



CON ASUNTO GAITERO BOGOTANO.

**CONVERSACIÓN SONORA ENTRE LOS MONTES DE MARÍA Y
LA CIUDAD DE BOGOTÁ.**

Paola Andrea García Gómez
Bogotá, 2015.

Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Sociología
Director: Nelson Antonio Gómez

A mi mamá que hace que todo sea posible, a Luciana que escribió los mejores apartes en esta tesis, a mis abuelitos grandes maestros, mi familia, la negra y amigos que han estado presentes en cada soplo, lamento y acabación que fue dejando las gaitas en este trabajo. Por ultimo a aquellos músicos que mantienen viva la sonoridad y la (re) construyen a diario.

2015.

LA GAITA NO SE LE NIEGA A NADIE.

La gaita tiene un especie de embrujo, no la puedes dejar, cuando te cogió, te cogió. Es un instrumento que en realidad puede hacerlo sentir a uno como hacia adentro, hay algunos sonidos, algunas resonancias, algunos cambios melódicos que me hacen erizar cuando estoy tocando, viene de una experiencia como personal. Pipuripu, piripiripi, es un mantra entre alegre y llamador ¿Qué puede superar eso? Nada supera ese desafine orgánico del cardón, acá hacen las gaitas ahora de madera y si lindas, pero es que a uno de músico no le vibra en la mano el sonido, no amplifica el cuerpo del instrumento, no habla como habla el tradicional.

Yo no sabía que era una gaita, yo fui al museo del oro y por ahí en esos pasajes donde venden artesanías vi esos instrumentos. Vendí dulces en el colegio y compre mi primer par de gaitas, fue una conexión un poco extraña. Cuando fui a San Jacinto compre unas gaitas y viendo la manera de tocar de ellos, uno no se imagina que con ese palito puedan hacer esa cantidad de cosas.

Aprendí a tocar maraca con el peso del celular e imitando, al principio me demoraba un montón en sacar una melodía, devolvía ese casete y volvía ponerlo. Además que a mí me enseñaron con el método tradicional, entonces yo enseñé como yo aprendí. A uno no le hace gaitero ser de la región, sino dormir allá, aprenderse por lo menos 20 y participar en un festival, ahora si uno quiere tocar la gaita, la gaita se deja tocar facilito, pero para ser gaitero se debe saber los aires. Cuando fuimos a San Jacinto fue muy particular porque los Yepes se enteraron que había unos cachacos que tocaban gaita y de una fueron a despertarnos porque habíamos llegado esa noche re tarde, y a ver que era la vaina, de cómo así que tocan gaita de Bogotá. Se apropiaron de nosotros y nos llevaban a todas las ruedas de gaitas con sancocho fijo y tocada de gaita hasta el amanecer, al otro día la misma historia.

Con el tiempo me di cuenta que podía tocar el mismo tema pero haciendo mi interpretación, yo soy una persona viva, lo primero que compuse fue un bullerengue, estaba triste porque había terminado con un chico y la otra habla de una bailadora blanca, pues porque casi siempre es la bailadora negra y esta habla de una bailadora blanca como bien cachaca.

La gaita tiene una sonoridad bien particular, la percusión del tambor alegre es una cosa mágica, el tambor finalmente acompaña a la hembra y le responde lo que ella le dice. El tema del llamador es increíble, lo diferente que se siente para las personas cachacas como nosotros, a como lo sienten ellos. Esa es una de las pruebas más claras de que pensamos todo al contrario.

Dimensiones musicales en palabras de: Giovanna Mogollón, Martin Vejarano, Jorge Iván Sepúlveda y Jonathan Corzo.

TABLA DE CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.....	5
MARCO CONCEPTUAL.....	7
MARCO METOLOGICO.....	9
CAPÍTULO 1. HISTORIA MUSICAL DE BOGOTÁ Y COLOMBIA.....	12
LOS CUATRO MOMENTOS DE LA GAITA.....	18
CAPITULO 2. LA TRANSMUSICALIDAD DEL SONIDO GAITERO.	24
LA DIMENSIÓN SOCIAL DE LO SONORO.....	31
TRANSFORMACIÓN SOCIAL DE LA GAITA COMO INSTRUMENTO.	35
CAPÍTULO 3. LA CONSOLIDACIÓN DEL ASUNTO GAITERO BOGOTANO.....	41
LOS NUEVOS TERRITORIOS GAITEROS.....	42
LAS RUEDAS DE GAITAS Y LO FESTIVO.....	48
“LA GAITA NO SE LE NIEGA A NADIE”. DESDE EL CONOCER BOGOTANO.....	51
LAS GAITAS DESDE LA ACADEMIA.	52
TRANSCRIPCIONES MUSICALES DE GAITAS Y TAMBORES.....	55
EL “SON” DE LA SABANA BOGOTANA.....	59
CONCLUSIONES:	62
REGISTROS AUDIO.	69
Anexo.....	70
IMÁGENES.....	73

INTRODUCCIÓN.

En Colombia, los sonidos locales o tradicionales, se han dado a conocer a nivel nacional e internacional y hasta el día de hoy no han perdido su estructura esencial, rítmica ni melódica, en algunos casos. Sin embargo se encuentran expuestos a distintos contextos sociales y procesos concretos como la formalización o institucionalidad y la urbanización, globalización que atraviesan las dinámicas de creación y forma musical, afectando la manera de consumir y producir debido a nuevos paradigmas musicales.

Algunas músicas rurales tradicionales de Colombia han estado bajo procesos de migración hacia las urbes, donde se encuentran enfrentadas a dinámicas y necesidades culturales distintas que le proponen una convergencia cultural más amplia y modelo de supervivencia que difiere del tradicional.

En el caso de la música de gaitas largas colombianas, música rural, su universo simbólico y su puesta en práctica se encuentran compuesto por elementos propios de su tradición, estos se consolidaron en la sociedad colombiana adquiriendo importancia en la tradición musical del país. La música de gaitas sostiene hasta la actualidad la fabricación artesanal de los instrumentos, la oralidad en la enseñanza, la composición en los sonidos y letras referidas a los ambientes naturales, las mujeres, la muerte, en sí, la cotidianidad que acompaña al músico gaitero.

La música y la cultura de gaitas se comienzan a consolidar en la ciudad de Bogotá desde 1950, es entonces, cuando esta música se encuentra frente a un proceso distinto en cuanto a la socialización de su cultura, su interpretación, sus arreglos, la composición, en sí la práctica misma en la ciudad de Bogotá. La cultura de gaitas contaba en la región de Bolívar y Sucre con dinámicas, estructuras sociales, culturales y de conocimiento distintas que diferían entre sí con la bogotana, esto planteo una nueva etapa en la cultura gaitera. Se condujo a transformaciones en la práctica cultural, en la implementación organológica, en la composición y la

integración de otros géneros, desencadenando otros procesos internos de recepción en la ciudad, reformulando conceptos y apreciaciones sobre esta música tradicional. De ahí surge el interrogante por el conocimiento de la historia y proceso de este formato musical, teniendo en cuenta los efectos sociomusicales para considerar lo que es hoy en día esta música en la ciudad.

Se lleva a cabo la investigación sociomusical en Bogotá bajo el interrogante *¿Qué transformaciones están llevando a una propuesta de (re) producción y reconstrucción de esta música en la ciudad de Bogotá?* esta pregunta indago por la forma musical de las gaitas largas en Bogotá, encontrando prácticas que son iguales o diferentes a las conocidas como tradicionales. Se permitió tener en cuenta la relación con los procesos sociales que estaban estructurándose a nivel de relaciones, redes e instituciones que se han encontrado a lo largo del proceso en la ciudad. Igualmente la pregunta permitió indagar por las dimensiones sociales de la sonoridad, características que nos permiten pensar en la sonoridad como herramienta de estudio social, puesto que los sonidos encontrados presentaron hechos de cambios y transformaciones.

En su respuesta se estructuraron tres aspectos **i)** La contextualización a través de las narraciones y escritos históricos de la música, los cuales identifican procesos de apropiación sonora en la ciudad **ii)** Las transformaciones musicales y sociales bajo el marco de análisis de la transmusalidad, comprendiendo dimensiones sociales a través de lo sonoro y organológico. **iii)** La consolidación del asunto gaitero bogotano, como resultado de una conversación cultural, entre las migraciones de legados musicales y culturales entre los Montes de María y la ciudad de Bogotá.

MARCO CONCEPTUAL.

Las perspectivas teóricas de la acción y el cambio social que acompañaran este trabajo como problemática sociológica, serán clave para entender procesos musicales en correlación con los sociales, en ello es posible enmarcar una red de relaciones orientadas por medios o fines que pueden desencadenar procesos sociales más amplios.

Para poder hablar de los procesos transitorios que viven los individuos en medio de las migraciones poblacionales, se pensó con anterioridad al proceso de apropiación y de sincretismo que concluye en las transmutaciones como resultado del mismo. Para ello la mirada desde la sociología del extraño en el que *el extranjero* puede ser aquel individuo que porta sus prácticas y cualidades o bien el fenómeno musical *que llega hoy y mañana se queda* (Simmel, 2012) resulta importante para resaltar el proceso que antecede para entender el contexto de la música popular y del músico regional como el extranjero o el elemento extraño cargado de valores sociales específicos que participan en la vida social en la ciudad de Bogotá y que luego de una integración total comienza a perder esa libertad y compromete su observación reuniéndola con la de la ciudad.

De acuerdo a esto y entendiendo que el fenómeno no plantea en la actualidad un fenómeno de extranjerismo se propuso como marco de análisis el concepto de transmusicalidad del cual se hace uso para hallar intermediaciones sociales en el proceso musical, que para este caso refirió al estudio de la música de gaitas. La transmusicalidad evidencia las transformaciones sociales y musicales, allí se encuentran hibridaciones, cambios y emergencias de nuevas sonoridades como producto de transmutaciones culturales. Permitiendo llevar el estudio de una sonoridad que se produce o (re) produce en un entramado social en el cual se va dando una conversación constante entre el espectro musical y la sociedad.

Transmusicalidad como concepto contiene para su estudio tres dimensiones de análisis: a) La identificación de las prácticas que pueden devenir de un mismo formato sonoro b) Los procesos sociales (dinámicas, redes e instituciones) y c)

Las dimensiones sociales de la sonoridad. Estos tres aspectos permitieron hacer uso de la dinámica sonora (Las canciones, piezas, apartes musicales, instrumentos, músicos, público y espacios donde circula la música) para lograr un análisis social.

Para llegar a una explicación de las acciones que se tejen y las motivaciones existentes alrededor de un formato, es necesario verlos bajo una red de significaciones y significados, entender los vínculos y los individuos que los aportan. Para ellos los códigos musicales, acciones sociomusicales y la música como vehículo de intercambio y de memoria complementan como fuentes de análisis para un estudio de lo sonoro y lo social.

Los códigos musicales, en sí son sonidos estructurados dentro un complejo de significados, en este caso la música representa un fenómeno social, porque genera comunicación entre compositor, intérprete y oyente.

Acciones sociomusicales como la creación y recreación, la relación artista y oyente, incluso la sensación misma que provoca la música, esta se podría explicar como una actividad que establece el vínculo entre individuo y sociedad.

“Cuando se objetiviza (la música), cuando adopta una expresión concreta, una atmosfera, tiene valor sociológico de realidad, sólo entonces expresa algo. Las totalidades de práctica social, procesos y ejemplos de relaciones humanas, reacciones en masa o individuales, éstos son hechos que pueden observarse, son acciones sociomusicales” (Silbermann, 1961: 60)

Vehículo de memoria social: En la música es posible percibir cambios textuales, estructurales, melódicos, rítmicos y armónicos que tiene un formato. La música como elemento social se dota de características de la comunidad donde se le práctica, así es posible hallar las incidencias de lo social en lo sonoro, por ello el mestizaje musical se hace posible percibirlo en los cambios o constancias sonoras de un formato, pues este se carga de significaciones sociales que en el momento de intercambio sociocultural se refleja en nuevas significaciones con incidencia en lo sonoro.

Por otro lado los antecedentes como concepto de transmusicalidad se plantearon a partir del encuentro con la categoría de transculturación el cual es el proceso de desarraigo de una cultura precedente que significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación (Ortiz; 1983, 14). Por lo tanto es el hecho de integración de más de una fuente cultural que ha transitado a nuevos espacios sociales. Es ahí donde aparece el proceso constante de mestizaje musical (Robles, 2003)

Igualmente se encuentran antecedentes referido al transtextualidad de Gerard Genette, el cual se enfoca en enfocándose en *el proceso de transformación del hipotexto –el poema– en otro género artístico –la canción representa un intento por comprender, en la mayor extensión posible, el resultado –el objeto estético– de la fusión de dos artes vinculadas y al mismo tiempo desvinculadas a través de la historia.* (Ureña, 2015)

MARCO METOLOGICO.

La perspectiva metodológica usada en este trabajo partió de la dialéctica entre los fenómenos musicales y sociales. Realizándose entonces un análisis de los individuos, como músicos, receptores, consumidores y aprendices, frente a su acercamiento a las configuraciones sonoras y las dinámicas de organización de esta cultura. Para ello se apoyó en las herramientas e instrumentos de la etnometodología y la etnomusicología.

La etnomusicología tiene como propósito brindar elementos para el estudio de la música en sí misma y el estudio de la música en sociedad. Haciendo posible una interdisciplinariedad por medio del acercamiento metodológico, debido a que este nos provee de un análisis de los fenómenos y hechos musicales en relación con la realidad social donde estos surgen, haciendo posible una relación entre la sociología y la musicología.

“La música en cuanto síntesis de estos procesos cognitivos particulares de una cultura y de su maduramiento en el contexto social (Blacking

1973:12,100) es un sonido organizado humanamente (...) Si tanto las estructuras musicales como las estructuras sociales son productos de procesos cognitivos particulares a una cultura, tiene que existir, en consecuencia, una correspondencia entre normas de la organización social y normas de la organización musical. La tarea principal del etnomusicólogo será, pues, descubrir estas relaciones estructurales " (Blacking 1973:10)

La metodología fue de corte cualitativo por medio del uso de herramientas que permitieron un acercamiento crítico del proceso de la música de la gaita larga. Realizando a través de las fuentes una reconstrucción histórica del mestizaje musical desde sus inicios hasta la actualidad con el hecho puntal de la ciudad de Bogotá se planteó manejar herramientas que acercaran a esta realidad sociomusical partiendo de la observación e interacción con la población gaitera hasta el estudio de los productos culturales y musicales que surgen de estas poblaciones. La colecta de datos se planteó de acuerdo al concepto de transmusalidad que se propone en la tesis el cual articula con su objetivo de estudio de lo musical y lo social.

La recolección de datos se distribuyó así:

- Revisión de prensa y bibliográfica: apoyo de fuentes secundarias que proveen una contextualización.
- Observación: Participante: en eventos como ruedas de gaitas, conciertos, cursos y talleres
- Revisión auditiva y visual: Se hizo una comparación transversal de recursos sonoros para poder rastrear cambios y frecuencias, obteniendo 20 grabaciones de música de gaitas.

- Entrevistas estructuradas y conversatorios: se aplicó a músicos académicos, empíricos, público y fabricantes. Con un total de 13 entrevistas individuales, una entrevista focal, y seis grabaciones en conversatorios.

El plantear una metodología interdisciplinar de la cual se pudiera hacer uso e integración para el análisis y resultados, generó que no se sesgara ninguno de los dos elementos principales de la investigación, como lo es la música y lo social, mediado por las características que de cada elemento se compone.

Por otro lado la implementación de una comparación sonora de la cual se desprenda un análisis social, aportó a la construcción de lo que se esperaba realizar con la tesis, hacer visibles los encuentros, desencuentros y cambios sonoros, festivos, sus músicos y aficionados que median entre la práctica y el gusto musical.

Así el análisis de lo sonoro y lo social se encontró en el trabajo de campo, con el contacto de la población gaitera bogotana que no solo demostró el impacto que ha tenido, sino, que es un gran fenómeno en cuanto a la crecimiento de esta población y música en la ciudad. Los resultados a partir de este trabajo de campo fueron aún más amplios y enriquecieron el trabajo, permitiendo llegar a la comprobación y realización.

CAPÍTULO 1. HISTORIA MUSICAL DE BOGOTÁ Y COLOMBIA.

La música es un hecho social que se encuentra en toda colectividad humana, sirve como medio de vinculación social que brinda sentido de identidad mediante las experiencias directas que ofrece el cuerpo, el tiempo y la sociabilidad.(Hormigos; 2008). Está en diferentes ámbitos sociales, en ritos religiosos, en ceremonias, en acompañamiento de otras prácticas relevantes para una colectividad. Lo importante de la música es la actividad comunicativa que posee y la facultad expresiva de una realidad social que se hace observable por medio de los registros sonoros, los instrumentos, su fin en sí mismo y el uso que se le da.

Las influencias culturales que tiene Bogotá son amplias y constantes al ser capital del país recibe constantes flujos culturales. Históricamente los paradigmas sociales frente a ciertas músicas y prácticas tradicionales catalogadas como folclóricas hallaron impedimentos para ser estudiadas, pues existía una clara política de blanqueamiento musical para finales de siglo XIX e inicios de S XX, se buscó centrar la academia e instituciones en la práctica de la música clásica o también llamada música académica.

Entre 1900 y 1910 con la creación del Conservatorio y de la Sinfónica Nacional (Bogotá) por parte de Guillermo Holguín excluyó de estos espacios el estudio de músicas y prácticas de tipo no académico. Durante ese periodo se orientó el estudio hacia la música clásica occidental, en la que su pretensión era de un formato sinfónico, sin embargo ante este discurso se gestó más tarde entre 1920 y 1930 acciones orientadas al fortalecimiento de las músicas nacionales.

El discurso regionalista se empieza a notar con la divulgación a cargo del músico Emilio Murillo quien tenía un ideal de un *nacionalismo musical*, sus acciones hicieron un eco en la ciudad por medio del periódico *Mundo al día* que tuvo circulación en la ciudad de Bogotá entre 1924 y 1938 (**Anexo 1**). Donde se publicaron partituras, que tenían como objeto el acercar y visibilizar en Bogotá la existencia de una relación entre la academia con la música popular. Sin embargo se podría decir que los hechos de divulgación tendrían dos fines, el primero, una

visibilización simbólica que desfigura el estigma frente a que lo popular no tenía relación ni hecho en lo académico, puesto que para la época la población letrada estaba reducida y más aún que parte de esta no tenía un conocimiento frente a la lectura de partituras; igualmente generaba un impacto visual y repercutía como un fin simbólico el encontrar este tipo de imágenes en un periódico. Segundo, tener efecto en quienes estaban a cargo de la reproducción musical y con entendimiento de la lectura de partituras generaba conocimiento y efectividad con la publicación.

La divulgación de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo en el caso del Bambuco (Ochoa A. M., 1997) sembró un precedente a nivel social, por medio del uso de herramientas comunicativas por medios impresos de aprehensión cotidiana urbana para que se pensara y reconociera la música popular folclórica. Hecho que promovió la apropiación y produjo composiciones musicales de estos géneros, creando entonces “un repertorio musical popular colombiano” que se filtró en los salones aristocráticos y dio un giro a concepciones estéticas y de gusto en la sociedad bogotana de la época.

“El valor estético de una práctica y su aceptación dependen de fuerzas normativas que forjan el gusto en una época, y que es aceptado por el sistema el cual ha sido creado por una colectividad.” (Lalo, 1939)

En pleno proceso transitorio de aceptación de esa música se encuentra en el punto intermedio en que el Ministerio de Educación da cita a los compositores populares. La situación se reitera cuando dentro de las bases del concurso dejaba en claro la necesidad de aires clásicos, aires que ni el maestro Lucho Bermúdez acepta y se retira al igual que otros compositores su participación en el evento. Manuel Zapata alude que era una forma clara de desalojar la música que no era del agrado de los jueces, aunque Bogotá hubiera acogido cualquier aire musical, en este caso costeño. (Múnera, 2010)

Estos procesos de segregación que se han tenido hacia este tipo de músicas comienzan a reformularse en Colombia, cuando se piensa la música como un vehículo de integración y de memoria de valores sociales y culturales, convirtiendo algunos géneros en símbolos que han formado parte del proceso de un discurso identitario y de integración social, territorial, económica y político de todo un país. A través de la cumbia colombiana se ha fomentado un discurso de identidad que se complementa con símbolos como el sombrero vueltiao, la pollera (traje típico de baile), la pañoleta roja y un baile estandarizado. La cumbia entonces, se ha exportado fuera y dentro del país, sus letras aluden a lo regional y nacional, particularmente Lucho Bermúdez convierte esta música en un país, comentarios que se reafirman a través del discurso donde se articula con el valor social identitario y las concepciones de país, territorio y de sociedad. “Sin embargo, los temas que más guardan en su corazón los colombianos, son los que le compuso el maestro a su país y a su gente” (Presidencia de la República de Colombia, 2012)

“Soy, barranquillera, cartagenera yo soy de ahí, pero eso sí, yo soy colombiana oh tierra hermosa donde nací” (Gonzalez Mina, 1975)

“Colombia tierra querido himno de fe y alegría (...) vivemos siempre vivemos a nuestra patria querida, su suelo es una oración y es un canto de la vida (...) cantando yo viviré Colombia tierra querida” (Bermúdez, 1970)

A la cumbia la rodea experiencias de identidad, el sentir mismo de la música y poder expresarlo por medio de un baile estandarizado que simboliza una “colombianidad”. Este proceso se ha fomentado principalmente desde el exterior hacia lo interno, los vínculos de integración social comienzan con el encuentro de un discurso colombiano que evoca emocionalidades en parte de algunos de los ciudadanos que se encuentran fuera del país generando grados de sociabilidad e identificación entre ellos por medio de la misma recepción y comunicación de estos símbolos.

A mediados del siglo XX se gestaron acciones claves aproximadamente en los años 60's como las de los artistas: Los Gaiteros de San Jacinto, Totó La Momposina, Lucho Bermúdez y los Hermanos Zapata Olivella o bien institucionales como la Radio Difusora Nacional, la cual comenzó desde 1975 a transmitir música tradicional popular distinta a la andina. Estos artistas son reconocidos en el exterior por promover la música colombiana de la región del Caribe, sin embargo también adquirieron reconocimiento nacional a través de giras por las grandes ciudades y la inclusión de distintos géneros que antes eran desconocidos en parte del territorio Colombiano.

“En Carmen de Bolívar nació uno de los compositores más notables del mundo de hoy, nos referimos a Lucho Bermúdez. Sus canciones se convirtieron en símbolos de identidad nacional, Lucho Bermúdez dejó un legado

Musical y cultural.” (Nacional, Lucho Bermúdez y su legado musical, 1968)

Los esfuerzos de Manuel Zapata como director de programas como de “Identidad Colombiana” programaciones que contenían temas sobre la tradición popular, esto le permitió promover y discutir frente al tema de las músicas tradicionales. Pues estas programaciones no solo constaban de la exposición cultural y musical de los grupos tradicionales, sino, que tenía en cuenta todo un contenido educativo frente a lo que se transmitía, teniendo temas como la “cultura tradicional popular” en los que se desarrollaba durante el programa toda una justificación académica.

“La diferenciación es clara, tanto lo folklórico como lo clásico, llamémoslo de algún modo son productos culturales, pero lo primero es de elaboración tradicional y empírica en tanto que lo segundo es inminentemente circunstancial en el tiempo, lo que significa que no puede hacerse tradicional y solo entonces pasa a ser clásico. Planteado así el problema, falta clarificar que no hay ninguna barrera que limite lo folklórico de lo clásico, pues para ser ambos elementos culturales se interaccionan e influyen mutuamente.”

(Nacional, PROGRAMA DE IDENTIDAD COLOMBIANAL. Manuel Zapata Olivella, 2013)

La música que regionalmente más se ha exportado a nivel internacional es la que comprende el Caribe colombiano como el vallenato, la cumbia y las gaitas (Baza, 2009). En contexto aproximadamente desde la apertura económica en los años 70's con el Gobierno de López Michelsen se comenzaron a lograr propuestas en el exterior permitiendo nuevas vías de exteriorización, esto llevo a que la apertura no solo fuera económica sino también cultural. La aparición en nuevos escenarios como juegos olímpicos, inclusión en el desarrollo de los Discos "World Music", giras de artistas nacionales fueron parte de algunos de los elementos de reconocimiento que se dieron a nivel nacional desde las apuestas externas.

“Los hermanos Zapata Olivella fueron importantes agentes en la difusión de la música del Caribe a nivel nacional, su labor se enmarca en una época de cambios en los gustos y el consumo musical en los años 60 y 70 se conocieron las grabaciones, de los Corraleros de Majagual, de los mismos gaiteros de san Jacinto, de los grupos del llamado del chucuchucu, empezó el festival vallenato y posteriormente la terapia y lo que hoy conocemos como champeta.”

(Nacional, Gaiteros de San Jacinto y los Zapata Olivella: Nuevos tiempo en la Radio difusora, 1975)

Esto fue resultando como proceso de apropiación en la población colombiana del gusto hacia la música del caribe o costeña como también se le ha catalogado. Para el 2002 con la Encuesta Nacional de Cultura “demuestra que la música vallenata es la manifestación cultural que más hace sentir colombianos a la mayoría de los encuestados” (Lemus, 2002). Ya como consolidación de esta práctica se estaría hablando del momento en que trasciende el gusto a la apropiación de la festividad y la práctica como se encuentra hoy en Bogotá.

Sin embargo, para entender los procesos de los que se ha venido apropiando la ciudad se hace importante hacer un reconocimiento de que significa música de

gaitas, cuál ha sido la sonoridad y las prácticas que la han ido configurando a través del tiempo.

LA HISTORIA DETRÁS DE LA SONORIDAD DE LA GAITA.

La música de gaitas largas se conoce como música tradicional y rural de Colombia, esta música practicada en los campos de los Montes de María tiene letras de la región, donde evocan a personajes como Zoila, Alicia, Ana María Rosa, Julia, Candelaria y Manuelito Barrios. Sus sonidos son propios de animales, la gaita hembra imita sonidos de aves mientras que el tambor hembra imita el galope del caballo. La gaita con su sonido ronco está rodeada de la sonoridad de la maraca, el llamado de los tambores a la fiesta y de su tradicional rueda de gaitas.

En la actualidad se práctica esta música principalmente en el Departamento de Bolívar comprendiendo los Municipios Carmen de Bolívar, San Juan Nepomuceno, Ovejas y San Jacinto. Por música de gaitas se refiere aquí al formato actual que incluye tambores (llamador, tambora, alegre), maracón y gaitas (hembra y macho).

El *son de gaita* se conoce como cualquier ritmo, género o son que se realiza en el ensamble tradicional de gaita, sin embargo en la actualidad agentes externos como la academia han diferenciado estos ritmos agrupándolos bajo los géneros de gaita corrida, porro de gaita, puya y cumbia. Algunas de las agrupaciones más reconocidas en Colombia son Los Gaiteros de San Jacinto¹ y sus distintas generaciones y Los Bajeros de la Montaña, igualmente se conocen artistas

¹ Los Gaiteros de San Jacinto es la agrupación más reconocida en este tipo de música, la agrupación estuvo compuesta en sus inicios por Toño Fernández, Juan y José Lara. Para 1968 en las giras nacionales de los hermanos Zapata Olivella aparece la tambora (instrumento) y con ella el integrante Catalino Parra, con ello se conforma el grupo base de los Gaiteros de San Jacinto. Los siguientes integrantes algunos de ellos herederos otros habitantes de la región, aquí se destaca a Juancho Chuchita, Fredys Arrieta, Gabriel Torregrosa, Joche Plata, Francis Lara entre otros. Sin embargo a esta agrupación se le distinguen ya 6 generaciones cada una bajo el nombre de Gaiteros de San Jacinto. Como agrupación uno de sus discos más importantes es el de "Un fuego de sangre pura" Smithsonian Folkways, 2006. (Ganador Premio Grammy Latino, categoría de Mejor álbum Folclórico)

individuales como Sixto “Paito” Silgado, Mañe Mendoza, Toño García, Juan Chuchita, Toño Fernández, Freddy Arrieta José Lara y Juan Lara.

LOS CUATRO MOMENTOS DE LA GAITA.

La historia de la música de gaita muestra como en los instrumentos, en los sonidos y en los gaiteros se detallan diferentes etapas que han estado presentes en la historia y consolidación gaitera. Dentro de este proceso se haya cuatro momentos claves que permiten reconocer hechos importantes que han estado influenciados por movilizaciones, reapropiaciones territoriales y culturales.

I) de la Sierra Nevada al Gran Bolívar. **II)** Del Gran Bolívar a todo el país; **III)** Del exterior a Bogotá; **VI)** La “alfabetización de la gaita” a nivel nacional.

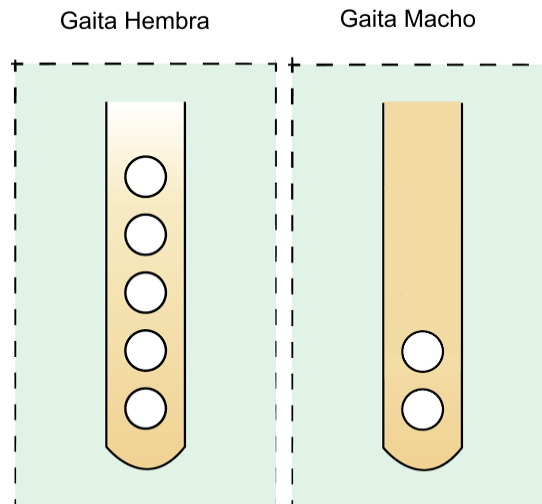


GAITAS PRECOLOMBINAS Indígenas tocando las gaitas macho y hembra. Fotografía: Lucía. Biblioteca Luis Ángel Arango. (Escobar, 1985)

La música de gaitas largas se podría ubicar desde la época de la conquista española en territorio colombiano. Desde entonces se le conoce a este formato como música de gaitas, esto debido al origen etimológico que se le dio al instrumento aerófono ancestral como “Gaita”.

Sin embargo los instrumentos y su música existían anteriormente bajo otro nombre, en la Sierra Nevada de Santa Marta en la comunidad Kogui se le llamaba en dialecto nativo Kuisi Bunsí (Gaita hembra) y Kuisi Sigi (Gaita macho), son estos los instrumentos indígenas de cardón, cabeza de cera y pluma de pato que se diferenciar entre sí visualmente ya que Kuisi Bunsí tiene cinco orificios, mientras Kuisi Sigi dos orificios. Estos instrumentos aerófonos en el formato han cumplido funciones diferentes, la Gaita Hembra o Kuisi Bunsí lleva la melodía y los fraseos,

mientas que la Gaita Macho o Kuisi Sigi tiene la función de machear, esta es básicamente la de acompañamiento y refuerzo de la Gaita Hembra con la melodía, el machero dentro de la melodía ayuda a que la gaita hembra no caiga, con esto le refuerza al subir en las frases o gritos que tiene la gaita.



Autor: Paola A. García G.; Ilustrador: Laura Nathaly Lozada

El instrumento y su uso social han estado relacionados con la vida cotidiana y en aspectos tradicionales de la comunidad, se usaba como parte de ritos ancestrales, festejos y acompañamiento alrededor de sus creencias, las gaitas han tenido presencia en los ritos fúnebres, no siempre esta música se ha relacionado con sonoridades festivas o alegres, pues mantiene dentro de sus sonoridades lamentos. En la comunidad Kogui hizo parte del acompañamiento y complemento de la práctica de tejido, las kuisi iban a la velocidad en la que se tejía, el sonido y los instrumentos se organizaban de la siguiente manera: Kuisi Bunsí daba la melodía mientras Kuisi Sigi acompañaba rítmicamente la melodía (Convers & Ochoa, 2007), teniendo una complementariedad que se mantiene hasta actualmente en la mayoría de agrupaciones que usan las gaitas.

El nombre gaitas se acoge en similitud con instrumentos árabes y españoles.

“Se cree que los españoles al ver la similitud de este instrumento con los que ellos tienen, lo llamaron así. Además la similitud en cuanto a que tiene

unos instrumentos llamados gaitas con dos orificios y se acompaña del tambor, similar a la ejecución de la gaita macho con la maraca” (J. Nieves: 2014).

Debido al mestizaje cultural, algunos procesos transculturales comienzan a verse reflejados con la aparición de nuevos instrumentos que fomentaron un nuevo formato en el acompañamiento de las kuisi. La aparición organológica fue la de los tambores, instrumentos de percusión de origen africano, el llamador o tambor macho es el más pequeño de este conjunto que tiene como función marcar y hacer el tradicional llamado, mientras que el tambor alegre o tambor hembra por su parte lleva la melodía y los fraseos. Los dos tambores se distribuyen rítmicamente en el formato y se les adecua su nombre debido a la similitud en cuanto a las funciones que tienen las gaitas.

El formato comienza a incluir valores socioculturales ajenos de la comunidad indígena, esto incluye nuevos paradigmas musicales y sociales. La organología no solo evidencia nuevas culturas y poblaciones sino, que incluye una marcación más rápida del tiempo y con ello un ritmo más acelerado que permite otro tipo de baile, diferenciando incluso gaita negra a gaita indígena, por el tipo de uso que se le da al instrumento y se refleja en los sonidos.

Se da entonces el primer momento histórico, en el que la gaita se moviliza de la Sierra Nevada a todo el territorio del Gran Bolívar y Sucre (**Imagen 2**), con esto se da una variabilidad en su acento sonoro el cual se puede distinguir muy fácilmente, como un estilo San Jacintero, la zona de influencia de los Montes de María la cual es una gaita más pausada, calmada, donde los tambores también hacen las bases y apoyan, se podría caracterizar como un estilo indígena. En algunos lugares de Bolívar se conoce la gaita negra, esto para el caso de San Onofre, las Islas del Rosario, donde los tambores son mucho más agresivos y el sonido de la gaita es más rápido debido a una mayor influencia de población afro descendiente.

“Los repiques de tambores la raza alegre levanta y el indio pasivamente con su melódica gaita interrumpe en el silencio cuando una fogata baila” (Fuego de sangre pura, 2006)

El segundo momento histórico se da con el proceso de exteriorización que comienza a tener esta música a partir de mediados de S XX. Estos hechos conforman la historia reciente de las gaitas. A partir de 1943 con el Maestro Lucho Bermúdez, se gesta un interés en los ritmos y tradiciones del Caribe que se encontraban en la zona de Bolívar, con su Orquesta del Caribe adopta un formato instrumental, donde los músicos reconocen un estilo de gaita corrida, género por excelencia de la música de gaitas.

“el género que usa el Maestro es gaita corrida, la gaita corrida es puramente instrumental, es rapidito.” (Vejarano, 2014)

Los Hermanos Zapata llegan a San Jacinto buscando a Antonio Fernández encontrándose con un pueblo de calles enlodadas y con un corrillo de hombres embriagados, uno de ellos se presentó ceremonioso *“Yo soy Toño Fernández, para servirles aquí y donde ustedes quieran (...) Yo soy el hombre que ustedes necesitan. Soy gaitero de fama, cantador de décimas, y si les hiciera falta un maraquero también lo encuentran en mí”* (Zapata Olivella, 2010)

En medio de este proceso se incorpora en 1954 el Maestro Catalino Parra, quien formó parte de la agrupación de Los Gaiteros de San Jacinto, después de la gira que buscaba artistas nacionales que organizó Delia Zapata Olivella² con el fin de rescatar tradiciones y movilizarlas a los centros urbanos, con estas giras nacionales se propusieron conformar un Ballet Folklorico como el de Mexico pero en Colombia (Bermudez, 2006) Igualmente gracias a los hermanos Zapata Olivella se llevo a cabo la primera gira internacional en 1956 donde visitaron China, Japón,

² Delia Zapata Olivella (1926-2001) Fue bailarina, folklorista, profesora y difusora de las danzas del Caribe y el Pacífico colombiano. Nació en Loricá (Córdoba) el 1 de abril de 1926. Profesora de las Universidades Nacional y Central. Su hija, Edelmira Massa Zapata, sigue la tradición de su madre, quien desde 1954 se radicó en Bogotá. Delia como pocos, logró llevar el folklore a los grandes centros urbanos. **Amplia experiencia en el campo de la investigación, docencia y proyección del folclor colombiano.** Tomado de: <http://historiapersonajesafro.blogspot.com/2010/09/delia-zapata-olivella-1926-2001.html>.

Rusia, Alemania, Italia y España. (Polo, 2007). Dentro de sus giras se dieron a conocer por Centro América incluyendo Panamá, Costa Rica, Honduras, Nicaragua, El Salvador, México y Guatemala (Sebastian, 2009). En México, 1968 se realizan las Olimpiadas Culturales, en estas olimpiadas lograron un reconocimiento obteniendo una Medalla de Oro Olímpica. El premio les fue otorgado con las interpretaciones de “Candelaria” y “La Maestranza”.

El tercer momento histórico, es el encuentro del legado de la gaita en Bogotá **(Imagen 3)** refiriéndose a sus inicios retrata Manuel Zapata la capital *no era precisamente una novia coqueta con el porro* y a los gaiteros en un comienzo eran confundidos con indios guajiros. Anécdotas que referidas a su cultura los comenzaron a situar en Bogotá.

Un soldado al verlos con sus sombreros alones, sin descubrirse, se les acercó preguntándoles: — ¿Son ustedes peruanos? ¿Por qué no se quitan los sombreros, no oyen ustedes el himno nacional? Fernández respondió al rompe: —Lo están tocando tan mal que no lo había reconocido. Y, sin amilanarse, se fueron quitando los sombreros. (Zapata Olivella, 2010)

Ubicándose en Bogotá el músico y maestro gaitero comienza a apropiarse de nuevas dinámicas, que le fueron posibles gracias a un reconocimiento que habían adquirido los gaiteros en la ciudad de un saber cultural, regional y musical. Haciendo uso de esta característica que le otorgaba la ciudad, usa su saber y lo reproduce. Generando así un oficio, **“Gaita como oficio** (Sebastian, 2009). Presentar se convierte en un acto artístico y escénico, se comienza a jugar con el rol de artista en el cual asisten a eventos como agrupación y músicos.

El rol de maestros se socializa a través del conocimiento como ese saber de la música y de los instrumentos, esto les permitió promover la enseñanza por medio de clases, convirtiéndose ahora en profesores o maestros de la tradición. Otra de las oportunidades que convierten en oficio es la reparación y construcción de instrumentos, al ser ellos el contacto directo con la tradición se convierten en

fabricadores de aquellos instrumentos que siguen siendo escasos en la ciudad y que además resulta una dificultad el encontrar instrumentos que tengan una excelente calidad.

Por último, el cuarto momento se da gracias a que la música de gaitas ya ubicada en la ciudad teniendo el auge y la promoción comienza a volverse a dirigir nuevamente hacia el país. Así que el Instituto Colombiano de Cultura³ y de algunos Gaiteros gestó el proceso de alfabetización de la gaita. Proyecto que buscaba se diera a conocer y estimulara el folclor colombiano en el país, para eso se realizó en la zona del Valle del Cauca y en Medellín con proyectos de fomento cultural. Desde este proyecto de fomento se siguió observando la gaita en el país, aun cuando para la década de los 80 comienza a existir la preocupación de un silencio de esta música gracias a la división del grupo y la falta de interesados desde la región por seguirla reproduciendo. **(Anexo 2,3 y 4)**

³ ColCultura creado en 1969 bajo el Gobierno de Carlos Lleras Restrepo se crea adscrito al Ministerio de Educación Cultura tendrá a cargo la elaboración, del desarrollo y la ejecución de los planes de estímulo y fomento de las artes y las letras, el cultivo del folclor nacional, el establecimiento de bibliotecas, museos y centros culturales y otras actividades en el campo de la cultura cierra en 1997 bajo el Gobierno de Ernesto Samper. Tomado de: http://www.mineduacion.gov.co/1621/articles-104137_archivo_pdf.pdf

CAPITULO 2. LA TRANSMUSICALIDAD DEL SONIDO GAITERO.

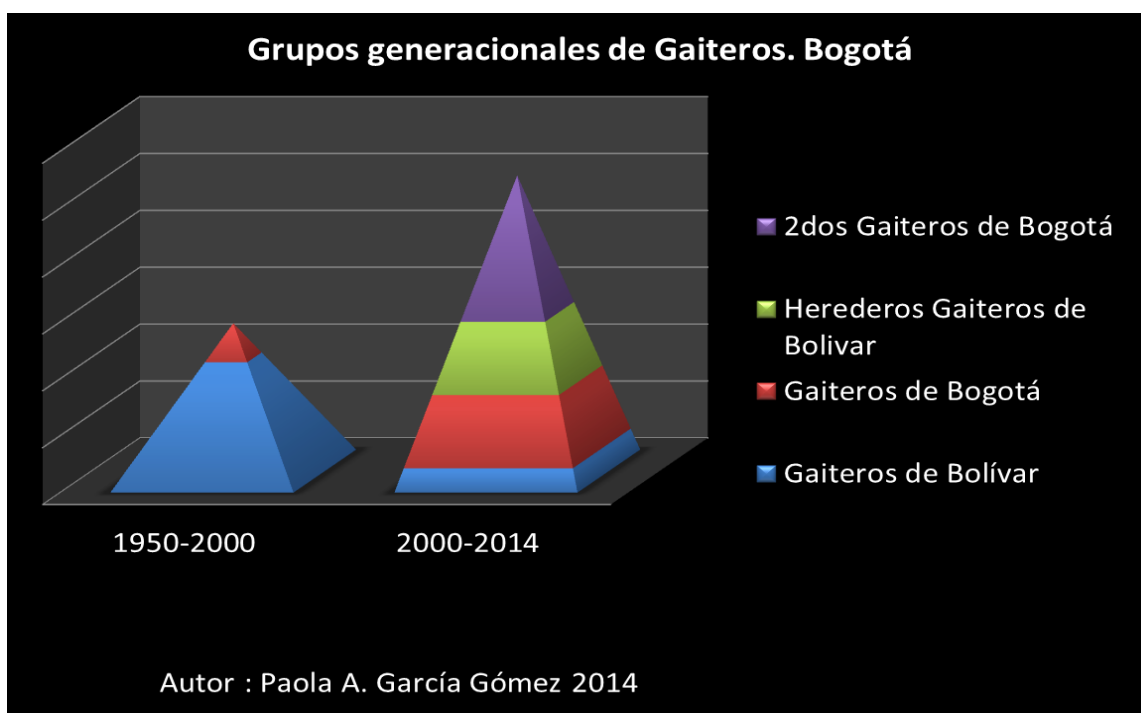
Para establecer el concepto transmusal en relación y análisis en la música de gaitas, se centro en un capítulo que pudiera dar cuenta de las intermediaciones que circulan detrás de una sonoridad. La música, como los sonidos están enmarcados en las prácticas y tradiciones culturales que le son propias a comunidades específicas, estos sistemas culturales se producen en la cotidianidad social y se estructura dentro de la práctica que cada individuo lleva a cabo. Por ello la transmutación de los símbolos que cada individuo comparte se encuentra en un primer momento de sociabilidad donde la interacción y el encuentro de prácticas se evidencian en las transformaciones melódicas, rítmicas y de composición.

Por ello aquí se tratara desde la esfera de la sociabilidad evidenciado en el aumento y la diversidad poblacional, en las transformaciones melódicas, rítmicas, organológicas y de composición de la música de gaitas.

La identificación poblacional que está detrás de la práctica del formato de gaitas largas fue la dimensión que permitió distinguir la diversidad cultural, de prácticas que se encuentra dentro del espacio o territorio donde se reproduce. En Bogotá se distinguen actualmente cuatro grupos poblacionales y generacionales que hacen parte de lo que es la música de gaitas en la ciudad.

Esta presencia poblacional ha venido generando un sistema de castas musicales, que se han legitimado en los músicos y el público a través de una estratificación basada de acuerdo al tiempo en que un gaitero viene tocando, el lugar de procedencia y la suntuosidad con la que tocan los instrumentos, igualmente al reconocimiento que se hace dentro de la ciudad. Con cada grupo generacional que se ha venido posicionando se halla una variación en su acompañamiento con nuevos sonidos y la inclusión a través del tiempo de instrumentos.

Se logró una caracterización generacional en la cual se distinguen dos etapas, la primera comprende los años 1950 - 2000 que responde a procesos migratorios e inicios de la gaita en la ciudad; la segunda etapa 2000-2014 responde ya a una urbanización y apropiación de nuevos grupos poblacionales y se le suma a esta caracterización a los hijos y herederos de los gaiteros.



Etapa 1. 1950-2000.

En la Etapa 1 se encuentran primero, los gaiteros que migraron a mediados de Siglo XX y hasta finales del mismo, se mantuvo su estructura sonora y organología intacta durante varias décadas. Liderando un estatus de maestros bajo criterios de conocimiento histórico del instrumento, su proveniencia referido a lugar de origen, su linaje musical y su acento sonoro.

La sonoridad cambia para este grupo a mediados de 1950 con la llegada del maestro Catalino Parra, en este momento aparece la tambora como instrumento en la música de gaitas. Es ahí cuando se conforma el grupo base de los gaiteros, reuniendo una organología que se considera como tradicional actualmente. La integración de la tambora trajo una reunión cultural con Soplaviento lugar de origen de Catalino Parra, que permite darle otro aire sonoro y composición a la música. Ya en la transición musical en la ciudad, esta generación comienza a sacar composiciones que aluden a temáticas de la ciudad de Bogotá y temáticas donde añoran su campo alegre.

“La cumbia pa’ Ana María la que vive en Bogotá” (Gaiteros de San Jacinto, 2006)

Estos cambios en la composición de la letra en la canción sirven como relato histórico y de memoria de una relación estrecha con la vivencia de cada gaitero, de acuerdo a las nuevas sociabilidades, el reconocimiento del espacio y relación con el territorio donde se encuentra. La letra se convierte en un espacio de reflejo de la interacción, pues se encontró estructura simbólica en la composición del gaitero, esta mantiene la expresión del espacio donde se encuentra, la emociones y personajes.

A nivel sonoro esta música se encontraba ya circulando por la ciudad, su familiaridad con la música de Totó la Momposina permitió un medio más para su popularidad. El evento del 21 de Octubre de 1982 cuando los medios estaban pendientes de la premiación de Gabriel García Márquez con el Nobel de Literatura se presenta Totó la Momposina y sus tambores. Estos eventos en cuanto a la música tradicional también permitieron seguir generando reconocimiento en la cotidianidad bogotana. Sin embargo aparece en Colombia y en Bogotá una nueva sonoridad que acerca más al público bogotano con las gaitas, Carlos Vives permite una nueva entrada sonora para la población de los 90. La gaita de Maite Montero lleva esa música a otros ámbitos no tan estructurantes como una tradición gaitera.

Bloque de búsqueda, tenía los músicos de Carlos Vives, y ahí estaba Maite y se votaba una melodía de gaita bien bonita y esa siempre me quedo sonando (Milagros). (Suárez, 2015)

“Bueno gracias a mi mamá me di cuenta que en Carlos Vives tocaban gaita y mire que ese era el instrumento que había comprado” (Corzo, 2015)

El segundo grupo, son los gaiteros Bogotanos, en su prioridad músicos estudiantes en su momento (1990-2000), como Urián Sarmiento, Martin Vejarano, Jorge Sepúlveda, Jonathan Corzo, Giovanna Mogollón, Yamir y grupos como Curupira, Agua Salá, La Perla, entre otros que generaron un proceso de transición de la música en la ciudad, en ellos se reconoce las acciones de movilizar la gaita en otros ámbitos socioculturales e inclusive un tipo de acercamiento en formalidades académicas y géneros urbanos.

“Mi generación no creció con la gaita, pero tu generación si, los músicos bogotanos de hoy no tienen acento en la gaita y está comprobado. Ellos crecen tocando más gaita que rock” (Vejarano, 2014)

Su caracterización y estructura musical es posible distinguirla con un acento sonoro “bogotano”, este grupo genero con el sonido un uso distinto del mismo, logro conocer el instrumento de forma tradicional que le permitió dinamizar con el género al componer nuevos sonidos con la gaita y lograr apropiar instrumentos electrónicos, urbanos occidentales como la batería o el órgano.

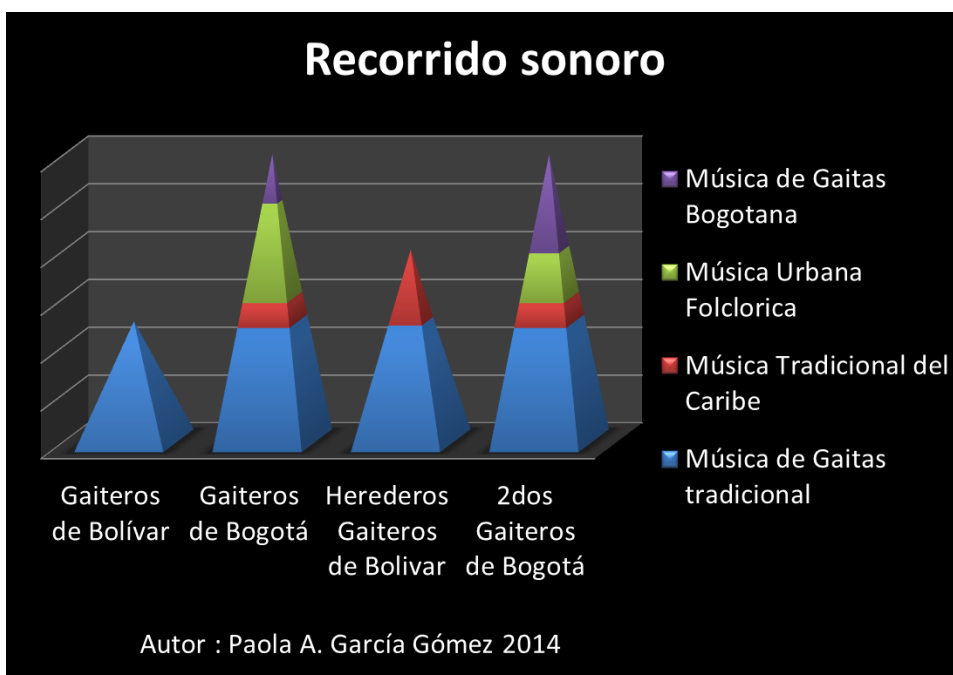
“Fíjate que acá el contexto es muy complejo es un poco distante de la música tradicional a esas tierras, porque aquí lo que crecimos escuchando fue Nirvana y vamos a Rock al Parque y tal y ese era nuestro contexto musical” (Suarez,2015)

De igual manera se mantuvo un formato de música de gaita que es en su mayoría instrumental a este producto se le podría reconocer como un sonido urbano folclórico. Con ello se generó indirectamente un sistema de castas musicales en

Bogotá, reproduciéndose también la herencia del linaje a través de los apellidos, Lara, Arrieta, Yepes, allí se encontró en primer lugar los herederos del linaje y nuevos nombres como Urian Sarmiento, Jorge Sepúlveda, Juan Sebastián Monsalve personajes de la ciudad que se posicionan dentro de un rango de legitimación del saber capitalino gaitero.

Este grupo sirvió como puente de transición y de acople de la gaita en una zona urbana y de individuos urbanizados.

“Ya mis alumnos no me llaman para tocar ya ellos son independientes, tienen sus bandas y tocan gaitas, tienen su repertorio y yo entendí que el puente fui yo. Yo traduzco lo que interprete, lo que me enseñaron los maestros y lo que quise que alguna vez me dijeran y que conocí después.” (Vejarano; 2014)



Etapa 2. 2000-2014

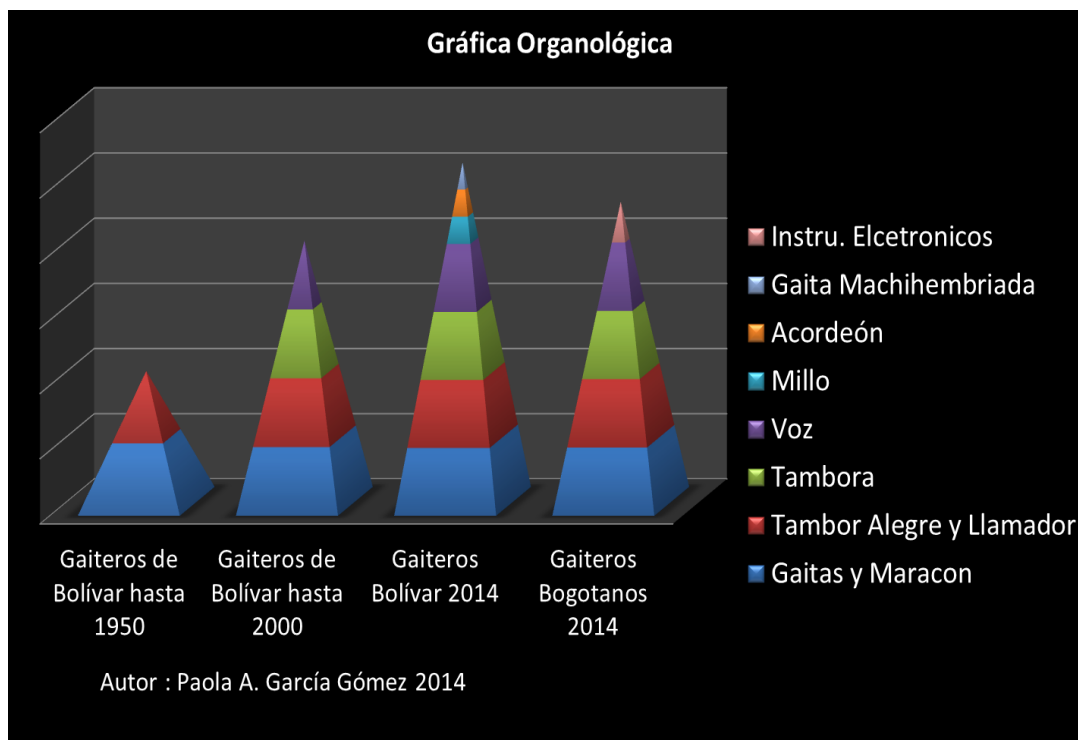
Tercer grupo, se encuentra a cargo de la generación de hijos, sobrinos y nietos de gaiteros tradicionales, estas generaciones actualmente van en la conformación de la sexta generación de Gaiteros. Entre las generaciones se encuentran personajes como Fredy Arrieta, Francis Lara, Gabriel Torregrosa, Federman Rodríguez, entre muchos otros que no se dieron a conocer a través de las dinastías pero que han formado parte de este grupo poblacional.

Su estructura musical y sonora se mantiene con la organología base de la tradición gaitera, en un caso en concreto se observó a la agrupación “Gaiteros de San Jacinto” los cuales han venido adicionando el uso del acordeón, la flauta de millo, la caja, la guacharaca y la gaita machihembriada⁴ (**Imagen 14**). Los géneros ejecutados siguen siendo gaita corrida, puya, porro y cumbia, pero se le agrega la música autóctona del caribe colombiano para algunas

⁴ Gaita Machihembriada (**Imagen 14**)



presentaciones.



El cuarto y último grupo está a cargo por una generación entre los 25 años y menos, bogotanos, ciudadanos que se han venido interesando por esta música como categoría público y categoría músico. Su aproximación se ve interferida por aspectos, como los imaginarios de tradición, autenticidad y la festividad que tiene alrededor esta música.

“Ya no solo recibes de influencia a nirvana sino también te encuentras con la música de Curupira, de Zumaque y de Tico Arnedo” (Suarez,2015)

Los bogotanos han aprendido esta música haciendo uso de todo tipo de herramientas, la ciudad en estos momento facilita encontrar los instrumentos, sin embargo ha sido en el proceso mismo de incorporación. Herramientas como la grabación es uno de los primeros metodos que se hace, a partir de ello se aprenden las bases.

“Yo aprendí a tocar maraca con el peso del celular e imitando” (Corzo,2015)

El producto musical de la primera generación de bogotanos gaiteros, tiene ya temas urbanos folclóricos, donde se mezcla lo electrónico y rock dándose una fusión en términos de géneros musicales. La proximidad de esta música festiva con las necesidades y gustos de esta edad generacional. Todo ello conlleva a una diversidad sonora puesto que este grupo está llevando más lejos el uso del sonido de la gaita, de esto se hablara más adelante ya que tiene una estrecha relación con características materiales del instrumento contemporáneo.

LA DIMENSIÓN SOCIAL DE LO SONORO.

El sonido es aquella sensación que percibe el oído por medio de la vibración del movimiento de un cuerpo. Existen distintas duraciones del sonido que provocan diferentes sensaciones, una duración larga produce una sensación de inmovilidad; una duración corta que produce sensación de movilidad (Barce, 1997). Estas duraciones se acompañan de un número de vibraciones todo esto corresponde a sensaciones que recibe el cuerpo.

Los grupos sociomusicales tienen a reproducir ciertos tipos de sonidos, estos se dotan de un significado y un simbolismo (Silberman, 1961). Cada grupo sociomusical mantiene una forma de interrelación entre sus esferas culturales, musicales y sociales, esto hace que en cada grupo se generen sonidos específicos, estableciendo vínculos entre los individuos que adquieren unos modos de interpretar los valores que se transmiten por medio de estos.

Comúnmente el sonido de la música de gaitas, se maneja entre duraciones cortas y largas. El sonido tradicional de la gaita es afónico, el de la maraca esta entre semilla cerrada y semilla abierta, los tambores tienen variedad de sonidos en el golpe sobre el parche y dependiendo del tambor se genera sonidos sobre la base (madera). Estos grupos sonoros se han reproducido en el país generando reconocimiento y diferenciación.

Los sonidos se están re configurando constantemente por medio de un proceso de transmusicalización donde las sociedades adquieren mayor interacción compartiendo valores, símbolos y productos culturales. Parte de esta interacción social se basa en la búsqueda de vehículos de comunicación que les permita una mejor relación entre sí, en este caso la música ha servido históricamente como vehículo de comunicación e instrumento de cohesión y participación social (Robles, 2003).

La transmusicalidad es entonces el proceso que evidencia las transformaciones sociales y musicales, allí se encuentran hibridaciones sonoras, cambios y emergencias de nuevas sonoridades como producto de transmutaciones culturales. El hecho que socialmente se este esperando un sonido que comunique y obtenga sentido, se debe a relaciones de significado. Con el sonido se da una (re) producción y producción de la vida social (Giddens, 1998). Lo imaginario del sonido es todo el simbolismo que lo rodea.

En Colombia la diversidad sonora es bastante amplia, para el caso de los géneros que le corresponden a la gaita, por ejemplo se encuentra la cumbia, esta comprende la cumbia tradicional, la cumbia soledaña y la cumbia de gaita, entre otros, haciendo cada una parte de un entramado social y cultural. La cumbia soledaña, aparece a mediados de 1950, es una cumbia más acelerada y ha tenido como uso social la representación musical del Carnaval de Barranquilla, convirtiéndose en icono de esta festividad se dio a conocer así ante todo el país, sin embargo seguido a esto la catalogación del Carnaval de Barranquilla como Patrimonio y la Cumbia como su representante se conformaron como icono cultural y de identidad nacional.

El sonido de la cumbia tiene toda una conntoación festiva, las vibraciones y duraciones cortas permite que se genere más movilidad y exaltación. Se podría decir que en Bogotá, la percepción sensorial de esta música se ha ligado a los ritmos de la costa caribe.

A los sonidos de las gaitas han ido transmusalizando con generos similares como con la cumbia soledaña, los gaiteros en su forma musical tradicional no tocaban cumbia soledaña o sones de gaita con letra. El proceso de inclusión en el repertorio se da por medio de la difusión por parte de los medios de comunicación como radio que por sus emisoras reproducían las cumbias y de esta manera los gaiteros se las fueron apropiandola.

“En la Gaita no se tocaba cumbia, era solo porros y puyas ... Un día hicimos el trabajo, grabar a y llegábamos a la misma conclusión porra y puya, sin tambora, solo llamadorsito con baqueticas. ¿maestro ninguna cumbia? Y el empezaba a pensar no está y comenzó a tocar, y esta como se llama y me decía a esta le decíamos la cumbia No. 1 . Eso es de por allá del 50, la única cumbia que se sabían era una que se escuchó en la radio.” (Alvarez, 2014)

Parte de este proceso es la suma de nuevos sonidos y de instrumentos, sonido de la flauta de millo o pito atravezado, representante de la cumbia soledaña. Todos estos imaginarios sociales con la cumbia han asumido que las gaitas (re)producen esta variación de la cumbia. Siendo así que se da una manipulación sonora en Bogotá que intenta integrar estos sonidos sus repertorios. Se les comenzo a pedir dentro de su repertorio este sonido, llevando a la inclusión de la flauta de millo esto deibo a que algunas veces la gaita tradicional no puede reproducir con misma la rapidez y entonación que este.

Las nuevas afinaciones y construcciones de los instrumentos estan generando cambios en la sonoridad, la gaita tradicional no tenia espacio por su sonido en muchos grupos musicales, esto llevo a nuevas busquedas para movilizar los sonidos y para que la gaita o el mismo músico pudiesen entran y dinamizar, incluso dentro de la misma región de Bolivar.

El gaitero llega y le dicen, este es un cinco letras, o está en otro formato de si bemol, o el guitarrista le dice voy a tocar en mi mayor, entonces el saca su gaita en si bemol o la que le dé la tonalidad puede tocar con ellos. (Nieves, 2014)

Para el caso de Bogotá la manipulación sonora se encontró en la relación de la gaita temperada y la transcripción, aquí se encuentra comunicación entre el instrumento y la lectura, retomando los sonidos que se estimaban en el momento de fabricarla. Generando así un sistema idealizado donde existe una relación entre los sonidos y los productos escritos, *esto constituiría a las estructuras en función de características mentales* (Giddens, 1998)

Otro de los usos sociales del sonido se genera por el cambio de boquilla, que paso de ser pluma de pato a un plástico de uso odontológico. Si bien es un cambio sonoro porque no se produce lo mismo por materiales y fuerza que se debe hacer en el soplo, la nueva boquilla propone una larga duración, pues la anterior se presentaba muy frágil y ante cualquier caída se rompía, mientras que esta es más resistente, y su sonido es el que encontramos hoy en día, ya que la fabricación de una boquilla de pluma de pato es escasa actualmente.

Pero esta nueva boquilla ha desprendido una nueva manipulación sonora, y se encuentra en el caso de la agrupación Bozá. Esta nueva gaita, la pasan a formatos de géneros urbanos produciendo variación de géneros y ritmos como beat box, reguetón y música tradicional bajo nuevas formas musicales.

Los sonidos mantienen un acento ligado a lo social y geográfico en el caso de Bogotá el sonido cambia debido a condiciones culturales y geográficas.

El ataque de las gaitas también nos ha costado trabajo acá, con las gaitas a nivel del mar uno sopla con fuerza y aquí se pone muy suave, entonces uno pierde la referencia. Ayer nos tocó sople y sople hasta encontrarlo porque se nos iba a las agudas o las notas se bajaban.” (Nieves, 2014)

La transmusalidad en las gaitas ha permitido al músico dinamice entre su música, la música tradicional y las expectativas de un nuevo producto como resultado del proceso, sin que este pase u olvide las estructuras básicas de la tradicional. Siendo así que el sonido que produce las nuevas gaitas permite que nuevas agrupaciones como el grupo Boza, obtengan de la nueva la fabricación de esta gaita la facilidad de usarla y aplicarla en nuevos géneros musicales.

TRANSFORMACIÓN SOCIAL DE LA GAITA COMO INSTRUMENTO.

Parte de pensarse la música de gaitas, es indispensable pensar en los instrumentos que la conforman, en este caso el instrumento central son las gaitas hembra y macho. En medio de este trabajo se hizo la pregunta *¿cómo analizar los instrumentos como un hecho social?* Pues bien, en estos objetos inamovibles que son los instrumentos se hace posible reseñarlos como un documento o fuente de transformaciones sociales que se gestan alrededor o incluso en estos mismos.

Retomando conceptos básicos de la sociología que aportan a esta comprensión hallamos que *“todo artefacto posee un significado y puede ser interpretado y comprendido puramente por haber sido creado por individuos”* (Weber, 1984). Y si nos referimos al hecho mismo de la creación nos encontramos con acciones orientadas sociomusicalmente que responden a un contexto y una sociedad que le haya un uso al instrumento y un fin mismo.

Siendo así que por medio de la observación de las gaitas como instrumento se encontró una relación social entre su transformación física y los acontecimientos sociales que las han rodeado. La forma como se ha usado el instrumento ha implicado cambios en los sonidos, estos cambios físicos y sonoros se deben a intervenciones sociales, que han mediado entre sociedad, individuo y objeto.

De acuerdo al cambio en el modo de fabricarlas, el uso y adaptación del sonido conjunto a las dinámicas culturales las transformaciones aquí encontradas van desde el cambio de nombre, uso social del sonido, empleo, modo de ejecución y cambio en el modo de fabricación y sus materiales.

Este capítulo se centrara en el estudio de transformación y sonido específicamente de la gaita hembra y en su transformación histórica y procesual que se resume hasta la actualidad en distintas etapas que sitúan un gaitero, un

tipo de gaita y un sonido específico. La transformación la han venido teniendo ambas gaitas (hembra y macho), pues tradicionalmente ha sido inseparable la construcción de estos instrumentos.

LA GAITA TRADICIONAL DE LOS MONTES DE MARÍA.

El instrumento no ha tenido cambios tan evidentes a simple vista, se podría decir que sigue siendo el mismo si se hablara en términos visuales. La gaita en general sea macho o sea hembra se ha construido paralelamente, de igual forma los materiales para ambas gaitas son los mismos, el tamaño de una es igual a la otra, lo que varía es la cantidad de orificios entre ambas.

En esta parte se concentrara en la caracterización del tipo del aerófono tradicional, la gaita consta de una boquilla de pluma de pato, una cabeza de cera y palo de cardón. Tradicionalmente quien fabricaba la gaita era el mismo músico, era un proceso individual y acorde a su cuerpo.

“Cuando se le pregunta a un fabricante de gaitas, o a un músico gaitero de la costa norte colombiana, cuál es el tamaño adecuado para la caña de una gaita, es normal que estire uno de sus brazos y señale desde el hombro hasta la punta de sus dedos la longitud ideal. Todos los fabricantes de gaitas e intérpretes de este instrumento (...) ofrecían siempre la misma respuesta: el largo ideal de la caña es el de sus brazos.” (Ministerio de Cultura- Dirección Artes, 2010)

Otra de las características tradicionales era la apertura de los orificios, se hacía con un hierro caliente en su principio al azar, después esto fue cambiando y se contaba con un número de dedos dependiendo del orificio, cinco dedos del final del palo para el quinto orificio, luego cuatro para el cuarto y así hasta el primero. En cuanto a la cabeza, era fabricada con cera de abeja y el molde seguía siendo la mano del gaitero, posterior a esto se le ponía la pluma de pato *“Que quede claro*

que la parte más difícil de la fabricación de una gaita es atrapar el pato” (Nieves, 2014)

Este proceso artesanal de construcción del instrumento en esta región del país hacia que no se encontrara en ninguna otra parte gaitas similares. El sonido que deja el cardón y la pluma de pato es afónico y a su vez único, pero este variaba mínimamente en relación con la longitud del palo, la distancia entre cada orificio y la apertura de la misma, ya que, no había una construcción estándar ni necesidad de tenerla. La cantidad de gaitas que se fabricaban entonces iba de acuerdo al número de gaiteros de la región.

LA GAITA CUSTOMIZADA.

La imagen que se fue popularizando desde Siglo XX hacia todo el país fue la del instrumento (cabeza de cera y cuerpo de cardón) su sonido incluso hoy en día es confundido con otros instrumentos de la zona del caribe. Pero la imagen de instrumento artesanal se popularizó, empezó a jugar con los elementos de una búsqueda de identidad y autenticidad. La gaita como instrumento representaba un capital cultural que permitió en otras zonas del país distintas a las de origen se diera una manipulación de símbolos, pues este tipo de objetos representan *“expresiones con un pasado histórico que dinamizan entre pasado, presente y futuro”* (Ochoa; 1997)

La gaita comienza a entrar en la cotidianidad bogotana como producto del proceso colectivo de reconocer aquello que se categoriza como tradicional y que pudiese dar algunos visos de identidad. Para esto ya no es suficiente la reproducción cultural parcial que hacen los gaiteros en sus presentaciones, sino que de acuerdo a una mayor cantidad de consumidores culturales de las gaitas fue aumentando el acceso a este instrumento. Producto de esto, se comenzó a ver en la ciudad más gaitas traídas de las casas **(Imagen 12)** de quienes comienzan a figura bajo el rol de fabricante de estos instrumentos.

La circulación del instrumento en la ciudad comienza con una red de comercio. Los primeros pedidos de estos aerófonos fueron directamente con los gaiteros de Bolívar quienes encontraron un oficio por medio de este rol al comercializar sus propios instrumentos. Como resultado de este proceso de circulación del instrumento se apropia el sector de las casas disqueras, haciendo posible observar las dos gaitas, el maracón y los tambores a la venta. La exotización del instrumento se da en las ciudades por medio de la publicidad del instrumento por medio de las casas disqueras y los músicos.

Existe una dialéctica entre lo local y lo universal donde se quiere generar un dialogo entre elementos de la música universalizados con elementos locales y tradicionales. Para empezar con esto sugiere una transformación del instrumento en cuanto a elementos básicos del universo musical como lo es la notación y afinación de las gaitas. Los componentes de un sistema tan complejo y abstracto como la música requiere de una estandarización para crear la relación, dicho esto, las gaitas se encontraban alejadas de cualquier comunicación directa con este lenguaje y sistema de símbolos.

Por esto se comienza con un cambio en la construcción del instrumento, las exigencias sonoras y estéticas comienzan a hacer peso en la elaboración de la gaita. La construcción actual de la gaita tiene estos parámetros:

- Metraje que es usado hoy ronda los 75 cm y 85 cm sin contar la boquilla.
- Estandarizar el diámetro de los agujeros
- Lijar el palo por dentro para que no varíe el diámetro interior
- Estandarizar la distancia y el ángulo entre la pluma y el borde del palo.

(Ochoa, 2013)

Las necesidades sociales se van configurando en el instrumento, en las generaciones poblacionales varia el conocimiento en cuanto a los medios y funciones que se le otorga a la gaita en el momento de construirla. Gracias a al

interés de complementar su aprendizaje musical se ha llevado la fabricación de las gaitas a un ejercicio más complejo.

“Yo he estado en San Jacinto en los talleres y he visto cuando llegan los pedidos con exigencias en el tamaño del palo y la distancia entre cada orificio, para que pueda cumplir con algunas normas. Pero ellos no saben muchas veces para que lo hacen con esas medidas, los viejos claro; mientras que, los más jóvenes si saben exactamente para que sirven las medidas que les piden y todo eso” (Willy, 2014)

Este ejercicio ha llevado la negociación de conocimientos para que el instrumento sea un medio de comunicación entre ambos saberes. En el caso del taller T.A.T⁵ que tiene como objetivo la universalización de la gaita, es decir, la aproximación más cercana a una afinación 4.40, o incluso conseguirla esta misma en el instrumento por medio de nuevas formas de fabricación y cambio en los materiales del instrumento.

Una de las iniciativas que se reconocen es el cambio del material del instrumento con el fin de lograr tal afinación para ello se fabricó la “gaita culebra” este es un trabajo que realizaron el maestro Elver Alvarez y Junto al Maestro Piño, donde toma un tubo de aluminio y lo recubre con madera.

A esto le siguió la idea al mismo maestro en compañía con Juancho Nieves de comenzar con un proceso más complejo que llevo a la construcción de una gaita universal de cardón o pino. Para esto hacen uso de una fórmula matemática que se materializa en una gaita. La fórmula es la siguiente: A es afinación, L es longitud, y 32 es el número de partes en la que se divide: $A \frac{L}{32} = x$ (Nieves, 2014). Esta fórmula se ha aplicado a la fabricación de la gaita, obteniendo en ella distintas entonaciones como es el caso de una gaita en Si bemol, otra en Do.

“La imagen que ponemos muestra el tamaño de las gaitas, por ejemplo esa pequeña es una gaita en Si b (si bemol). Entonces se hizo él tuvo, se

⁵ Taller Artesanal Trapiche

perforo, se revisa, se monta la cabeza y se mira en que tonalidad se va a usar la gaita, se recorta hasta encontrar la nota fundamental del instrumento, si es un Re, si es un Do” (Nieves, 2014)

Así mismo se comienza a proponer el Maestro Juancho Nieves, un nuevo modelo de gaita que se portable. Para ello se hace una gaita en dos partes, cabeza y cuerpo, con el fin de que los músicos gaiteros que necesitan llevar una o varias gaitas puedan ser guardadas fácilmente así solo tienen que portar el cuerpo y se le adapta la cabeza. Debido a que la dinámica del gaitero está en presentaciones y anda en constante movilización, se dificultaba el traslado del instrumento y provocaba daños en la boquilla.

“La propuesta es tomar una embocadura con un tubo de 10 cm que tiene una perforación un poco más ancha que los otros tubos, porque a esa embocadura se le inserta el resto del cuerpo de la gaita.” (Nieves, 2014)

CAPÍTULO 3. LA CONSOLIDACIÓN DEL ASUNTO GAITERO BOGOTANO.

“Cuánto hay de empírico, tradicional y técnico en el contexto total” (Nacional, PROGRAMA DE IDENTIDAD COLOMBIANAL. Manuel Zapata Olivella, 2013)

La consolidación de las gaitas en Bogotá es el resultado de distintos procesos de migración, apropiación y reproducción. El “asunto” para Bogotá implica la máxima apropiación de esta música, es el momento cuando un músico gaitero de cualquier región toca con “sabor” un instrumento y va más allá de la estructura rítmica que con la que empiezan muchos gaiteros en Bogotá. Parte del proceso de consolidación y apropiación se debe a unos primeros momentos donde los gaiteros de Bolívar comienzan a tener relación con un nuevo espacio/territorio y se desenvuelven en un distinto complejo social.

Si bien los gaiteros se apropian espacialmente y adoptan estrategias para la sociabilidad urbana, en ningún momento se desprenden de sus prácticas festivas, sino todo lo contrario se hace uso de un nuevo territorio para poder llevar a cabo sus festividades. Sin embargo, existe un proceso de urbanización que se hace desde el público en un primer momento y posterior a quien se cataloga hoy como gaitero bogotano.

La *urbanización* como fenómeno y proceso es solo una forma de organización que contiene un sistema de valores, actitudes y comportamientos que se resume bajo la denominación de cultura urbana que representa a un sistema cultural característico de una sociedad industrial. Este sistema integra valores que atañen al modernismo (Susser; 2001 (Martínez, 2014).

La urbanización se desenvuelve en un sistema que es interferido socioculturalmente por los flujos de comunicación y de migración que mantiene constantemente, haciendo de este un espacio pluricultural. Las ciudades no son precisamente espacios de alta integración social debido a las características que poseen, sin embargo su “pluriculturalidad” desencadena procesos de

democratización en la que se pretende una integración de identidades culturales. Permitiendo que no solo sirva de medio de cohesión sino de reproducción con el reconocimiento y difusión de dichas prácticas y valores.

Se hace posible hablar de un proceso que viene acompañando esta música, la migración y establecimiento en un espacio implica de por sí un sincretismo, sin embargo, no siempre el contacto y reconocimiento de diversas cultura implica procesos de hibridación y de apropiación. La música de gaitas ya no le es a Bogotá un fenómeno desconocido o exótico como en los años 60 cuando la cultura y sus simbolismos le eran anónimos o alejados al capitalino. La urbanización que tuvo esta música permite que se pueda hablar hoy en día de lo transcultural el flujo de elementos que hacen parte de esta tradición se viven y se reproducen en la ciudad. Todo lo que un gaitero de San Jacinto puede percibir y expresar por medio de su música, se transfiere a nuevos productos que devienen de un nuevo sentir que le da la ciudad.

Desde este punto se habla de los inicios de la urbanización desde las primeras movilizaciones que hicieron los gaiteros a la ciudad y de esas nuevas conversaciones que trascienden a ámbitos propios de la ciudad en búsqueda de su conocimiento y su goce. Este capítulo habla de la existencia de poblaciones, de festividades, de ruedas, de nuevos músicos y nuevas músicas. Que desde entonces genera apropiación y distribución sonora en la ciudad.

LOS NUEVOS TERRITORIOS GAITEROS.

“Al llegar a Techo (Bogotá) Lara retumbó la piel imitando las diversas sonoridades del ruido del avión, las explosiones del motor, los cambios de sonido al cruzar los vacíos, etcétera” (Zapata Olivella, 2010)

La reapropiación espacial del sector gaitero se distribuyó principalmente en las localidades de Teusaquillo, Chapinero, Santa Fe y La Candelaria. Localidades que

les han permitido gestar una red de divulgación y socialización entre ellos y el público bogotano que tiene preferencia hacia las actividades y contenidos culturales que allí se reproducen. Ya para el 2015 se puede hablar de cómo la actividad gaitera a cargo de bogotanos la movilizan hacia las localidades de Suba, Engativá y Kennedy.

El centro representa para la ciudad un punto de encuentro cultural al cual se movilizan con la posibilidad de hallar allí una variabilidad en cuanto a contenido. El centro en las ciudades latinoamericanas es un descanso diría Castells y sustenta la historia cambiante de la ciudad y le da cabida a toda la población ciudadana. Esto permite que este punto se convierta en uno de los espacios receptores para la vivienda y la vida económica de los gaiteros.

Por su lado la localidad de Chapinero ha sido declarada de interés cultural, gracias a la oferta de músicos y artistas, como de público y actividades que se dan en la misma. Teusaquillo, Santa Fe y la Candelaria son puntos equidistantes de la ciudad que albergan diversidad poblacional y cultural. Y son puntos que bien se encuentran instituciones distritales y privadas, teatros, universidades, bares, entre otros que permiten confluyan un gran número de habitantes y sean espacios que albergan eventos culturales.

La forma musical que se da a conocer en estos espacios es la forma tradicional de gaitas y tambores, su comercialización es por medio de los sectores que se movilizan, donde se encuentran bares y realizan presentaciones públicas. Por su lado el gaitero, encuentra su práctica en Bogotá como un oficio en el que debe hacer presentaciones en establecimientos de fiesta, en eventos públicos del distrito como Colombia al Parque que tienen como fin visibilizar la música nacional. En medio de estas nuevas propuestas se halla a un músico gaitero que comienza a urbanizarse haciendo uso de nuevas formas de movilizar y usar la música.

En la búsqueda del saber para poder desarrollar herramientas para el aprendizaje y la aprensión del “asunto” gaitero, se halla un sistema de enseñanza y

divulgación de la práctica entre los músicos bogotanos y los gaiteros de la región de Bolívar, estos crean una red de conocimiento tradicional que comienza a volver la gaita bogotana. La red se divide en dos comunicadores del saber a la actualidad:

Los músicos de Bolívar basan su conocimiento sobre esta práctica en lo que ellos considerarían la intuición y el asunto con que nacen, sin embargo en Bogotá se requirió de una abstracción paso a paso de lo que ellos tocan en cada instrumento. Llevando a simplificación y ejemplificación de cada técnica para que esta sea aprendida, esta red comienza con una transmisión a la primera población gaitera bogotana interesada en esta música.

“mi acercamiento se dio con una persona directa de la tradición un tamborero con ese nivel entonces fuimos a la casa de Rencarnación Tovar “El Diablo” en la Boquilla, él tenía su tambor, nosotros nos quedamos cerca a la casa de él e íbamos todos los días a recibir su tambor y yo empecé con el tambor.”

(Sepúlveda, 2015)

El interés que comienza a surgir por una música, escasa en la ciudad y que para 1992 solo portaban los gaiteros de San Jacinto en Bogotá. El interés de conocer y aprender desde la raíz lleva a los primeros gaiteros bogotanos a dirigirse a los Montes de María para conocer los músicos y todo el contexto en que el que esta surge. El internarse y el conocimiento de la cultura los lleva a conocer las dinámicas festivas y cotidianas de la que hacen parte los gaiteros. En ese momento comienza movilizarse el conocimiento de la música y surgen nuevas herramientas de comunicarla, herramientas que crean los gaiteros de Bogotá y que en su momento también comienzan a crearla los gaiteros de Bolívar con el mismo fin.

“No obstante estos estímulos, la actividad musical terrígena ha decrecido, pues Toño Fernández informó que en el año de 1920 había unos ochenta gaiteros y hoy sólo existen treinta practicantes de la preciosa tradición.

(Pagano, 1996)

Estas primeras divulgaciones se fueron convirtiendo en clases que podrían dictar a personas que se sentían interesadas y que encontraban más cercano el proceso en un sentido de gaitero bogotano a gaitero bogotano. Estos primeros bogotanos interesados comienzan a conformar clases que amplían la red de conocimiento.

“Ellos no aprenden así, yo realmente les digo lo que aprendí y como siento que puedo decirles que es, este paso 1, paso 2, paso 3, es para que lo entiendan mejor” (Sepulveda, Taller de Gaitas y tambores, 2015)

“A uno no le hace gaitero ser de la región, sino dormir allá, aprenderse por lo menos 20 y participar en un festival. Ahora si uno quiere tocar la gaita, la gaita se deja tocar facilito, pero para ser gaitero se debe saber los aires, lo que lo hace a uno es saber la diferencia entre los maestros, es saber todo el emporio estructura” (Vejarano, 2014)

La red de enseñanza y divulgación que se encontró en la ciudad se configura después de casi 3 décadas o más de estar la música en Bogotá, después de encontrar esta música en espacios como el septimazo, academias musicales, teatros y bares, se comienza a gestar un sector “estudiantil” o “aprendiz” que despierta interés en esta música. Convirtiéndose en una población estudiantil diversa, encontrando estudiante académico de programas de música en Universidades y academias de la ciudad o el estudiante empírico que despierta interés en el conocimiento de la música, de los instrumentos, de quienes la tocan y donde se toca. La red se articula principalmente en el primer agente que llega a la ciudad en 1950 este divulga por medio del espectáculo su cultura y música. Seguido de esto comienza a surgir un interés por el conocimiento de base de la música, para los años 90 el agente o gaitero bogotano que en un primer momento es receptor y oyente de esta música siente un interés particular por la música que proviene de Bolívar y Sucre sin definir claramente cual específicamente, debido a que la diferenciación regional en cuanto a la música no se tenía con claridad para el bogotano promedio que vivía en la ciudad para esa época.

De acuerdo a sus intereses por el conocimiento de este saber se hace necesario dirigirse hasta Bolívar para aprender, puesto que para 1990 no existía aun una red o maestros dedicados a la enseñanza en Bogotá. Estando allá, compartiendo la cultura y realizando un viaje donde se le permitió al grupo bogotano en los 90 lograr hacer reconocimiento de la diferencia de músicas que se encuentran en la región, regresan a la ciudad y divulgan lo aprendido entre los círculos más cercanos. Ya con un conocimiento este grupo sigue experimentando y reproduciendo la música y tocándola en espacios a los cuales la gaita no había llegado, como calles, casas de estratos medios de bogotanos.

El principal interés que tuvo este grupo por comenzar a conformar una red de enseñanza en su momento era el de socializar para encontrar con quien más tocar y tener un amplio repertorio, con esto no solo comienzan a conformarse como grupo sino que el mismo hecho de llevarla a espacios nuevos generaba interés entre el público. El oficio de gaitero como un oficio de maestro se obtienen en espacios donde el público comienza a pedir que les enseñen a tocar los instrumentos, con eso se comienza a conformar el primer sector estudiantil gaitero en la ciudad. El segundo afianzamiento esta cuando ya una vez encuentran esto como un oficio dentro de la ciudad, el bogotano decide portarla a espacios académicos, espacios que le era fácil conectar debido a la trayectoria de vida de estos músicos que ya comienzan a tener un recorrido como docentes en el caso particular de Jorge Sepúlveda docente de batería en el énfasis de Jazz en la Universidad Javeriana.

“Nosotros salíamos a la calle a tocar, salíamos yo creo que 3 veces a la semana, para ese entonces sabíamos 4 melodías. Entonces ya desde ese momento en la calle ya gente como que nos veía tocar. Cuando volvimos de San Jacinto comenzamos con el formato tradicional y nos dividimos. Yo creo que ese momento en esas situaciones de tocar en la calle, hizo que mucha gente se diera cuenta del instrumento o lo reconociera nuevamente porque no había vuelto a haber rastro significativo y en Bogotá no había algo tan claro.” (Sepúlveda, 2015)

Igualmente aquellos que habían aprendido en San Jacinto o en cualquier municipio de la región gaitera, migran hacia la ciudad, y encuentran el mismo espacio, el mismo recorrido de afianzamiento con el público que trasciende de ser espectador a querer aprender. Creando métodos incluso más novedosos para su forma de divulgarlo, puesto que si bien para el bogotano maestro de música en la academia no era un rol desconocido viendo la enseñanza como un oficio, para este el enfrentarse a la síntesis máxima de cada golpe, de cada soplo, generaba un reto mayor.

Todas estas nuevas formas de divulgación a las que se enfrenta la gaita, al hecho de hallarse dentro de un salón de clases con más de cinco o seis alumnos y no en el patio o en la sala de un gaitero en San Jacinto comienza generar cambios desde la base misma de la reproducción del conocimiento. Estas nuevas formas de ver y enseñar la gaita permitieron que el acceder al instrumento no se sintiera para el bogotano promedio una música alejada con dificultad de aprender y tocar, para lo cual aumenta el número de enseñantes, el número de alumnos y el número de personas tocando la gaita en la ciudad. Siendo así que la red permitió que empezara a considerar después de unos años a Bogotá como el epicentro de la gaita.

LAS RUEDAS DE GAITAS Y LO FESTIVO.

La música de gaitas mantiene su tradicional llamado a las ruedas de gaitas, estas básicamente se conforman por una invitación al goce de esta música y al toque de la misma. Las ruedas de gaitas son encuentros tradicionales donde se hayan las parejas bailando alrededor de los músicos el tradicional del baile con su coqueteo.

“Los movimientos generales de la danza son todos concéntricos: las parejas en su conjunto alrededor del bohorque, del hombre en torno a la mujer y de esta sobre sí misma. La similitud de todo el ritual con el sistema solar de Copérnico es evidente” (Zapata Olivella, 2010)

La dinámica que se reproduce en Bogotá está a cargo del “voz a voz” esto particularmente atrae a los gaiteros al punto donde se está realizando. La tradición en cuanto la circulación de los músicos con instrumentos presentes en la rueda se mantiene, con ello la gaita no se calla en toda la noche, ya que el gaitero puede pasar a tamborero, machero o llamador y la presencia de distintos músicos que relevan.

Esta música se ha acompañado en la región de Bolívar principalmente en Ovejas **(Imagen 4)** y San Jacinto de festivales **(Imagen 5)**, que tienen en su objetivo mantener viva la música y como estrategia el concurso en el que se premia de acuerdo a las categorías Las categorías son gaita infantil, gaita aficionado, gaita profesional, canción inédita, pareja bailadora infantil, pareja bailadora categoría libre y decimeros. Igualmente con la participación de los grupos llega la premiación a mejores intérpretes tambor y gaita hembra. (Anexo 5)

En el reconocimiento de las iniciativas festivas que han surgido en la ciudad, el Festival de Ovejas de Sucre (Martínez, 2014) nace el 4 de Octubre de 1975 en Bogotá como una idea colectiva que tenía por objetivo revivir las fiestas de corralejas **(Anexo 6)** Esto se da cuando encuentran un resalto en la identidad del rol de gaitero y la práctica de esta como una tradición cultural, esto se hizo posible en el encuentro con otra sociedad que le permite generar una distinción de

prácticas y un auto reconocimiento, como la sociología del extraño en el que *el extranjero llega hoy y mañana se queda* (Simmel,2012) la posición que tenía Hector el “Chato” Hernández al igual que otros músicos regionales en la ciudad era determinada por sus cualidades específicas que permitían interactuar bajo estas en Bogotá, siendo así que las cualidades generales que posee todo individuo se comparten a nivel social, mientras que las específicas diferenciaron y aportaron el reconocimiento de su práctica que provenía de un espacio, territorio y comunidad diferente. Es ahí cuando nace la idea en la casa de Héctor “Chato” Hernández, quien llevo 10 años después a Ovejas, Sucre el Festival de Ovejas y lo instauro bajo el nombre de “Francisco Llirene” tamborero importante de San Jacinto. Desde entonces se ha organizado alrededor de este una cultura festiva que evoca y mantiene en constante producción la música de gaitas. **(Anexo 7)**

Los primeros grupos aficionados de Bogotá que obtuvieron premiación en el Festival de Ovejas fueron el Colegio la Enseñanza de Bogotá en 1991 y la agrupación Sambumbia de Santafé de Bogotá D.C en 1998 y 1999, este tipo participación marcan un comienzo en la consideración de agrupaciones bogotanas a cargo de esta música como representantes, este hecho como se comienza a hacer un reconocimiento de la apropiación de esta música por parte de agrupaciones de lugares distintitos a las veredas y municipios aledaños. (Organización Cultural de Ovejas, Sucre, 2007). A partir de los años 90 se ha venido incrementando la participación de grupos bogotanos en distintas categorías, ya no solo en categoría aficionado, sino, mejor interprete gaita hembra y canción inédita.

Debido al incremento de músicos gaiteros en la ciudad y la integración de las universidades de las gaitas en los grupos estudiantiles se comenzó a formar un sistema festivo, que consistió en gran parte en la participación de grupos bogotanos y grupos invitados de Sucre y Bolívar Sistema que se ha complementado con convocatorias a los grupos de música de gaitas entre universidades con el fin de ir a participar en eventos culturales.

Para el 6 de Septiembre del año 2011 se crea en la Universidad Santo Tomas el I Festival de Gaitas "A son de gaita" se llevó a cabo el evento entre las 5:00 de la tarde y las 9:00 de la noche. Se convocó al público con entrada libre y gratuita a la universidad con el fin de observar y ser partícipe de las agrupaciones de varias universidades de Bogotá (Universidad de El Bosque, la Universidad Santo Tomás Sede Tunja, la Universidad de La Sabana y el Taller Ensemble), Tunja y un grupo infantil, que tuvo premios al mejor intérprete de Gaita hembra, mejor intérprete de Tambor Alegre y mejor grupo. El premio a mejor grupo se le otorgo al Grupo Artístico de la Universidad Nacional dirigidos por el maestro Gabriel Torregrosa.

La reproducción de las festividades en Bogotá se debe a que el músico bogotano ha encontrado un *vehículo simbólico* que se significa en el tiempo (Homobono, 2004). El aumento de músicos provee un gran llamado pues este tipo de espacios generan comunidad, permitiendo que la rueda no esté a cargo de solo cinco músicos. Igualmente la festividad que rodea esta música y la interiorización que cada individuo ha tenido con la misma lleva a considerar las emociones que se tejen con esta, el disfrute y el gusto de querer tocar, reunirse y por ello se va a la práctica.

Las ruedas se han convertido en un campo de interacción importante para la comunidad en Bogotá, siendo así que el sistema festivo aporta un goce como también una experiencia, la rueda de gaitas es un espacio de demostración de saberes que está libre de jurados y de una competencia directa, pues es un espacio donde las demostraciones legitiman los saberes sin embargo estas se deben tornar hacia la fiesta y hacia la estructura en la que se basa la rueda de gaitas que es la movilidad de los músicos entre todos los instrumentos. Esto mantiene vivo el baile, la alegría, el canto y la melodía, por eso lo principal es una constante sonoridad durante horas. En el sentido de Bordieu se diría que es un campo para el artista donde mantiene la expresión del <<*habitus*>> como la disposición a la práctica que tiene este dentro de este campo festivo.

“LA GAITA NO SE LE NIEGA A NADIE”. DESDE EL CONOCER BOGOTANO.

“He ido aprendiendo el viaje de esa música, que si hablamos de una chalupa, para nosotros es como el viaje aquí en la ciudad, lo que para nosotros aquí es la vida, como para ellos es allá con todo su entorno” (Duque, 2015)

La gaita está dispuesta al conocimiento de quien pueda y tenga el interés de acercarse, por ello es importante darle un reconocimiento a la manera como conoce el bogotano y como se ha venido acercando. Comienza este proceso con la descentralización del conocimiento y el empoderamiento del instrumento, de sus piezas musicales, incluso de todo el misticismo, hoy también se hallan segundos portavoces de esta música que amplían el mayor número de estudiantes, público e interesados de la gaita. Incluso la gaita ha traspasado frontera con individuos bogotanos, que en medio de su historia de vida la han sacado del país, hasta el punto de una internacionalización por medio de la enseñanza.

“Bueno yo toco gaita en distintos estilos, y soy el encargado por Colombia de enseñar gaitas a un becado en Nueva York. Las becas se la dan solo a hijos de colombiano o a colombianos, pero yo otorgo una segunda beca a quien yo vea que quiere y es apto para tocar el instrumento.” (Vejarano, 2014)

En medio de la historia de vida de Martin Vejarano se encontró que la descentralización y conocimiento que se divulga en Nueva York tiene dos poblaciones de estudio, los colombianos a los cuales se les enseña la tradición y la ejecución de los instrumentos y a los norteamericanos que deciden estudiar esta música. Martin Vejarano como portador de esta tradición media el conocimiento para quienes les es ajena, es decir, trabaja en hacer entender que es parte de una población que nace en Colombia en la capital pero que no pertenece a la región ni a la cultura campesina de los Montes de María de donde proviene esta cultura musical, pero que sin embargo la conoce, la respeta y la interpreta muy bien. *“se les dice en inglés es música campesina, tiene una escala*

menor dórica y se trabaja por arpeggios, es música modal. La parte filosófica es la que toca hacerle entender a ellos como es que vivimos nosotros acá y que ellos entiendan que yo veo la tradición desde una perspectiva urbana, y no soy yo el gaitero de San Jacinto” (Vejarano, 2014)

La forma como circula el conocimiento en Bogotá ha estado a cargo de los gaiteros tradicionales hasta los años 90 donde los grupos de estudiantes han circulado la gaita a mayores espacios. Se amplía entonces la red de conocimiento de la gaita haciendo posible que sea mayor el número de músicos en la ciudad creando nuevos sectores como el informal, este consta de un tercer grado de aprendizaje es el alumno del que en los años 90 fue alumno de los gaiteros **(Imagen 6)**. Este grupo ha llevado la gaita a espacios aún más informales donde imparte clases puntos que les es más fácil socializar la gaitas, se habla de espacios como zonas verdes en el campus universitarios de la Universidad Nacional, el uso de centros culturales en el caso de Suba y la Candelaria, zonas públicas aledañas a las universidades, estos espacios por lo general mantienen una actividad cultural constante.

El conocimiento bogotano de las gaitas en la medida que interviene como otra cultura posibilita surjan nuevas formas de conocimiento, de disfrute, de entender, de distribuir, de socializar esta música. Como estos procesos ya se incluyen dentro del curso histórico de la gaita surge la inquietud de que otras herramientas están circulando en la actualidad referente a las gaitas, encontrando la academia, la transcripción y las nuevas sonoridades ciudadinas, como una mirada al entendimiento de lo que está de base en el conocer bogotano.

LAS GAITAS DESDE LA ACADEMIA.

Uno de los nuevos espacios que enfrentan las gaitas, son las dinámicas académicas, por medio de procesos de producción de conocimiento. Estas han complejizado la técnica haciendo de esto una distinción entre quienes lo entienden

desde una perspectiva de artista o de artesano, así pues las acciones que priman en este campo son acciones orientadas a las ideas de racionalismo y tecnicismo.

El reconocimiento de formalidad académica comienza por la inclusión del estudio en las Universidades. El proceso tiene tres etapas, 1) acercamiento a su forma tradicional; 2) La integración de la enseñanza tradicional y la complementariedad de la enseñanza académica; 3) transcripción a partituras de los temas tradicionales de la música de gaitas.

En Bogotá se encuentra dos tipos de acercamiento a la formalidad⁶, el primero es la actividad de talleres de gaitas que se dictan esporádicamente a toda la comunidad estudiantil. El segundo, es la inclusión en el pensum académico del programa de música. Existen talleres de gaitas en distintas universidades, en la Universidad Nacional, en la Universidad Santo Tomas, en la Universidad de la Sabana, y la Universidad Javeriana. Algunos de estos talleres son dictados a la comunidad estudiantil en espacios abiertos y van por temporadas esporádicas o eventos únicos. “Todo comienza aquí en la Javeriana en la javeriana en algún momento empecé a traer mi gaitas y vi que era una buena opción. Y abrimos un grupo de gaitas en el programa infantil y juvenil, y empecé a darles clases de gaitas y tambores. El encuentro para un pelado que toda su vida a escuchado rock y viene de colegios de estratos altos donde la música popular no es lo más usual, entonces ya era increíble,” (Sepúlveda, 2015). En el caso de algunas universidades como La Universidad Sabana, Universidad Nacional, Universidad Santo Tomas y la Universidad Javeriana son talleres permanentes durante el semestre académico.

Ya dentro del pensum académico del programa de música se encontró que en el caso de la Universidad Javeriana, existe el taller de gaitas el cual no es obligatorio para los estudiantes del programa, sin embargo ha tenido una acogida amplia por

⁶ Cabe aclarar que este acercamiento se ha encontrado de manera superficial, las instituciones académicas aun no hacen una profundidad en el caso, sin embargo, como parte del proceso de esta música está en un punto de inicio en la vida académica.

parte de los mismos. El curso institucional tiene como metodología de estas clases el método tradicional por medio de la oralidad, observación y la escucha.

Me gusta enseñar como yo aprendí, sin tanta guía, como tape este hueco, o el macho se toca así o comience con esta mano o la frase del alegre es así, porque nadie en absoluto aprende así. Sin embargo yo he cambiado esa metodología de enseñanza pero en pro de que los resultados sean más ágiles, acortando el camino que yo aprendí, porque si enseñara a partir de la intuición, como si yo llegara a la clase, toco y ustedes la sacan sería más demorado.” (Sepúlveda, 2015)

(...)

“Aprendimos los ritmos a odio, uno los saca y mirándole las manos mientras toca, porque él dice que así se aprende allá, que los maestros simplemente le muestran el ritmo a las personas y lo agarran como pueden, por intuición, él siempre dice que la intuición es lo más importante en ese tipo de música tradicional. Aunque a veces algunas personas se le dificulta coger el ritmo, entonces él (Jorge Sepúlveda) dice mira: te está fallando en tal tiempo, como que a veces ayuda a pensarlo con corcheas, como pensar el ritmo dibujado con figuras, pero no es lo usual en la clase solo cuando se necesita.” (Ramirez, 2013)

El dinamismo académico se da a través de la interacción de roles estudiante-profesor en el espacio universitario, en las clases se aprende tradicionalmente pero las explicaciones hacia los estudiantes se integran con su cognición académica, primero la postura maestro – estudiantes es algo inusual en la tradición de las gaitas, las enseñanzas formales se adecuan a pasos según el instrumento. Sin embargo la diferenciación en estas clases particulares es la relación con perspectivas musical occidentales. Es decir, en estos talleres se piensa en tiempo, contratiempo, entradas contando a veces compases o frases de

la gaita hembra y se intenta ver como se relacionan melódica y rítmicamente cada instrumento.

“La iniciación se hace con el llamador (tambor) intentando marcar el contratiempo, una vez se explique se rota el instrumento y se ejecutan los dos pasos: contratiempo equivale al golpe sobre el cuero y el tiempo equivale al golpe sobre la madera. Incluso para el taller se tiene que dar una explicación de cómo coger el llamador para que no se deslice, de cómo dar el golpe para que suene como es. Con dos simples pasos comienza el aprendizaje, con ello toca ensayar que el golpe tenga “asunto” o sabor, sino simplemente no suena, así se golpee el parche y luego la madera” (García G, 2015)

“El tema del llamador es increíble, lo diferente que se siente el llamador para las personas cachas como nosotros, a como lo sienten ellos. Esa es una de las pruebas más claras de que pensamos todo el ritmo al revés.” (Sepulveda, 2015)

En Bogotá se enfrentan dos formas de conocimiento de esta música, que deben dialogar entre las poblaciones para poder transmitirla, pues las estructuras cognitivas que tradicionalmente se han mantenido en Bolívar de oralidad se enfrentan a las estructuras de lectoescritura que Bogotá ha mantenido en sus bases educativas. Para que una comunidad se reconozca a partir de un género y el género permita reconocer así mismo las prácticas y valores sociales de una comunidad o sociedad está más allá de la apreciación y el gusto que se forja en los individuos, por ello la integración de ambos marcos de conocimiento en un mismo formato debido a las estructuras fuertemente arraigadas de ambas sociedades es lo que se reconstruye en la sociabilidad de la música a diario en la ciudad.

TRANSCRIPCIONES MUSICALES DE GAITAS Y TAMBORES.

El proceso de transcripción se refiere a la adaptación del sonido a un sistema concreto de signos musicales, que en este caso responden a las escalas occidentales. Todo este proceso sugiere según Weber toda una compleja racionalización de la música, por medio de estas acciones se logra adaptar toda una estructura sonora a un lenguaje musical. Sin embargo esto no denota un sistema evolutivo, en cambio, todo un proceso de renegociación entre las sociedades en las que se encuentra la estructura musical.

Para el caso de la gaita se ha convertido en un vehículo de intercambio musical y social por parte de los músicos que se encuentran con la necesidad de concebir el fenómeno musical de manera común con sus conocimientos y capacidades. Por eso se comienza a hacer necesario una nueva comprensión de la música de gaitas que emplee un sistema de signos que le es común al mundo simbólico de los músicos.

La transcripción a partituras de los temas tradicionales, han sido acciones individuales por músicos, su necesidad de racionalizar el instrumento y la música se debe a la necesidad de recordar y poder interactuar a partir de esas formas del conocer urbano que los atraviesa. Los procesos de racionalización son *“síntomas (...) que se debe a las exigencias técnicas que provocan a su vez técnicas racionales de creación sonora”* (Hormigos, 2008).

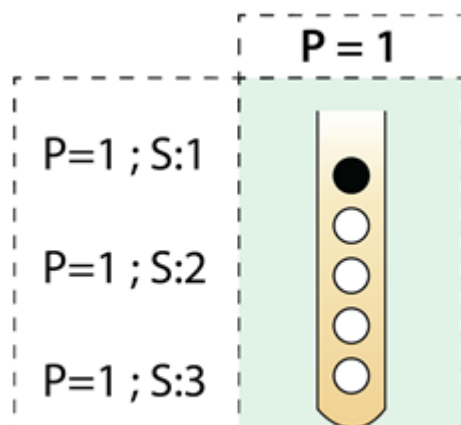
Es entonces cuando se lleva a cabo el proceso armónico que se observa en la elaboración de un sistema concreto de signos como lo es la construcción de la escala dórica la cual cuenta con una estructura lingüística que se da en determinados sistemas sociales. De esta manera la estructura lingüística *“consiste en unas pautas sonoras que se producen y captan en una sociedad determinada como símbolos de un aspecto específico del mundo humano”* (Elías, 1994)

En este proceso se reconoce principalmente personajes como Martín Vejarano, Leonor Convers, Juan Sebastián y Federico Ochoa, han desarrollado la manera de adecuar las gaitas al lenguaje musical generando así acciones socio musicales, sin embargo de manera autónoma distintos gaiteros de la ciudad se han dedicado

al proceso de transcribir de manera escrita los sonidos y sus respectivas notas **(Imagen 7)**.

Esto desencadena ya un proceso social que denota dicha necesidad de intercambio y empalme de conocimiento. Las motivaciones que han orientado están en la necesidad de lograr una herramienta de recuerdo y comprensión, que llevaría al gaitero a una manera de apropiación de los registros sonoros y de dinamizar con su forma social de acceder al conocimiento y a la practicidad por medio de la escritura y lectura.

Existe un proceso paralelo de transcripción y es el sistema de números, este comienza con la relación del sonido y la posición (orificio) que lo produce, a esto se le suma la fuerza con la que se sopla. Logrando hacer una relación donde P= posición y S= sonido/soplo daría como resultado lo siguiente P=1; S=1, P=1; S=2, P=1; S=3 **(Imagen 8)**.



Autor: Paola A. García G.; Ilustrador: Laura Nathaly Lozada

“Lo que yo hago muchas veces es escuchar la canción, intento replicarla, luego hago mis anotaciones y así voy sacando canción por canción, me ha tocado así porque muchas veces a uno se le olvida algo y mientras se la aprende bien” (Forero, 2015)

De cada posición y sonido omitido se comenzó a hacer una relación donde se propone la aproximación con la nota a la cual correspondería en la escala. Ahora bien la gaita hembra para citar un caso tiene cinco orificios, de uso solamente los cuatro primeros, pero se desprenden cinco posiciones: 0, es cuando el músico no ejecuta ningún orificio; 1, es la ejecución del primero y así hasta la 5ta posición que sería el 4to orificio, de cada posición se desprenden tres o cuatro sonidos distintos aproximadamente.

De esta manera lograron hacer la relación de notación con la escala dórica occidental (**Imagen 9**). Estos inicios de transcripción no reemplazan al maestro con su enseñanza, solo es una herramienta mnemotécnica que resulta ser útil para un lector de partituras que le guía y recuerda el ritmo.

“Yo aprendí a tocar con el Maestro la gaita (instrumento), pero al pasar el tiempo había olvidado las notas de la pieza, para lo cual tenía que seguir llamándolo para que me cantara/tarareara la melodía y yo retomarla. Por eso decidí transcribir porque no podía estarlo llamando cada que se me olvidara la canción y así sería más fácil recordarla y poder volver a tocarla cuando quisiera. Pues también porque para mí como músico es más fácil después de aprender con el maestro poderla tocar con una partitura.”
(Ochoa, 2014)

Igualmente se ha encontrado que el conocimiento de la escalada en la gaita, le permite al músico que interactúe y reconozca los sonidos que esta tiene, con ello facilitar el aprendizaje de algún tema o si es el caso se le permite al músico poder componer sus propios temas.

“Tienes que saber la estructura de la música de gaitas, tienes que saber dónde está la Boza y donde está el grito. Hay figuras ideomaticas en la música de gaitas que se repiten, eso es propio de la gaita y uno comienza

a imitar y me di cuenta que podía tocar el mismo tema pero haciendo mi interpretación” (Imagen 10) (Corzo, 2015)

“Yo improviso cuando tengo la necesidad de mis canciones, estudiando unos meses y luego me lance a la calle. Teniendo ya el descubrimiento de la escala, ya cuando descubro las notas altas, los trinos, fue como “pin”. Así pude manejar y tener a mi antojo toda la escala de la gaita y así comencé a sacar a oído las canciones de los maestros” (Suarez)

Las partituras que se encuentran de la música de gaitas no son una réplica exacta del sonido de esta música solo son unas bases **(Imagen 11)**. *“Es necesario que la persona aprenda antes las piezas musicales, y en caso que se le olvide pueda recurrir a la partitura y recordar la guía de eso que ya sabe (...) es muy difícil vea, cuando uno transcribe hay cosas que se le escapan a uno, hay timbres de la gaita que intente aproximarlos pero es muy difícil si no se le ha escuchado nunca o no se ha visto cómo y con qué fuerza se toca” (Ochoa; 2014)*

Si bien las gaitas están en un inicio de transcripción y estos documentos no reflejan la complejidad de la música, se entiende una iniciativa de necesidades urbanas y académicas que propone una complementariedad del conocimiento entre la oralidad y la escritura. Con todos estos procesos se está abriendo un campo más amplio hacia la universalización y posibilidad de relación de esta música con otros géneros y aspectos sonoros que antes no le era posible entrar, como encuentros entre música clásica, jazz entre otros donde encontrar un punto medio en el que pudiera generar un dialogo musical concreto y no separado era complicado.

EL “SON” DE LA SABANA BOGOTANA.

En Bogotá se viene presentando una necesidad del músico de lograr sacar sus propios sonidos. El proceso de conocimiento profundo del instrumento y de toda la estructura musical en Bogotá muestra hoy como se amplía la variedad de temas, al encontrar los mismos sonidos, las mismas canciones en la ciudad, los músicos van manipulando y sacando a partir de su estilo su propia música.

Hoy se encuentran composiciones como “La ruda” autor Reinaldo Suarez quien dice: *“Yo siempre caigo en los temas propios, son temas como cuando un escritor ve su personalidad a través de los libros, generando una voz. Mis temas van evolucionando y las vamos puliendo, con mis compañeros le vamos añadiendo cosas.”* (Suarez, 2015).

También está Jonathan Corzo quien compuso “Para que no vuelvas”, “La celosa”, “La fortuna” y la tijera”, *“Me di cuenta que podía tocar el mismo tema pero haciendo mi interpretación, yo soy una persona viva, una persona creativa.”* (Corzo, 2015)

Estos temas que no solo los identifica sino que permite reconocerse en la misma música. *“Hay algunos sonidos, algunas resonancias, algunos cambios melódicos que me hacen erizar cuando estoy tocando, viene de una experiencia como personal. Probablemente la sensación del fraseo rítmico siento que puede ser algo particular y ahí me siento como yo tocando un poco más, no tanto imitando a los viejos sino en el desarrollo rítmico”* (Sepúlveda, 2015)

Pensar que en Bogotá hay música de gaitas es trascender la reproducción para crear sobre lo tradicional, en ese sentido se una (re) producción. No solo se compone y se incluye dentro de lo que se denomina música fusión, sino que se hace música de gaitas bajo los parámetros que establece esta estructura y con los instrumentos tradicionales.

Aluden a experiencias de los músicos, como a bailarinas blancas, rupturas amorosas. “Una de mis composiciones habla de una bailadora blanca como bien cachaca (...) otra es una historia que se llama Los loros del palmar era una finca

de mi papá que quedaba en el Norte de Santander y es como una fiesta de loros y de ahí salió.” (Mogollon, 2015)

“Esa mañana de sol por el camino al palmar, me encontré una algarabida y corri asustada a mirar, escuchaba el cotorreo y me metí en el matorral, encontré una parranda de los loros del palmar

Ay muchachita eran los loros del palmar, ay muchachita eran los loros del palmar, ay muchachita eran los loros del palmar, ay muchachita eran los loros del palmar” (Mogollon & AguaSala, 2013)

CONCLUSIONES:

Música de gaitas fue una investigación que se realizó durante cuatro años, siempre estuvo acompañada de constante observación y escucha, el encuentro con este fenómeno brindó la oportunidad de conformar un acercamiento como estudio, se logró tomar todo el universo sonoro, musical y cultural de las gaitas para su análisis y reconocimiento.

El contacto con la música y la población enriqueció la experiencia y el conocimiento que se había construido. Es importante resaltar la importancia para esta investigación de los músicos, su labor, su compromiso y sobre todo su aporte para esta tesis, sin ellos no hubiese sido posible desarrollar este trabajo.

Paralelo a esto deja como premisa de estudio el hecho de la importancia de respetar lo observado y respetar este tipo de productos culturales que están tan ligados a comunidades específicas. En el encuentro con sonoridades se planteó el reto de no reducir todo el universo musical solo a un estudio sociológico, sino complementarlo con este para nutrir positivamente el texto que aquí se presentó.

Cabe rescatar que la apreciación de esta música aumento con el paso de su conocimiento, pues toda su sonoridad es algo que se pudo vivir en el transcurso de esta investigación pues muchos de estos procesos aquí citados se vivieron, compartieron y aprendieron como parte de la población gaitera bogotana y sin separarlo como socióloga en formación.

Igualmente como experiencia el análisis de un sonido como producto social brindó una cantidad de oportunidades para ser estudiadas, ya que, como objeto de estudio ha sido enriquecedor poder sincretizarlo con la sociología.

De esta forma se puede decir que la música de gaitas se encuentra en la actualidad en un momento de esparcimiento entre la sociedad colombiana. Sus sonidos permean y son posibles reconocerlos en muchos rincones del país. Antes

de la muerte del Maestro Toño Fernández la preocupación más grande era el silencio en las nuevas poblaciones San Jacinteras de la gaita, bien hoy en día a lo largo de Bolívar suenan chuanas, gaitas largas, gaitas cortas y machihembriadas, dejando sin vigencia esta preocupación.

Los cambios le han sido evidentes en el transcurso del tiempo, la música como la sociedad no son entes estáticos, sino que se van retroalimentando continuamente y generando así nuevas realidades, esto nos lleva a pensar los fenómenos que se han desencadenado en la búsqueda y apropiación del conocimiento. Las gaitas tienen nuevos espacios y están dejando atrás aspectos tímbricos únicos de la tradición campesina gaitera, esto no quiere decir que la tradición se pierda, solo se hace importante el registro del sonido tradicional ronco o con ruido que emite la gaita en su soplo.

Esto no implica que los procesos que acarrea y los cambios no le sean útiles, todo lo contrario nos muestra un aumento en la población que se ve interesada en la práctica de esta música. El despliegue de las nuevas gaitas da una variedad sonora amplia, con esto permite que los géneros de gaita y el instrumento no quede relegado a ser una pieza del folklor como si esta fuese parte de un museo, sino todo lo contrario la transmusalidad de la gaita le ha permitido renovarse y encontrarse vigente en nuevos fenómenos musicales, culturales y sociales.

Ahora Bogotá tiene asunto gaitero, quizás con marcas que al músico le son difíciles de extraer, pues así sea un simple golpe de un tambor denota toda una trayectoria e influencias de sonidos que permean la ciudad.

Es posible hablar hoy en día de un tejido gaitero que se ha madurado con el paso del tiempo en la ciudad pues esta práctica trasciende generaciones, se encuentran sonidos de esta y no es solo un sonido exótico, extraño y folclórico, pues se ha introducido en las sensibilidades de quienes la comparten y le permiten gestar redes de conocimiento y de encuentro alrededor de la misma.

Con asunto gaitero bogotano, conversaciones sonoras entre los Montes de María y la ciudad de Bogotá concluye, en medio de la experiencia de los sonidos y los

hechos que han estado presentes en la producción de cada formato, en cada soplo, ataque en la gaita o en el golpe del tambor, haciendo de esto un proceso constante de transmusicalidad reflejado en su historia. La ciudad de Bogotá y los gaiteros bogotanos que hoy se dedican a estudiar, conocer y vivir esta práctica permitieron que se lograra una caracterización para decir que existe “*un asunto gaitero bogotano*”.

BIBLIOGRAFÍA

- Aharonián, C. (1994). Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista,. *Revista de Música Latinoamericana*, 15(2), 189-225.
- Alvarez, E. (18 de Mayo de 2014). Cumbia. (M. C. Parque, Entrevistador)
- Barce, R. (1997). Materia sonora y campo simbólico. *revista occidente*, 191, 28- 38.
- Baza, D. C. (2009). Entre las tradiciones de la tierra y los sonidos industrializados. Música tradicional e industrias culturales en el Caribe colombiano. En *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Bermudez, E. (2006). *Los Bajeros de la Montaña. La acabación del mundo: Música de gaitas de los Montes de María (Bolívar)*. Obtenido de <http://www.ebermudez cursos.unal.edu.co/folletogaiteros.pdf>
- Convers, L., & Ochoa, J. S. (2007). *Gaiteros y tamboleros: material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Corzo, J. (s.f.). Jonathan Corzo. (P. A. Gómez, Entrevistador)
- Duque, M. F. (s.f.). María Fernanda Duque Cantadora. (P. A. Gómez, Entrevistador)
- Elias, N. (1994). *La teoría del símbolo. Un ensayo de antropología cultural*. Barcelona: Ediciones Península.
- Escobar, L. A. (1985). Biblioteca Luis Ángel Arango. En *Músicas Precolombina*. Fundación Universidad Central.
- Forero, J. (11 de Mayo de 2015). Hablando sobre notación del Mapurito. (P. G. Gómez, Entrevistador)
- Los Gaiteros de San Jacinto . (2006). Fuego de sangre pura. [I. Benavides, Dirección] Colombia.
- García G, P. A. (23 de Febrero de 2015). Diario de Campo- Taller de gaitas y tambores 23 de Febrero. Bogotá.

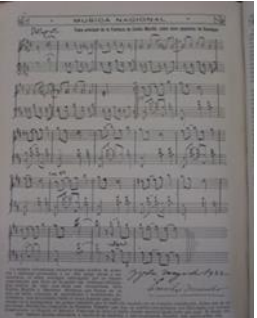



- Garzón, Lucia Esperanza (1990) "Hoy de una tradición" En Revista a contratiempo N°7 83- 90
- Garzón, Lucia Esperanza (1987) "Mañe Mendoza, gaitero" A contratiempo, 85-88
- Giddens, A. (1998). Estructuralismo, el post- estructuralismo y la producción de la cultura. . En H. Turner, *La teoría social, hoy. Giddens, Anthony; Turner, Jonathan y Otros.* . Alianza Editorial.
- Homobono, J. I. (2004). Fiesta, ritual y símbolo: epifanías de las identidades. *Euskal Herriko* , 33-76.
- Hormigos, Jaime (2008) Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la postmodernidad. Fundación Autor, Madrid.
- Los Gaiteros de San Jacinto . (2006). Fuego de sangre pura. [I. Benavides, Dirección] Colombia.
- Lange, F. C. (1934). "*Americanismo musical,*" *Reforma Social* . (Tlaxcala, México).
- Lalo, C. (1939). *Éléments d'une esthétique musicale scientifique.*
- Lemus, G. B. (2002). Prologo. En P. Wade, *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*
- Martínez, E. G. (12 de Octubre de 2014). El festival de Ovejas nació en Bogotá. *Meridiano Sucre*, pág. 1.
- Ministerio de Cultura- Dirección Artes. (2010). Al son de la tierra: Músicas tradicionales de Colombia. (P. N. Convivencia, Recopilador) Bogotá, Colombia.
- Mogollon, G. (Mayo de 2015). Vida y música. (P. García, Entrevistador)
- Momposina, T. I. (Intérprete). (s.f.). Yo me llamo cumbia. Colombia.
- Nacional, R. D. (1968). *Lucho Bermúdez y su legado musical.* Recuperado el 2015, de Señal Memoria.
- Nacional, R. D. (1975). *Gaiteros de San Jacinto y los Zapata Olivella: Nuevos tiempo en la Radio difusora.*



- Nacional, R. D. (s.f.). *PROGRAMA DE IDENTIDAD COLOMBIANAL. Manuel Zapata Olivella*. Recuperado el 2015
- Nieves, Juancho. 2014. De la chuana ancestral a la chuana universal. *Componente academico Colombia al parque*. Bogotá, 18 de Mayo de 2014.
- Ochoa, A. M. (1997). Tradición, género y nación en el bambuco. *A contratiempo*, 34, 44.
- Ochoa, Federico. (2013) El libro de las gaitas largas. Tradición de los montes de María. Pontificia Universidad Javeriana.
- Ochoa (Robles, 2003), A. M. (1997). Tradición, género y nación en el bambuco. *A contratiempo*, 34, 44.
- Ochoa, F. (20 de Febrero de 2014). Gaitas largas. (P. García, Entrevistador)
- Organización Cultural de Ovejas, Sucre. (2007). *Ganadores del Festival de Gaitas de Ovejas*. Recuperado el 2015, de <http://festivalnacionaldegaitas.blogspot.com/>
- Pagano, C. (26 de Enero de 1996). Por la música. *El Tiempo*.
- Polo, L. M. (8 de Septiembre de 2007). Los Gaiteros de San Jacinto quieren ganar premio Grammy, en las Vegas. *El Tiempo*.
- Presidencia de la República de Colombia. (2012). *Presidencia de la República*. Recuperado el 2015, de Lucho Bermúdez, y la música que se hizo país.: http://wsp.presidencia.gov.co/Prensa/2012/Julio/Paginas/20120719_09.aspx
- Ramirez, N. (Noviembre de 2013). taller de gaitas Puj. (P. García, Entrevistador)
- Robles, J. A. (2003). Occidentalización, mestizaje y "Guerra de los sonidos" Hacia una historia de las musicas mestizas en Mexico. En S. Loza, *Musical cultures of latinamerica global effects, past and present* (pág. 57. 78). Los Angeles, California: Ethnomusicology plucation.
- Sebastian, R. J. (2009). Los gaiteros de Bogotá. Una perspectiva sobre el trasplante musical de la gaita a la capital. En M. Pardo, *Música y sociedad en colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá: Universidad del Rosario.

- Sepulveda, J. (11 de Mayo de 2015). Clase de Gaitas y tambores. Bogotá, Colombia.
- Sepulveda, J. (Febrero de 2015). Taller de Gaitas y tambores. Bogotá.
- Silberman, A. (1961): Estructura social de la música, Taurus, Madrid
- Simmel, George (2012): El extranjero. Sociología del extraño, Ediciones Sequitur, Madrid
- Suarez, R. (s.f.). Reinaldo Suarez. (P. A. Gómez, Entrevistador)
- Susser, Ida (2001) "La sociología urbana de Manuel Castells". Alianza editorial S.A Madrid.
- Vejarano, M. (Agosto de 2014). Música de gaitas. (P. García, Entrevistador)
- Villamil, Jessica (2009) La reconstrucción del territorio en la ciudad un estudio de la música de gaita de la Costa Caribe colombiana en Bogotá. *Revista Colombiana de Geografía*, núm. 18.
- Weber, M. (1984). *la acción social: ensayos metodologicos*. Península.
- Willy. (Febrero de 2014). Fabricante de gaitas y gaitero. (P. García, Entrevistador)
- WordReference. (2015). *Word Reference*. Recuperado el 20 de Marzo de 2015, de Word Reference: <http://www.wordreference.com/definicion/sonido>
- Momposina, T. I. (Intérprete). (s.f.). Yo me llamo cumbia. Colombia.
- Zapata Olivella, M. (2010). *Por los senderos de sus ancestros. Textos escogidos: 1940 -2000*. (A. Múnera, Ed.) Bogotá: Biblioteca de Literatura Afrocolombiana.

REGISTROS AUDIO.

1. **Género:** Gaita Corrida. Candelaria. **Interprete:** IV Generación Gaiteros de San Jacinto
2. **Género:** Cumbia Soledaña. **Interprete:** IV Generación Gaiteros de San Jacinto. **Instrumentos agregados:** Flauta de Millo.
3. **Género:** Porro. **Título:** Currua. **Interprete:** Gaitas de Candelaria. **Instrumentos agregados:** tres alegres y maraca.
4. **Género:** Gaita Corrida. **Título:** La maya. **Intérpretes:** Yamir, Francis Lara. **Instrumentos agregados:** Gaita temperada
5. **Género:** Gaita Corrida. **Título:** El Mapurito. **Interprete:** Gaitas de Candelaria. **Instrumentos agregados:** tres alegres y una maraca.
6. **Género:** Merengue. **Interprete:** IV Generación Gaiteros de San Jacinto. **Instrumentos agregados:** Gaita Machihembriada
7. **Género:** Gaita Corrida. **Título:** Bases de instrumentos. **Interprete:** Jorge Sepúlveda
8. **Género:** Puya. **Título:** Bases de instrumentos **Interprete:** Jorge Sepúlveda
9. **Formato:** Banda o Papayarera. **Intérpretes:** Juancho Nieves y Elber Álvarez. **Instrumentos agregados:** Gaitas temperadas en distintas entonaciones y tamaños.
10. **Género:** Gaita Corrida. “La ruda” **Autor:** Reinaldo Suarez. **Interprete:** Fuego de tambó. **Instrumentos:** formato tradicional.
11. **Género:** Gaita Corrida. “La celosa” **Autor:** Jonathan Corzo. **Instrumentos:** formato tradicional.
12. **Género:** Merengue “La Tijera” **Autor:** Jonathan Corzo. **Instrumentos:** formato tradicional.
13. **Género:** Gaita Corrida. “Entre Sueños” **Autor:** Jonathan Corzo. **Instrumentos:** formato tradicional.
14. **Género:** Merengue. “Los Loros del Palmar” **Autor:** Giovanna Mogollón. **Interprete:** Aguasalá **Instrumentos:** formato tradicional.
15. **Género:** Cumbia. “Ovejas 2014” **Autor:** Giovanna Mogollón. **Interprete:** La Perla **Instrumentos:** formato tradicional.

Ane xo	Imagen	Titulo	Autor	Fecha	Resumen	Ubicación
1		<p>Imagen 24. El Gráfico. Tema principal de la Fantasía de Emilio Murillo sobre aires populares de Guateque.</p>	Diana Collazos García.	Junio 10 de 1922.	Gráfico de partituras de Emilio Murillo.	El Gráfico Nº 601, Centro de Document ación Musical. 2011.
2		<p>Cero y Van dos : Los Gaiteros si Toño Fernández muere..</p>	El Tiempo	27 de Novie mbre de 1977	La preocupaci n existente en 1977 por el destino de la agrupación y la música gaitera	Periódico El Tiempo
3		<p>Los Gaiteros de San Jacinto</p>	El Tiempo	20 de Agosto de 1980	El reconocimie nto que se estaba gestando de la agrupación para los años 80	Periódico El Tiempo
4		<p>Carnaval para los cachacos</p>	El Tiempo	4 de Novie mbre de 1988	La primera muestra industrial, comercial y cultural del Caribe en Bogotá organizada por Organizació n y Casa Cultural de la cosa, con presentacion	Periódico El Tiempo

					es musicales de los grupos más destacados	
5	 <p>A RITMO Latino A cuidar la chuana o gaita</p> <p>POR MARIANO CANDELA</p> <p>En el reciente Festival Nacional de Chuana, realizado en Ovejas (Sucre) se destacó el rescate del término chuana para denominar a la gaita. Uno de los que más insistió en este rescate era el maestro Jorge Villami, invitado al festival, junto con este colombiano, el antropólogo Enrique Muñoz y el actual director de la Banda de la Flota Naval de Cartagena, el maestro Roberto Lambrano.</p> <p>Después de haber sido encontrada la chuana o gaita en una figura antropomórfica de la cultura indígena Zenú en años recientes, se ha levantado una verdadera polémica, llena de entusiasmo por defender, ya sea a través de los festivales, o a través de investigaciones, la cultura de la gaita.</p> <p>El festival de Ovejas para mí representó una verdadera experiencia de estudio y confrontación de ideas. Más que otros festivales a los que he asistido en los últimos cinco años.</p> <p>Para destacar comencemos mencionando que el festival no ha dejado hasta ahora que lo peñeren dos males bastante dañinos: la invasión casatera y de los grandes equipos de sonido, y la de la poliquería por el otro.</p> <p>Hacia mucho rato no veíamos en un festival que la animación del mismo estuviera a cargo de los grupos participantes. Nada de casetas y mucho menos aparatos de sonido invadiendo el ambiente. Solamente lo que existe alrededor de la plaza es chuana corrida. Lo de la poliquería no lo vimos por ningún lado, lo que de por sí en plena campaña electoral ya demuestra mucho.</p> <p>El nivel de los diferentes grupos es bastante aceptable, aunque indudablemente se hace necesaria una selección para facilitar aún más la labor del jurado.</p> <p>Destacamos la labor de José Álvarez, el instructor de las escuelas infantiles y juveniles de gaitas en Ovejas, idea importante para destacar la tradición ante la penetración de la orquestación moderna, de la cual ya se ven sus influencias.</p>	A cuidar la chuana o gaita	Mariano Candela	29 de Octubre de 1991	Artículo sobre el mensaje encontrado en el Festival de Ovejas del rescate de un instrumento indígena. También invita a los investigadores a estudiar este evento	Periódico El Tiempo
6	 <p>El Festival de Gaitas de Ovejas nació en Bogotá</p>	El festival de Gaitas de Ovejas nació en Bogotá	Meridiano Sucre	12 de Octubre de 2014	Recuento sobre la historia de cómo se crea el festival de gaitas de Ovejas	Meridiano Sucre

<p>7</p>	<p>FESTIVAL</p> <p>La inauguración de la Fiesta Nacional del Gaitero (1990).</p> <p>Banda de La Vega</p> <p>Una banda municipal de igual número de integrantes que el resto de las bandas de la región, con una antigüedad de 10 años, es la Banda Municipal de La Vega.</p> <p>Las actividades musicales se desarrollan en varias horas y hasta en varias zonas de la ciudad para que los jóvenes tengan acceso a la música y a la cultura. En la ciudad existen centros de música musical y la creación de bandas en las plazas y escuelas.</p> <p>Este año, la Banda Infantil de Música antes mencionada se presentó por el primer año en la inauguración del Festival, con el director José Francisco de Paula Rodríguez de Ciudad Real.</p> <p>El director José Francisco de Paula Rodríguez de Ciudad Real, director de la Banda Municipal de Música de La Vega, dijo que la Banda Municipal de Música de La Vega, con sus 10 años de existencia, ha crecido y se ha desarrollado en la ciudad. En este sentido, el director dijo que la Banda Municipal de Música de La Vega, con sus 10 años de existencia, ha crecido y se ha desarrollado en la ciudad.</p> <p>La Banda Municipal de Música de La Vega, con sus 10 años de existencia, ha crecido y se ha desarrollado en la ciudad. En este sentido, el director dijo que la Banda Municipal de Música de La Vega, con sus 10 años de existencia, ha crecido y se ha desarrollado en la ciudad.</p> <p>La Banda Municipal de Música de La Vega, con sus 10 años de existencia, ha crecido y se ha desarrollado en la ciudad. En este sentido, el director dijo que la Banda Municipal de Música de La Vega, con sus 10 años de existencia, ha crecido y se ha desarrollado en la ciudad.</p> <p>La Banda Municipal de Música de La Vega, con sus 10 años de existencia, ha crecido y se ha desarrollado en la ciudad. En este sentido, el director dijo que la Banda Municipal de Música de La Vega, con sus 10 años de existencia, ha crecido y se ha desarrollado en la ciudad.</p>	<h1>Ovejas solo Gaitas</h1>	<h1>El Tiempo</h1>	<p>13 Octubr e de 1990</p>	<h1>Descripción del festival de Ovejas</h1>	<h1>Periódico El Tiempo</h1>
----------	--	-----------------------------	--------------------	--	---	------------------------------

IMÁGENES.

Imagen 2. Mapa de Colombia Departamento Sucre y Bolívar



Imagen 3. Mapa de Colombia Migración gaitera SXX

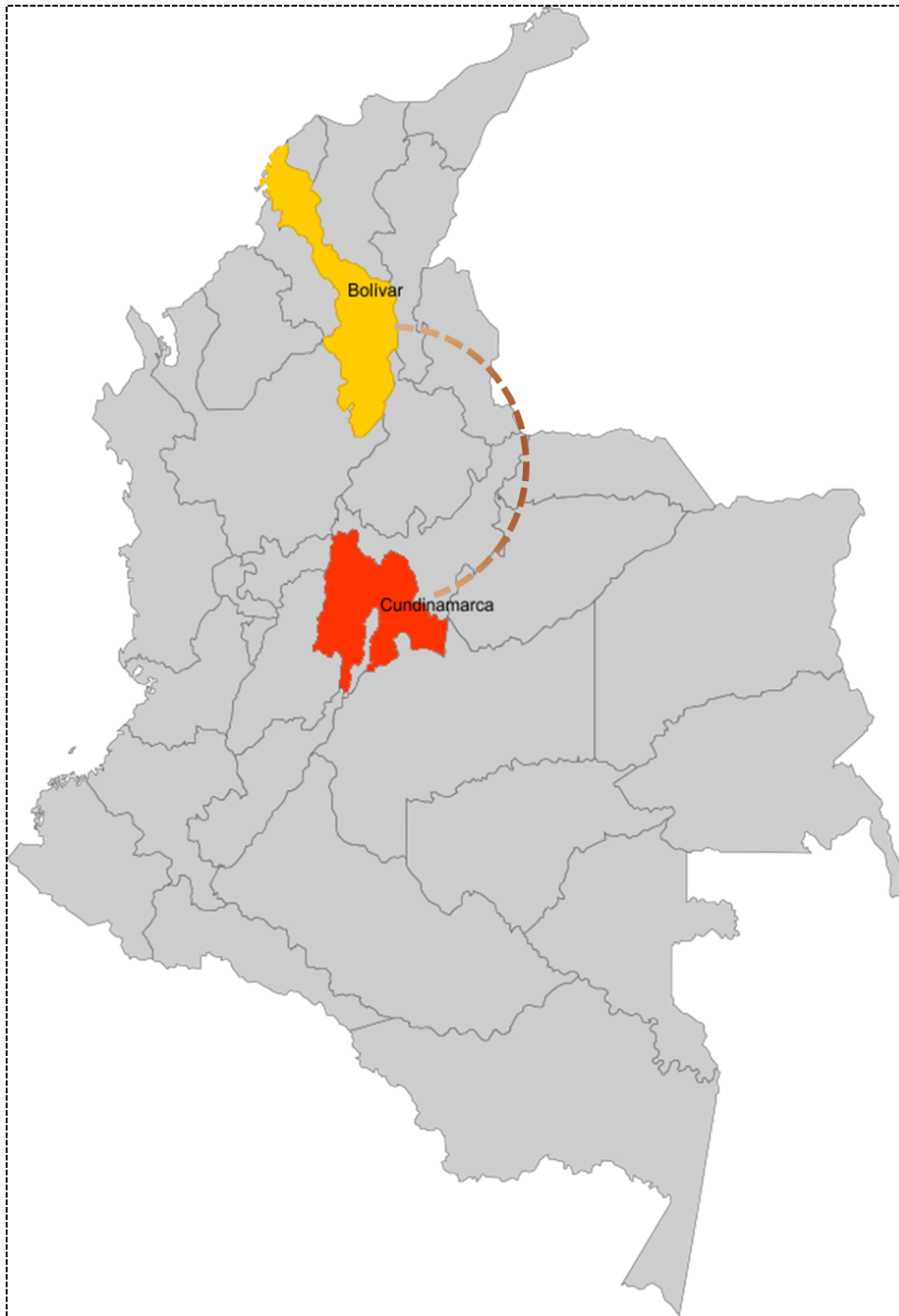
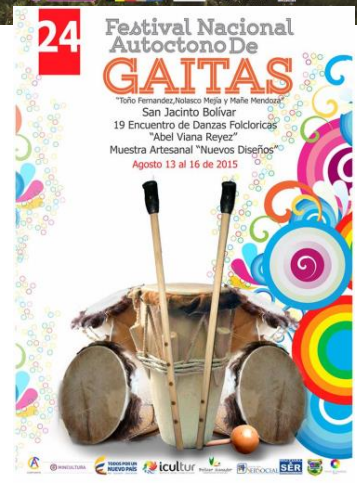
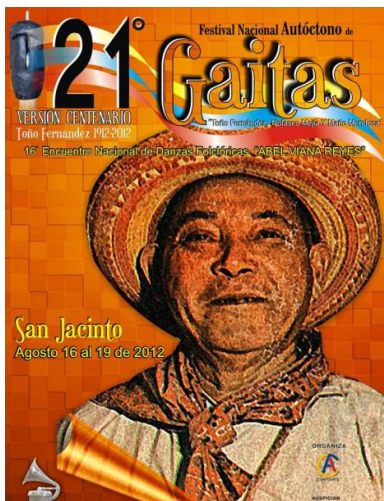


Imagen 4. Festival Nacional de Gaitas “Francisco Llirene” Ovejas, Sucre



Imagen 5 Últimas versiones del Festival Autóctono de Gaitas en San Jacinto



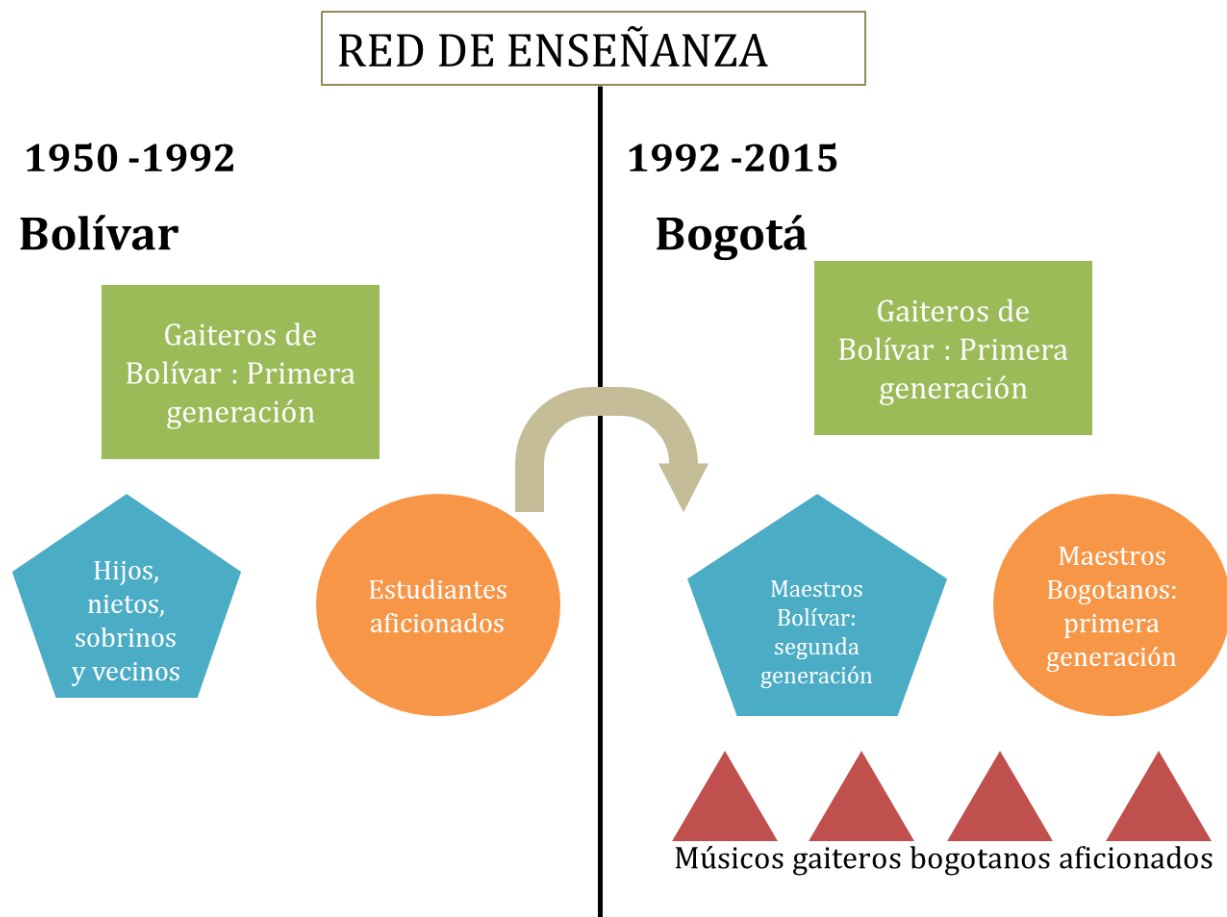


Imagen 6. Redes de enseñanza. Autor: Paola García G. 2015

Imagen 7. Transcripción del tema Curura para gaita hembra

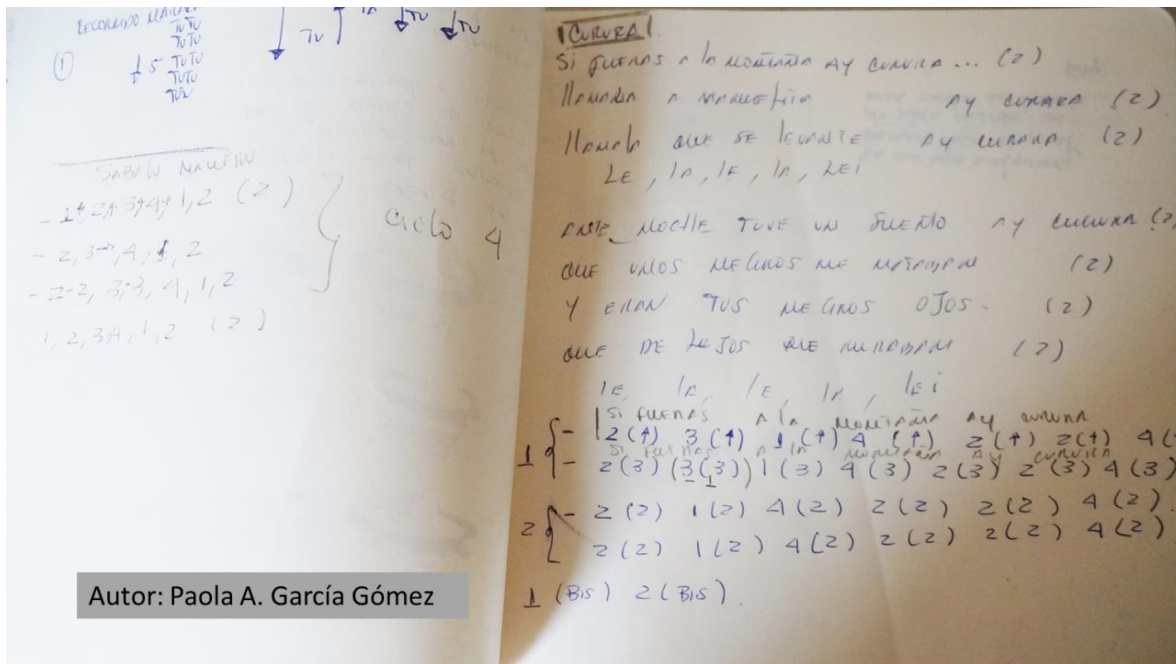
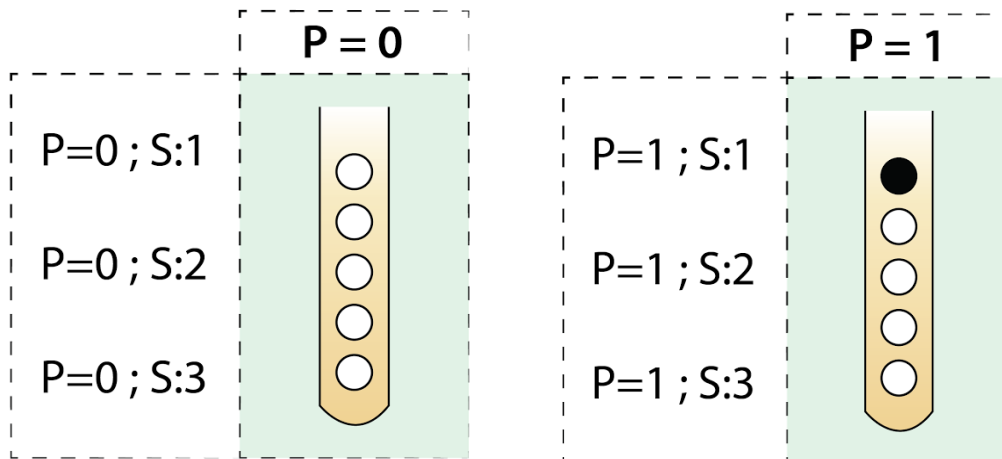


Imagen 8. Ilustración Autor: Paola García; Ilustrador: Laura Nathaly Lozada 2015



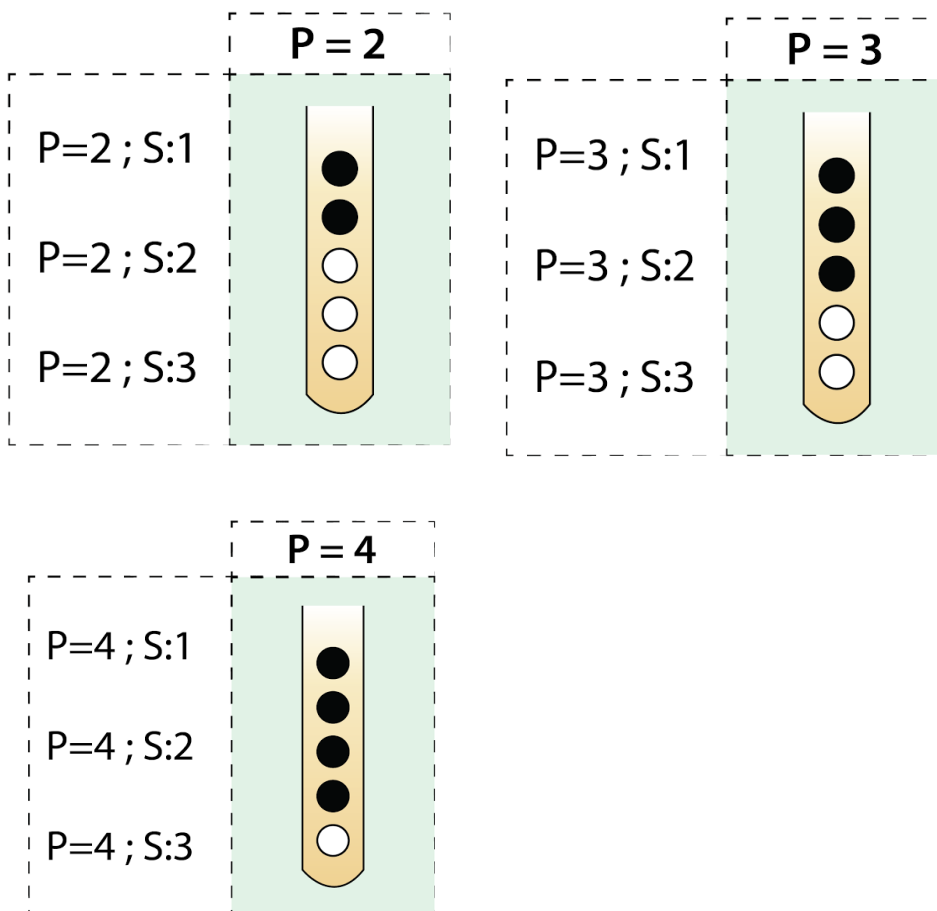


Imagen 9. Tomada del libro de Gaitas Largas de Federico Ochoa. Imagen Escanear 0058. Autor: Paola García

Notas de la gaita hembra en la posición 1

Notas del clarinete en la misma posición

La segunda posición de la gaita produce dos si y un fa (si bemol o natural y fa natural o sostenido). En el clarinete dicha posición produce un si bemol y un fa natural.

Notas de la gaita hembra en la posición 2

Notas del clarinete en la misma posición

En la tercera posición, la gaita produce dos do y un sol. Iguales notas en el clarinete: un do y un sol.

Notas de la gaita hembra en la posición 3

Notas del clarinete en la misma posición

En la cuarta posición, la gaita produce dos re y un la. Igual el clarinete: un re y un la. De nuevo, es bueno aclarar aquí que la posición es la misma, a pesar de que en la gaita el dedo medio de la mano izquierda no esté tapando ningún agujero.

Notas de la gaita hembra en la posición 4

Notas del clarinete en la misma posición

La similitud con el clarinete es evidente y simplifica mucho el estudio de la gaita a los clarinetistas. Su similitud con otros instrumentos de viento como el saxofón, la flauta o el oboe no es tanta, pero también facilita su estudio a quienes interpretan dichos instrumentos.

Imagen 10. Tomada de la guía de clases del Maestro Jonathan Corzo 2015

G.H — 1 0 3 0 3 2 3 2 1 2 1 0

G.H — $\overline{1}$ $\overline{0}$ $\overline{\overline{2}}$ $\overline{0}$ $\overline{\overline{2}}$ $\overline{\overline{1}}$ $\overline{\overline{2}}$ $\overline{\overline{1}}$ $\overline{\overline{0}^{\circ \circ}}$ *Y se devuelve...*

*Estudio de las escalas
por terceras y grados conjuntos en
la gaita hembra
(Forma 2)*

G.H — 4 3 2 3 2 1 2 1 $\overline{4}$

Imagen 11 Tomada del libro *Gaiteros y tamboreros para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)* de Leonor Convers y Juan Sebastián Ochoa. Escanear 0063 Autor: Paola García

Federico Ochoa Escobar { *Melodías y canciones*

Cuando llora el indio (gaita)
VERSIÓN DE TOÑO GARCÍA
SIXTA SIERRA

37

Imagen 12 Fotografía de Paola García .San Jacinto, Bolívar, 2013



Imagen 14 Gaita Machihembriada, 2015

Imagen 12 Fotografía de Paola García. San Jacinto, Bolívar, 2013



Imagen 15 Flauta de Millo, 2015



Fotografía por: Paola García

Imagen 16 Gaitas Temperadas, 2015



Fotografía por: Paola García

Imagen 17 Fotografía Formato tres tambores alegres, 2015



Fotografía por: Paola García



Fotografía por: Paola García

ANEXO 2

CARTA DE AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES
(Licencia de uso)

Bogotá, D.C., 1 DE OCTUBRE 2015

Señores
Biblioteca Alfonso Borrero Cabal S.J.
Pontificia Universidad Javeriana
Cuidad

Los suscritos:

PAOLA ANDREA GARCIA COLUFA, con C.C. No 1032491284
_____, con C.C. No _____
_____, con C.C. No _____

En mi (nuestra) calidad de autor (es) exclusivo (s) de la obra titulada:

CON ASUNTO CASIENO BOGOTANO. CONVERSACIONES SOLONAS
ENTRE LOS MOLTES DE MARÍA Y LA CIUDAD DE BOGOTÁ
(por favor señale con una "x" las opciones que apliquen)

Tesis doctoral Trabajo de grado Premio o distinción: Sí No
cual: _____

presentado y aprobado en el año 2015, por medio del presente escrito autorizo (autorizamos) a la Pontificia Universidad Javeriana para que, en desarrollo de la presente licencia de uso parcial, pueda ejercer sobre mi (nuestra) obra las atribuciones que se indican a continuación, teniendo en cuenta que en cualquier caso, la finalidad perseguida será facilitar, difundir y promover el aprendizaje, la enseñanza y la investigación.

En consecuencia, las atribuciones de usos temporales y parciales que por virtud de la presente licencia se autorizan a la Pontificia Universidad Javeriana, a los usuarios de la Biblioteca Alfonso Borrero Cabal S.J., así como a los usuarios de las redes, bases de datos y demás sitios web con los que la Universidad tenga perfeccionado un convenio, son:

AUTORIZO (AUTORIZAMOS)	SI	NO
1. La conservación de los ejemplares necesarios en la sala de tesis y trabajos de grado de la Biblioteca.	X	
2. La consulta física (sólo en las instalaciones de la Biblioteca)	X	
3. La consulta electrónica - on line (a través del catálogo Biblos y el Repositorio Institucional)	X	
4. La reproducción por cualquier formato conocido o por conocer	X	
5. La comunicación pública por cualquier procedimiento o medio físico o electrónico, así como su puesta a disposición en Internet	X	
6. La inclusión en bases de datos y en sitios web sean éstos onerosos o gratuitos, existiendo con ellos previo convenio perfeccionado con la Pontificia Universidad Javeriana para efectos de satisfacer los fines previstos. En este evento, tales sitios y sus usuarios tendrán las mismas facultades que las aquí concedidas con las mismas limitaciones y condiciones	X	

De acuerdo con la naturaleza del uso concedido, la presente licencia parcial se otorga a título gratuito por el máximo tiempo legal colombiano, con el propósito de que en dicho lapso mi (nuestra) obra sea explotada en las condiciones aquí estipuladas y para los fines indicados, respetando siempre la titularidad de los derechos patrimoniales y morales correspondientes, de

acuerdo con los usos honrados, de manera proporcional y justificada a la finalidad perseguida, sin ánimo de lucro ni de comercialización.

De manera complementaria, garantizo (garantizamos) en mi (nuestra) calidad de estudiante (s) y por ende autor (es) exclusivo (s), que la Tesis o Trabajo de Grado en cuestión, es producto de mi (nuestra) plena autoría, de mi (nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi (nuestra) creación original particular y, por tanto, soy (somos) el (los) único (s) titular (es) de la misma. Además, aseguro (aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos de la Tesis o Trabajo de Grado es de mí (nuestro) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Pontificia Universidad Javeriana por tales aspectos.

Sin perjuicio de los usos y atribuciones otorgadas en virtud de este documento, continuaré (continuaremos) conservando los correspondientes derechos patrimoniales sin modificación o restricción alguna, puesto que de acuerdo con la legislación colombiana aplicable, el presente es un acuerdo jurídico que en ningún caso conlleva la enajenación de los derechos patrimoniales derivados del régimen del Derecho de Autor.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. En consecuencia, la Pontificia Universidad Javeriana está en la obligación de RESPETARLOS Y HACERLOS RESPETAR, para lo cual tomará las medidas correspondientes para garantizar su observancia.

NOTA: Información Confidencial:

Esta Tesis o Trabajo de Grado contiene información privilegiada, estratégica, secreta, confidencial y demás similar, o hace parte de una investigación que se adelanta y cuyos resultados finales no se han publicado. Si No

En caso afirmativo expresamente indicaré (indicaremos), en carta adjunta, tal situación con el fin de que se mantenga la restricción de acceso.

NOMBRE COMPLETO	No. del documento de identidad	FIRMA
PAOLA ANDREA CIANCIA GÓMEZ	1.032.441.284	Paola Ciancia

FACULTAD: CIENCIAS SOCIALES
PROGRAMA ACADÉMICO: SOCIOLOGÍA

**ANEXO 3
BIBLIOTECA ALFONSO BORRERO CABAL, S.J.
DESCRIPCIÓN DE LA TESIS O DEL TRABAJO DE GRADO
FORMULARIO**

TÍTULO COMPLETO DE LA TESIS DOCTORAL O TRABAJO DE GRADO						
CON ASUNTO <u>CAITEPO BOGOTANO</u>						
SUBTÍTULO, SI LO TIENE						
<u>CONVERSACIÓN SONORA ENTRE LOS MONTES DE MARÍA Y LA CIUDAD DE BOGOTÁ</u>						
AUTOR O AUTORES						
Apellidos Completos		Nombres Completos				
<u>GARCIA GOMEZ</u>		<u>PAOLA ANDREA</u>				
DIRECTOR (ES) TESIS O DEL TRABAJO DE GRADO						
Apellidos Completos		Nombres Completos				
<u>GOMEZ SERRANO</u>		<u>NELSON ANTONIO</u>				
FACULTAD						
<u>CIENCIAS SOCIALES</u>						
PROGRAMA ACADÉMICO						
Tipo de programa (seleccione con "x")						
Pregrado	Especialización	Maestría	Doctorado			
<input checked="" type="checkbox"/>						
Nombre del programa académico						
<u>Sociología</u>						
Nombres y apellidos del director del programa académico						
<u>NELSON ANTONIO GOMEZ SERRANO</u>						
TRABAJO PARA OPTAR AL TÍTULO DE:						
<u>Sociología</u>						
PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser LAUREADAS o tener una mención especial):						
CIUDAD	AÑO DE PRESENTACIÓN DE LA TESIS O DEL TRABAJO DE GRADO	NÚMERO DE PÁGINAS				
<u>BOGOTÁ</u>	<u>2015</u>	<u>81</u>				
TIPO DE ILUSTRACIONES (seleccione con "x")						
Dibujos	Pinturas	Tablas, gráficos y diagramas	Planos	Mapas	Fotografías	Partituras
		<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
SOFTWARE REQUERIDO O ESPECIALIZADO PARA LA LECTURA DEL DOCUMENTO						
Nota: En caso de que el software (programa especializado requerido) no se encuentre licenciado por la Universidad a través de la Biblioteca (previa consulta al estudiante), el texto de la Tesis o Trabajo de Grado quedará solamente en formato PDF.						

MATERIAL ACOMPAÑANTE					
TIPO	DURACIÓN (minutos)	CANTIDAD	FORMATO		
			CD	DVD	Otro ¿Cuál?
Vídeo					
Audio					
Multimedia		1	X		
Producción electrónica					
Otro Cuál?					
DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVE EN ESPAÑOL E INGLÉS					
Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. (En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar con la Sección de Desarrollo de Colecciones de la Biblioteca Alfonso Borrero Cabal S.J en el correo biblioteca@javeriana.edu.co , donde se les orientará).					
ESPAÑOL			INGLÉS		
MÚSICA DE GAITAS			"GAITAS" MUSIC		
BOGOTÁ			BOGOTÁ		
TRANSMUSICALIDAD			TRANSMUSICALIDAD		
SOCIOMUSICAL			SOCIOMUSICAL		
SOCIOLÓGIA DE LA MÚSICA			SOCIOLOGY OF MUSIC		
RESUMEN DEL CONTENIDO EN ESPAÑOL E INGLÉS (Máximo 250 palabras - 1530 caracteres)					

RESUMEN

Con asunto gaitero bogotano es una investigación sobre la consolidación y apropiación de la música de gaitas largas en la ciudad de Bogotá. Se reúne la propuesta y análisis de la categoría de transmusicalidad aplicada al estudio del formato musical en la vida social, abarcando las dimensiones de la práctica sociomusical, sus procesos, las relaciones, lo social de la sonoridad, los cambios organológicos, los músicos, sus públicos y demás intervinientes de la esfera sonora en la ciudad. Aportando al reconocimiento de la consolidación de lo que es tener asunto gaitero en Bogotá, situando gaitero, un tipo de gaita y un sonido a través de la historia gracias a una conversación de legados musicales y culturales entre los Montes de María y la ciudad de Bogotá.

ABSTRACT

“Asunto gaitero bogotano” is an investigation about the consolidation and appropriation of the “gaitas largas” music in Bogotá city. The proposal and the analysis are together in the “transmusicalidad” category that is apply in the study of the musical format in the social life, covering dimensions of the “sociomusical” practices, their process, relations, the social part in the sonority, the organologic changes, the musicians, their public and other participants of the sonorous sphere in the city. Providing the recognition of consolidation of what it means to have “asunto gaitero” in Bogotá city, that places a “gaitero” (person who plays “gaita”), a type of “gaita” and a specific sound through the history, as a result of a conversation of the migrations of musical and cultural legacies between Montes de Maria and Bogotá.