil, Medellín, 27 de agosto de 2015).

Sebastian Vivanco, quien hace parte de lo que podríamos llamar la segunda generación de gaiteros formados en Cartagena, también resalta la importancia de las grabaciones en su proceso de aprendizaje:

Nosotros prácticamente perdíamos la noche completa en los festivales: no bailábamos, no tomábamos (risas), para estar pendientes de los músicos que subían a la tarima y tocaban. Gran parte del aprendizaje de nosotros fue un aprendizaje autónomo, en el sentido de que los maestros que teníamos —en este caso, Juancho Sierra— no se sabían todas esas melodías que de pronto tradicionalmente los gaiteros venían tocando, aunque las conocía. Entonces el trabajo de nosotros era ir al festival, grabarnos todas esas melodías, [...] para luego traerlas y empezar de manera autónoma a sacarlas y que el maestro escuchándolas nos las corrigiera. Así, íbamos a festivales como Palenque en donde aprendíamos más de todo lo que tenía que ver con la parte percusiva, más que la parte melódica de la gaita. Íbamos a festivales como San Jacinto; bueno, Ovejas que es paso obligado para el que quiere realmente aprender la música de gaitas. Y también, cuando las tarimas se cerraban nos desplazábamos donde se encontraban los músicos en medio de las parrandas,¹⁸ grabando... (Sebastian Vivanco, entrevista con Arihana Villamil, Cartagena, 6 de noviembre de 2016).

18 Las casetas o carpas, son estructuras metálicas cubiertas que pueden medir entre 2 y 4 m², aunque también se encuentran casetas más amplias. Hasta 2017, estas carpas estaban dispuestas por el comité organizador del festival, alrededor del parque y de la tarima principal. A partir del año siguiente, la junta organizadora dejó de disponerlas. Esto generó cambios en los espacios infor-

Como lo menciona Vivanco, dentro del festival, la tarima, en tanto espacio formal, tiene su contrapeso con las *parrandas*. Estas suceden fuera del ámbito competitivo, lo que permite otro tipo de interacciones. Aunque lo sonoro continúa siendo un vehículo esencial en los modos de relacionarse, la diferenciación entre intérpretes puede regirse por otras reglas que obedecen más a lógicas de distinción individualizada que grupal. En estos espacios, la libertad expresiva y relacional de los músicos se desarrolla de manera menos protocolaria. No obstante, ambos espacios, tarima y parrandas, hacen parte del festival y actúan en relación el uno con el otro.

Las parrandas: emocionalidades y cuerpos en movimiento

La conformación de “parrandas” es algo común en el festival.¹⁹ Entendemos la *parranda* como la reunión informal y espontánea entre músicos, bailarines y público oyente en un lugar diferente a la tarima. Generalmente, este deberá ser un espacio amplio (una plaza, el patio de una casa o de un colegio). También es común que las parrandas se conformen en una *caseta*; las interacciones se efectúan alrededor de los repertorios propios de la música de gaita larga, lo que no impide que se interpreten otros repertorios. En estos espacios, el licor es utilizado como elemento relacional entre los individuos: al beber de la misma botella, los participantes de una parranda sobrepasan fronteras corporales al intercambiar fluidos. Sobre este aspecto, existen diversas creencias implícitas: algunas personas eligen no compartir el trago, porque no aceptan este nivel de intercambio o porque sospechan un acto de brujería —“este trago está viciado”.

Cuando las y los músicos se encuentran en una parranda, se disponen los instrumentos en el centro y se comienzan a interpretar los repertorios en las mismas modalidades rítmicas de la tarima (porro, gaita y merengue). También pueden ser modificadas las velocidades, las estructuras, relevados los intérpretes o intercalados los repertorios. En este sentido, es habitual que la improvisación tenga mayor protagonismo en una parranda. Aun así, existen ciertas reglas implícitas que modulan esta aparente libertad: no solo se trata de interpretar el modelo, la variación o la improvisación de una melodía específica fuera de contexto, más bien se trata de mayores posibilidades expresivas.

Aunque en una parranda los instrumentos queden a disposición de todos, existe una norma implícita que determina que, para poder interpretarlos, se deben aplicar los códigos propios de la música de gaita larga. Aprendices y maestros con diferentes niveles de conocimiento y múltiples procedencias, confluyen en el mismo

males de encuentro que, aunque no son tratados en este artículo, no dejan de ser interesantes para futuras investigaciones.

19 Las parrandas también ocurren fuera de los festivales y son frecuentes en cualquier encuentro de gaiteros.

espacio sonoro y corporal. Los aprendices pueden ser animados por sus maestros a interpretar algún tema musical, dándoles espacio para que demuestren sus aptitudes y avances interpretativos. Ante un olvido o una demostración de inseguridad, una o un aprendiz puede ser valorado como alguien que necesita afianzar sus conocimientos y mejorar su interpretación. Muy frecuentemente, el juicio favorece positivamente la interpretación del aprendiz que, por ende, se siente valorado y legitimado en su práctica musical; otras veces, los maestros le indican que debe seguir practicando y esforzándose.

El proceso que estamos detallando lo vivimos en persona, cuando, en el año 1999, Álvaro Ortega participó por primera vez en el festival con el grupo Gaiteros de Medellín. Mientras Álvaro y sus compañeros asistían a una parranda junto a intérpretes destacados de la música de gaita larga y del bullerengue, experimentaron este tipo de intercambio. Aunque llevaban algún tiempo estudiando el tambor alegre y la gaita larga, solo a partir de esa noche pudieron constatar y percibir *in situ* aquello que solo habían escuchado a través de casetes. En un momento determinado, el tamborero Encarnación Tovar, *El Diablo*, entregó el tambor a Álvaro, pero se quedó sentado muy cerca mientras observaba cómo interpretaba un porro. En el transcurso de esa interpretación, le iba mencionando al oído algunos consejos: “¡asúntalo, asúntalo!”, le repetía el maestro cuando quería que no repicara demasiado. En ese momento, un poco al azar, Álvaro comenzó a recibir sus primeras lecciones en el tambor por parte de este maestro y comprendió que más allá de interpretar los modelos y de improvisar, estos deben estar siempre contextualizados. Naturalmente, también descubrió que debía practicar aún más y que la asistencia al festival sería crucial en ese camino de aprendizaje.

Inspirándonos en el diagrama planteado por Hitzler y Niederbache (citados en Mendivil y Spencer, 2016: 9), en una parranda observamos varios niveles de escucha y participación. Primero, en un círculo central se encuentran los músicos con capacidades interpretativas (maestros y aprendices). Ellos son quienes, al disponer los instrumentos, propician el encuentro de manera espontánea; son quienes constituyen la élite y conforman el espacio interpretativo central. En el círculo contiguo encontramos otros músicos, bailarines y amigos de la organización élite. Ellas y ellos asisten a disfrutar del *performance* de manera activa, implicándose en un alto nivel corporal y de escucha; esta zona se configura como el espacio de escucha cercana. Por último, en el círculo externo, se encuentran asistentes ocasionales: personas curiosas que disfrutan de la escena fugazmente, así como músicos y bailarines que quieren mantener distancia con el centro; este es el espacio de escucha distante (véase figura 1).

Organización elite: músicos con experiencia que interpretan y están en el centro de la parranda - *espacio interpretativo*

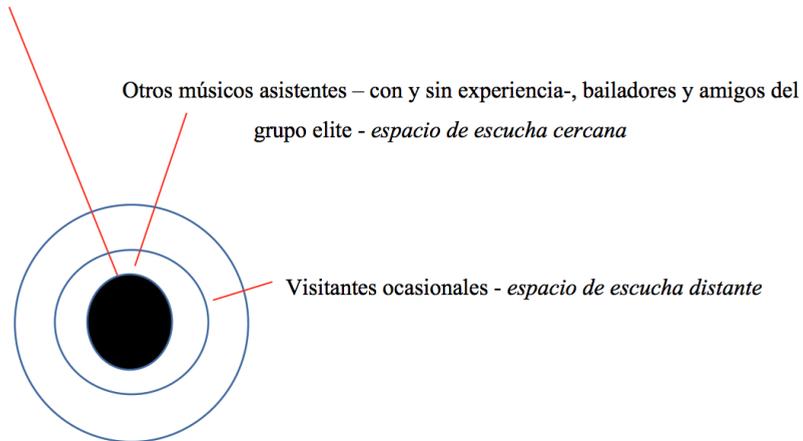


Figura 1. Diagrama de Hitzler y Niederbache adaptado a una parranda de gaita larga

Fuente: elaboración propia de los autores; Villamil y Ortega, 2020.

Cabe anotar que estos círculos no están delimitados de manera rígida. Más bien se trata de espacios fluidos donde la alta afluencia de intérpretes genera la circulación de las personas, en los que músicos de la organización élite pueden ser relevados en cualquier momento desde el espacio de escucha cercana o distante. De la misma manera, las fronteras que delimitan el espacio de escucha cercano y el espacio de escucha distante, se reconfiguran a medida que las personas se mueven. La observación atenta de las dinámicas relacionales en las parrandas, también deja en evidencia momentos en los cuales las jerarquizaciones sonoras o sociales se diluyen: cuando todos los intérpretes, desde su individualidad, conocen y manejan apropiadamente los códigos del sistema musical, las jerarquizaciones tienden a ser remplazadas por conexiones interpersonales profundas. Así, una parranda puede convertirse en un espacio donde el sonido y la escucha vehiculizan el goce, la expresión individual y la conexión con el otro. Es allí donde el sonido se convierte en una fuente de cohesión social. En estos casos, los resultados musicales pueden ser de alta factura, llegando a ser recordados como parrandas memorables.

Conclusión

En conclusión, podemos entender los festivales como espacios y tiempos específicos que favorecen la condensación de vivencias entre artistas y público en torno a una

práctica musical específica. Para el caso de la música de gaita larga, la vivencia y la interacción cercana e intensa con esta manifestación sonora en el marco del festival de Ovejas, define un tiempo —cuatro días— y un espacio (físico, imaginado y virtual) para expresar una identidad común a través del *performance* y la escucha activa. En un sentido más amplio, el festival de Ovejas, junto con otros festivales, constituye una red translocal donde la teatralización de lo que es presentado como “legítimo” y “auténtico” conforma vías de acceso al ámbito cultural y a la memoria colectiva de los sujetos. Desde su consolidación a mediados de la década de los ochenta hasta la actualidad, los diferentes festivales de música de gaita larga han favorecido formas alternativas de circulación musical; esto de manera paralela al proceso que la industria fonográfica comercial realizó desde la segunda mitad del siglo xx.

Ante el planteamiento de que la música de gaita larga perdió su función en la formación de identidades compartidas, hemos demostrado que esta música se ha reconfigurado mediante el proceso de tarimización que se gestó en el festival de Ovejas. Si bien, la tarima transformó la relación entre músicos y oyentes, desde el punto de vista de la escucha activa, esta no generó una ruptura entre los individuos, sino nuevas formas de relacionarse. Cuando una persona escucha un grupo o un intérprete de gaita de manera activa, tanto en tarima como en una parranda, moviliza su cuerpo, sus sentidos y sus emociones, e integra los códigos implícitos en la ejecución musical. En la interpretación de esta música, no solo se manifiestan aspectos sonoros, sino también gestualidades, comportamientos, formas de vestirse, de pensar y entender el mundo. En la relación de aprendizaje-enseñanza, la o el aprendiz, a partir de técnicas como el *performance* y la mimesis, adquiere las bases culturales necesarias para interpretar los instrumentos y define una manera propia de “estar en el mundo”. Al reunirse alrededor de la música de gaita larga, los actores generan nuevas identificaciones en las que la importancia de las categorías de pertenencia (social, racial, étnica, local, regional, nacional y de género) es puesta en perspectiva por la fuerza de la identificación con la música; en este sentido, la música afianza las relaciones y las emociones que recargan el ideal simbólico de comunidad.

Finalmente, consideramos relevantes los planteamientos establecidos por Quintana (2006 y 2009) quien, desde una perspectiva de género devela ciertas dinámicas de exclusión que han afrontado las mujeres en su proceso de aprendizaje y de goce de la música de gaita larga. Su trabajo nos permite tener presentes los límites de los análisis que planteamos en este artículo: si bien las prácticas musicales permiten generar identidades colectivas en torno a lo sonoro, debemos reconocer que en el caso de la escena de la música de gaita larga, no todas las personas pueden acceder de la misma manera a los espacios vitales (en torno a la tarima o en las parrandas). Estos enfoques son valiosos y aún deben ser desarrollados.

Referencias bibliográficas

- Agawu, Kofi (2006). “Structural analysis or cultural analysis? Competing perspectives on the ‘standard pattern’ of West African Rhythm”. En: *Journal of American Musicological Society*, vol. 59, N.º 1, pp. 1-46. DOI:doi.org/10.1525/jams.2006.59.1.1 <https://online.ucpress.edu/jams/article-abstract/59/1/1/50100/Structural-Analysis-or-Cultural-Analysis-Competing>
- Arom, Simha (2001). “Modelización y modelos en las músicas de tradición oral”. En: Cruces, Francisco (ed.). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Trotta, Madrid, pp. 203-232.
- Barnat, Ons (2015). “Hybridité, authenticité et atteinte du succès international; réflexion sur les processus de commercialisation de disques de world music”. En: *Revue musicale OICRM*, vol. 2, N.º 2, pp. 137-158. <https://www.erudit.org/en/journals/rmo/1900-v1-n1-rmo04630/1060134ar.pdf>
- Bennet, Andy y Peterson, Richard A. (2004). *Music scenes. Local, translocal and virtual*. Vanderbilt University Press, Nashville. <https://www.academia.edu/download/61020390/156842320-Bennett-Peterson-Music-Scenes20191025-51089-38qo6i.pdf>
- Bennet, Andy y Rogers, Ian (2016). *Popular music and cultural memory*. Palgrave MacMillan, Londres. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-40204-2>
- Birenbaum Quintero, Michael (2019). *Rites, Rights & Rhythms. A genealogy of musical meaning in Colombia's pacific*. Oxford University Press, New York. [https://books.google.com/books?hl=es&lr=&id=YtB0DwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=Birenbaum+Quintero,+Michael+\(2019\).+Rites,+Rights+%26+Rhythms.+A+genealogy+of+musical+meaning+in+Colombia%E2%80%99s+pacific.+&ots=y17Sagbtoi&sig=rvfUUQj8sw1xiUXqCLJysaq_V68](https://books.google.com/books?hl=es&lr=&id=YtB0DwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=Birenbaum+Quintero,+Michael+(2019).+Rites,+Rights+%26+Rhythms.+A+genealogy+of+musical+meaning+in+Colombia%E2%80%99s+pacific.+&ots=y17Sagbtoi&sig=rvfUUQj8sw1xiUXqCLJysaq_V68)
- Carbó Ronderos, Guillermo (2003). *Musique et danse traditionnelles en Colombie: la Tambora*. L'Harmattan, Paris. <https://doi.org/10.2307/40240575>
- Congreso de Colombia (2 de julio de 2015). Ley 1756. Consultado en DO: 49.561.
- Convers, Leonor y Ochoa, Juan Sebastian (2007). *Gaiteros y Tamboleros: material para abordar el estudio de la música de Gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)*. Vols. 1 y 2. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. <https://doi.org/10.2307/j.ctvkwnpjh>
- Cotrell, Stephen J. (2010). “Ethnomusicology and the Music Industries: an overview”. En: *Ethnomusicology Forum*, vol. 19, N.º 1, pp. 3-25. [En línea:] <http://openaccess.city.ac.uk/3938/>. (Consultado el 13 de septiembre del 2019). <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/3938/1/>
- Cunin, Elisabeth (2003). *Identidades a flor de piel. Lo “negro” entre apariencias y pertenencias: categorías raciales y mestizaje en Cartagena (Colombia)*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), Universidad de los Andes, Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), Observatorio del Caribe Colombiano, Bogotá.
- Cunin, Elisabeth y Gutiérrez, Edgar (2006). *Fiestas y carnavales en Colombia. La puesta en escena de las identidades*. La Carreta Social Editores, Medellín.
- Dowd, Timothy J.; Liddle, Kathleen y Nelson, Jenna (2004). “Music Festivals as Scenes: Examples from Serious Music, Womyn’s Music, and SkatePunk”. En: Bennett, Andy y Peterson, Richard A. (eds.). *Music scenes. Local, translocal, and virtual*. Vanderbilt University Press, Nashville, pp. 149-167. <https://doi.org/10.2307/j.ctv17vf74v>
- Fernando, Nathalie (ed.) (2007). *Simha Arom: La boîte à outils d’un ethnomusicologue*. Les presses de l’Université de Montréal, Montréal.
- Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene (2016). *Reglamento*. Documento oficial.
- Herzfeld, Michael (1997). *Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-States*. Routledge, New York-London. <https://doi.org/10.4324/9780203826195>

- Hobsbawn, Eric y Ranger, Terence (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press, Cambridge. <https://doi.org/10.1017/cbo9781107295636.007>
- Lara Ramos, David (2011). *Dinámicas socioculturales en la tarimización de la cultura gaitera en la zona de Ovejas, Sucre*. Tesis de maestría, Universidad Tecnológica de Bolívar, Cartagena. <https://repositorio.utb.edu.co/bitstream/handle/20.500.12585/961/0061421.pdf?sequence=1>
- Lara Ramos, David (2016). “La música de gaitas como expresión diaspórica (africana) del Caribe colombiano”. En: *Revista de Estudios Colombianos*, Asociación de Colombianistas y University of San Diego, N.º 47, pp. 112-117.
- List, George (1973). “El conjunto de gaitas de Colombia: la herencia de tres culturas”. En: *Revista Musical Chilena*, vol. 27, N.º 123-124, pp.43-54. <https://auroradechile.uchile.cl/index.php/RMCH/article/download/11947/12307>
- List, George (1983). *Music and poetry in a Colombian village: A tri-cultural heritage*. Indiana University Press, Bloomington. <https://doi.org/10.2307/940592>
- List, George (1991). “Two Flutes and a Rattle: The Evolution of an Ensemble”. En: *The Musical Quarterly*, vol. 75, N.º 1, pp. 50-58. <https://doi.org/10.1093/mq/75.1.50>
- List, George (2011). “Archivos sonoros”. En: *Biblioteca Nacional de Colombia*. [En línea:] https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/bd/search/results?qu=George+List&qf=AUTHOR%09Autor%09List%2C+George%2C+etv.%09List%2C+George%2C+etv.&rm=DOCUMENTACIÓN+0%7C%7C%7C1%7C%7C%7C1%7C%7C%7Ctrue <http://openaccess.city.ac.uk/3938/>. (Consultado el 20 de enero de 2019).
- Lortat-Jacob, Bernard (ed.). (1987). *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. SELAF-Société Française d'ethnomusicologie, Paris. <https://doi.org/10.2307/40240049>
- Madrid, Alejandro (2009). “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”. En: *Revista transcultural de música*, N.º 13. [En línea:] <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>. (Consultado el 24 de febrero del 2021).
- Mendívil, Julio y Spencer, Christian (2016). “Introduction: Debating genre, class and identity: Popular music and music scenes from the Latin American World”. En: Mendívil, Julio y Spencer, Christian (eds.). *Made in Latin America. Studies in Popular Music*. Routledge, New York, pp. 1-22. <https://doi.org/10.4324/9781315880549-8>
- Ministerio de Cultura, Instituto de Políticas de Desarrollo (IPD) (ed.) (2013). *Diez festivales en Colombia. Valores e impacto*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Miñana Blasco, Carlos (2000). “Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia”. En: *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, N.º 11, pp. 36-49. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7644509.pdf>
- Muñoz S., Hernando y Rendón, Carlos A. (1993). *Cumbia, gaita, porro y merengue*. Tesis de pregrado, Universidad Tecnológica de Pereira.
- Nettl, Bruno ([1983] 2005). *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. 2da. Ed. University of Illinois Press, Chicago. <https://doi.org/10.2307/852159>
- Nieves Oviedo, Jorge Enrique (2008). *De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómadas en el Caribe*. Secretaría Ejecutiva del Convenio Andrés Bello, Observatorio del Caribe Colombiano, Cartagena.
- Ochoa Gautier, Ana María (2002). “El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música”. En: *Revista Transcultural de música*, N.º 6. [En línea:] <http://www.sibetrans.com>

- com/trans/a231/el-desplazamiento-de-los-discursos-de-autenticidad-una-mirada-desde-la-musica. (Consultado el 28 de noviembre del 2020).
- Ochoa Gautier, Ana María (2003a). *Entre los deseos y los derechos: un ensayo crítico sobre políticas culturales*. ICANH, Bogotá.
- Ochoa Gautier, Ana María (2003b). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Editorial Norma, Bogotá. [https://books.google.com/books?hl=es&lr=&id=LK0xHyoNN-oC&oi=fnd&pg=PA9&dq=Ochoa+Gautier,+Ana+Mar%C3%ADa+\(2003b\).+M%C3%BAsicas+locales+en+tiempos+de+globalizaci%C3%B3n.+&ots=MjpQllqJfy&sig=96wIxZCFTlIFG-pHpcp11WroIb8](https://books.google.com/books?hl=es&lr=&id=LK0xHyoNN-oC&oi=fnd&pg=PA9&dq=Ochoa+Gautier,+Ana+Mar%C3%ADa+(2003b).+M%C3%BAsicas+locales+en+tiempos+de+globalizaci%C3%B3n.+&ots=MjpQllqJfy&sig=96wIxZCFTlIFG-pHpcp11WroIb8)
- Ochoa, Federico (2013). *El libro de las Gaitas largas: tradición de los Montes de María*. Vols. 1 y 2. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/41872>
- Pardo Rojas, Mauricio (ed.) (2009). *Música y sociedad en Colombia, traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Universidad del Rosario, Bogotá. [https://books.google.com/books?hl=es&lr=&id=8FsyDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA9&dq=Pardo+Rojas,+Mauricio+\(ed.\).+\(2009\).+M%C3%BAsica+y+sociedad+en+Colombia,+traslaciones,+legitimaciones+e+identificaciones&ots=k65ITbCS4F&sig=kX_IZKIGbr9jiPtrw87uXJKdOpg](https://books.google.com/books?hl=es&lr=&id=8FsyDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA9&dq=Pardo+Rojas,+Mauricio+(ed.).+(2009).+M%C3%BAsica+y+sociedad+en+Colombia,+traslaciones,+legitimaciones+e+identificaciones&ots=k65ITbCS4F&sig=kX_IZKIGbr9jiPtrw87uXJKdOpg)
- Quintana Martínez, Alejandra (2006). *Género, poder y tradición: al baile de la gaita el caimán le replica: estudio de la música de gaitas y tambores de la costa Atlántica de Colombia (San Jacinto, Ovejas y Bogotá) desde una perspectiva de género*. Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/51849/Alejandra_quintana_Martinez_2006.pdf?sequence=1
- Quintana Martínez, Alejandra (2009). “Festivales de música de gaitas en Ovejas y San Jacinto, una tradición de exclusión hacia las mujeres”. En: Pardo, Mauricio (ed.). *Música y sociedad en Colombia, traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Universidad del Rosario, Bogotá, pp. 132-154. https://www.academia.edu/download/37236165/Pardo_ed_Musica_y_sociedad_09.pdf#page=135
- Revista Festigaitas (2009). “Archivos en línea compilados por Ramón Contreras”. En: *Revista Oficial del Festival Nacional de Gaitas “Francisco Llirene”*. [En línea:] <http://revistadelfestivaldeovejas.blogspot.com/?m=0>. (Consultado el 10 de octubre de 2020).
- Rice, Timothy (2008). “Transmission”. En: *Grove Music Online*. DOI: doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46823
- Rojas, Juan Sebastian (2013). *From street parrandas to folkloric festivals: the institutionalization of bullerengue music in the colombian Urabá region*. Tesis de maestría, Indiana University.
- Sarmiento Obando, Urian (2019). *Los Gaiteros de San Jacinto y la industria fonográfica, 1951-1980*. Tesis de maestría, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/76869/UrianVladimir.2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Silva, Renan (2005). *República liberal, intelectuales y cultura popular*. Oxford University Press, New York.
- Schippers, Huib (2010). *Facing the music. Shaping music education from a global perspective*. La Carreta Editores, Bogotá. https://www.researchgate.net/profile/Huib-Schippers/publication/44190328_Facing_the_Music_Shaping_Music_Education_from_a_Global_Perspective/links/569f122008ae2c638eb5aa5f/Facing-the-Music-Shaping-Music-Education-from-a-Global-Perspective.pdf#page=41
- Spencer Espinosa, Christian (2020). “Música, consumo y crítica cultural. Hacia un marco histórico y teórico para el estudio de los festivales en América Latina (1990-2020)”. En: *Revista Argentina de Musicología*, vol. 21, N.º 2, pp. 21-60. <http://www.ojs.aamusciologia.org.ar/index.php/ram/article/download/327/347>

- Straw, Will (1991). "Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music". En: *Cultural Studies*, vol. 5, N.º 3, pp. 368-388. <https://doi.org/10.1080/09502389100490311>
- Villamil, Arihana (2013). *La musique de gaitas en Colombie (1940-2013). Une généalogie au-delà de la race?* Tesis de maestría, IHEAL-Université Paris 3, Sorbonne nouvelle.
- Wade, Peter (1998). "Music, blackness and national identity: three moments in Colombian history". En: *Popular Music*, vol. 17, N.º 1, pp. 1-19. https://www.researchgate.net/profile/Peter-Wade/publication/231747715_Music_Blackness_and_National_Identity_Three_Moments_in_Colombian_History/links/541ff0860cf2218008d41f33/Music-Blackness-and-National-Identity-Three-Moments-in-Colombian-History.pdf
- Wade, Peter (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. [Traducido del inglés de *Music, race and nation: música tropical in Colombia*, 2000. University of Chicago Press, Chicago. Traducido por Adolfo González Henríquez]. Vicepresidencia de la República de Colombia, Bogotá. <https://doi.org/10.22380/2539472x.1267>



DEPARTAMENTO
DE ANTROPOLOGÍA

