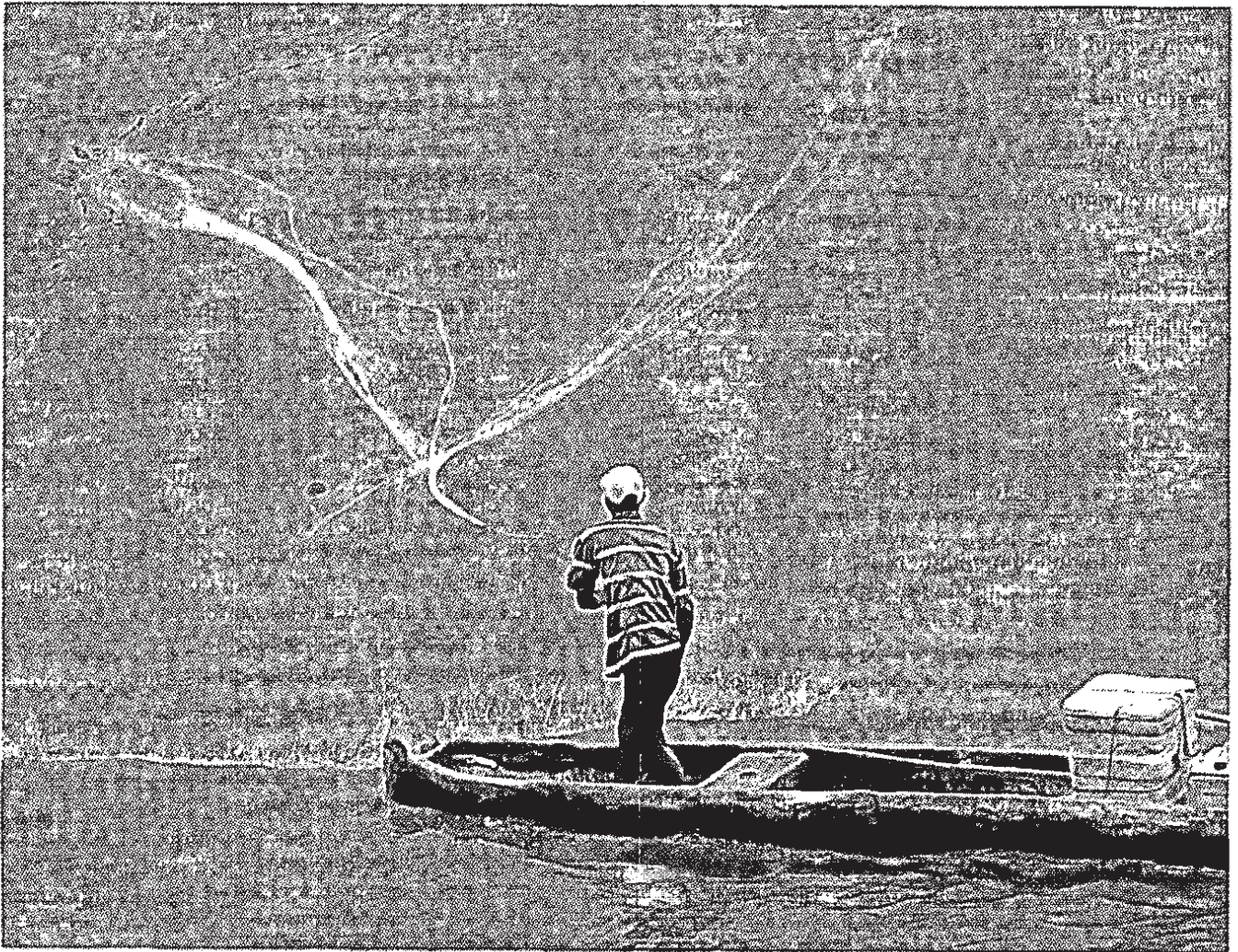


# La tarima que cambió la cultura



Fotografía David Lara Ramos

# E

El diccionario de la lengua española, en su vigésima primera edición (1992) En la entrada *tarima* establece: “Del ár. Tarima, (estrado de madera) f. zona del pavimento o entablado superior, superior en altura al resto. El diccionario Pequeño Larousse Ilustrado (1994) establece: “f. Entablado, estrado o suelo movable”. El diccionario del uso del español de María Moliner (2007) dice: “Del ár. and taríma, del ár tarimah, y este del persa taram, (pabellón de madera) f. plataforma construida de madera a muy poca altura sobre el suelo; por ejemplo, para colocar la mesa o asiento de un profesor, para dormir encima o para poner los pies. El diccionario esencial de la lengua española (2006) “f. 1. Zona del pavimento o entablado, superior en altura al resto. 2. Suelo similar al parqué, pero de placas mayores y más gruesa.

## La tarima que cambió la cultura

Vemos que en ninguna de las acepciones se presenta que es el entablado donde los músicos actúan o representan sus actos, pero hay una constante en ellos y es establecer la altura de la misma. Esa altura o elevación representa superioridad, reconocimiento, autoridad, protagonismo, liderazgo, vanidad, exhibición, juzgamiento, entre otras, que se convierten en las razones para que se reconozca que no estamos ya ante un goce espontáneo y libre donde las expresiones de la cultura suceden, sino ante manifestación que requieren una contrucción, una elaboración, que es más fruto de la elaboración humana para exhibirse que una expresión natural que nace dentro de un grupo. Estar en tarima entonces es exponerse a un público o construir unos parámetros, en muchas ocasiones para ser juzgados.

Así se reconoce en el siguiente relato del gaitero Humberto Olivera, quien nunca ha asistido a un Festival de Gaitas, a pesar de que asegura haber querido ir y reconocer que tiene habilidades para tocar su tambor: "No he podido ir porque no he tenido un compañero bueno que jale bien la gaita, o un conjunto acoplao para llegar hasta allá" (Entrevista, agosto 17 de 2010).

Olivera reconoce de inmediato que una cosa era tocar por allí en los montes, tal como lo hacen aún algunos

gaiteros o se hacía antes, tal como lo hizo su padre, conocido como El Lobo de la Ceiba, y otra cosa es ir al Festival de Gaitas de Ovejas y subirse una a una tarima.

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

"Yo si he querido ir, hay un señor de Salitral que me ha dicho que vayamos, pero eso sin practicar y sin nada, así no me atrevo". (Entrevista, agosto 17 de 2010)



Fotografía David Lara Ramos



Fotografía David Lara Ramos

## DEL GOCE A LA EXHIBICIÓN

En el relato, Humberto ha establecido algunas nuevas nociones que configuran también cambios en la conducta de los que quieren dejar a un lado el goce, y asistir a un Festival, para exhibir allí su habilidad. Nos referimos a las nociones de grupo, acople del grupo, necesidad del ensayo, público expectante, vestido apropiado, competencia y presencia mediática, que de paso se convierte en una exigencia para que los músicos aseguren que ante las cámaras uno tiene que estar bien presentado.

Brunner (2005) establece que al igual que la sociedad, la cultura también clasifica, limita y jerarquiza, a partir de la adquisición de lenguajes, o nuevos términos, como en el caso que se menciona. Estas nuevas categorías que se han generado por los cambios en la forma de hacer la música, guardan relación con nociones y acciones específicas que con el tiempo han sido validadas por los nuevos actores de la música de gaitas.

Establece Brunner que:

“La cultura misma es un extendido y eficaz mecanismo de producción y reproducción del orden social que opera, de manera más o menos visible, a través de clasificaciones, límites y jerarquías simbólicas. El

cambio cultural representa un desplazamiento de estos límites, un quebrantamiento y recomposición de estas jerarquías; una reclasificación del espacio cultural y la aparición de nuevas formas de apropiación y uso del mismo”.

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

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

mejores de la música de gaitas que es igual a decir los mejores de la cultura que representan.

### **SURGE EL GRUPO DE GAITA**

En las parrandas o velaciones, que era el espacio natural para tocar la música de gaitas, no existía tampoco el concepto de grupo o agrupación. No había de parte de los músicos un compromiso de asociación permanente que permitiera interpretar el instrumento con los mismos músicos siempre.

El maestro Félix Contreras, del corregimiento de El Piñal, Sucre, explica cómo se convidaban los músicos para una velación: "Todos estaban regados por los montes, no había un conjunto. Entonces, por ejemplo, se enteraba que Fulano de Tal (una persona indeterminada) había ofrecido dos o tres noches de velación y para allá nos íbamos todos. El que sabía tocar gaita, iba con su gaita, el que era tamborero, llevaba su tambor y así... Allá nos reuníamos durante dos o tres noches y tocábamos hasta el amanecer".

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

Al escuchar el relato del maestro Rafael Olivera, quien jamás asistió a un festival, y la relación con sus compañeros, no utiliza en su relato la palabra grupo, siempre habla de sus compañeros de parranda o compañeros de gaita. Al preguntarle por qué dejó de tocar su gaita responde: "Primero porque mi compañero se enfermó y por amistad uno no iba a irse con otro, ya cuando murió, no me dieron ganas de

volver a tocar, luego se murió José Manuel, que era el compañero que tocaba el tambor y a mí la verdad no me dieron ganas de volver a sonar la gaita, a veces cojo mi maraca y tocó, pero ya son necedades mías... de viejo". (Entrevista, junio 16 de 2010).

Vemos que existían más bien unas lealtades entre compañeros de parrandas que estaban ligadas a su amistad, pero no a la noción de grupo como la vemos hoy en el Festival de Gaitas.

Hoy, la noción de grupo es esencial para poder participar en el Festival de Gaitas de Ovejas. No es posible subir a la tarima si no se tiene una agrupación debidamente conformada con gaiteros (macho y hembra), tamboreros (alegre, llamador, tambora) incluso un vocalista.

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

Ese paso de la música del espacio del campo, de la roza, sitio de sembrado, al reducido perímetro de la tarima, con las transformaciones y cambios que ya hemos anotado es lo que podemos establecer como el proceso mediante el cual la cultura se transforma en un espectáculo para el goce de un público que observa lo que sucede en el escenario, en la tarima. Ese proceso podríamos también denominarlo proceso de *tarimización*, sin que tal término nos suene despectivo. Es más bien un proceso que va desde la cultura que se vive como experiencia en dinámicas que solo tienen que ver con el goce festivo, hasta el momento que esa expresión se sube a la tarima y se transforma, surge así, otra manera de hacer la cultura y otras maneras de usar ese recurso que inspira la cultura.

### **EL UNIFORME DE LOS GRUPOS**

Si bien para 1985, año en que comienza el Festival de Gaitas, usar uniformes era una constante en las agrupaciones de música tropical y algunas de

acordeón, la camisa blanca, el pantalón blanco, la pañoleta roja en el cuello y el sombrero vueltiao era el uniforme que caracterizaba a los músicos que interpretaban la música folclórica del Caribe colombiano. Hecho promovido por los hermanos Olivella, quienes, a comienzos de los 50, conformaron agrupaciones de música y danza que recorrieron el país y el exterior. Como ya lo hemos mencionada, para el momento del Festival de Gaitas no había grupos conformados tal como los conocemos hoy, luego es lógico pensar también que si no existían los grupos, tampoco existían vestimentas que los caracterizaban. Una presunción que se corrobora al escuchar los relatos de los músicos y gaiteros que vivieron aquellos primeros festivales.

El maestro José Álvarez cuenta que eso de los uniformes no existía y que los primeros dos festivales fueron sin uniformes. Los gaiteros venían con sus ropas de trabajo o con *amansaloco*, un suéter de franela manga larga, usada en las jornadas de agricultura, con los llamados overoles de telas de dril o jean, algunos con botas de trabajar o con abarcas tres puntá.

La ausencia de uniformes solo se dio en los dos primeros festivales (1985-1986), tal como nos lo cuenta Álvarez en este testimonio absolutamente relevante:

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

Reitera Álvarez los términos, tradicional y autóctono para expresar que los gaiteros se presentaban tal como eran en su medio originario, sin ningún tipo de

intervención o transformación que los mostrara como no eran en su cotidianidad y por eso razón establece que esas características hicieron de esos dos festivales los mejores. Morales (2002) establece que el término de tradición ha estado ligado a sociedades autónomas o relativamente autónomas con respecto a los parámetros de Occidente, y que conservan grados de homogeneidad, en contraste con sociedades urbanas, diversas y modernas. Igualmente asegura que esos grupos mantienen estables en el tiempo, ciertos rasgos distintivos por los que son reconocidos por los demás. Esos rasgos, asegura Morales, se mantienen debido a que tales grupos se han opuesto constantemente a las transformaciones. Al revisar el papel de la antropología en el estudio de estos grupos Morales escribe:

Todavía en muchos países 'desarrollados' y 'en vías de desarrollo', la antropología es vista como sinónimo de estudios folclóricos, entendidos estos como los dirigidos a manifestaciones supervivientes de lo antiguo en núcleos sociales marginados de los grandes cambios que se suceden en las urbes y en su radio de influencia. Esa visión particular privilegia lo tradicional como fundamentalmente rural (p.391).



Fotografía David Lara Ramos

Al estudiar los planteamientos de Morales, creemos que la visión del maestro José Álvarez está ligada a esa ruralidad que se exhibe como auténtica, primaria, pura, sin transformación o intervención alguna debido a que muestra como valor, el hecho que los músicos se presenten tal como realizan sus labores en el campo.

Morales (2002) luego de presentar las nuevas visiones de la antropología con respecto al término estudiado, en la que plantea el conflicto tradición versus lo más reciente, se arriesga a establecer los elementos de la tradición: "...está conformada por conductas aceptadas, arraigadas, y lentas en sus cambios. En principio, su quebrantamiento es castigado con severidad. Así mismo, las tradiciones se perpetúan a través de las generaciones, mediante la socialización, especialmente -aunque no siempre- por vía oral".

De hecho el maestro José Álvarez asegura que en el tercer año ya había uniforme, lo que en los términos de Morales representa un cambio abrupto. Leamos otras visiones de esa realidad de los uniformes de los grupos en tarima.

El maestro Félix Contreras llegó al festival de 1989 (IV Festival), momento en que los grupos tenían cierta conciencia que era necesario presentarse uniformado. Su recuerdo sobre este hecho lo resume así:

Nos decían que para subir a la tarima uno debía ir uniformado, que tenía que ser un vestido blanco, camisa y pantalón, un par de abarcas tres puyas, un sombrero vueltiao, o un sombrero concha e' jobo, y una panola (pañoleta) roja, y una mochila. Eso es lo que tiene que llevar para subir una tarima y para presentarse. Esos eran los requisitos que la gente le decía.

Reconoce el maestro Contreras, que no todas las veces los músicos tenían los recursos para conseguirse esos vestidos "pero ya era una obligación uniformar a todo el grupo y eso salía costoso". Advierte que esas eran las nuevas reglas

para poder participar en el Festival y el que quería participar "no era que no se podía subir -explica Contreras-, claro que se subía y tocaba y hacia su presentación perfectamente, pero entonces lo descalificaban y ya no podía seguir participando, es decir que no pasaba a la otra ronda".

Del testimonio de Contreras, se desprende que fue asumido el uniforme establecido por los Zapata Olivella para los grupos que ellos organizaban, y el que luego mostraron los gaiteros de San Jacinto en sus grabaciones de los años 60, 70 y 80.

Hay que destacar también, el uniforme como elemento fundamental para la competencia, porque a pesar de lo que se juzga en la manera de tocar, la falta de uniformidad, tal como lo establece Contreras, daba para la descalificación del grupo y por ende quedaba de inmediato por fuera del escenario del Festival.

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

Sobre el porqué se asume el vestido blanco para los gaiteros, el maestro José Álvarez reconoce que se asumió de esa manera porque se trataba de imitar la forma elegante e impecable en que se vestían nuestros abuelos y tatarabuelos: "Ellos usaban camisa y pantalón blancos, o pantalón caqui suave, con camisa blanca. Son los vestidos que de esta cultura gaitera queríamos rescatar con el Festival".

Creemos que en la decisión de usar un uniforme tuvo también una gran influencia las fotografías de las carátulas de los discos de Los Gaiteros de San Jacinto.

En el trabajo titulado *Hacha, machete y garabato*, grabado después que Los Gaiteros de San Jacinto llevaron la representación cultural de Colombia a las

Olimpiadas de México de 1968, vemos por primera vez a un grupo de gaiteros uniformados. En la portada todo el grupo está de saco y corbata. Un vestido entero azul verdoso claro. En el pecho de Juan Lara y Antonio Fernández, se observa el escudo del país. En el centro de las corbatas de Catalino Parra, Juan Lara y Toño Fernández vemos 1968, los anillos olímpicos y debajo la palabra Colombia, ninguno usa sombrero. Los músicos, que acababan de acompañar a la delegación deportiva del país a los juegos olímpicos de México 68, fueron fotografiados con el uniforme de la delegación. Un hecho realmente curioso que conmemora más la presencia olímpica del país en México, que el primer trabajo de una agrupación conformada por campesinos, agricultores y pescadores de atarraya como lo eran para el momento sus integrantes.

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



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

Sobre el "trapo rojo", como lo llama el maestro José Álvarez comenta que no estuvo de acuerdo con esa costumbre y asegura que:

Ese trapo se lo puso Delia Zapata Olivella a los gaiteros de San Jacinto cuando se los llevó para Rusia, pero eso no es de la cultura nuestra. Ese trapo rojo me recuerda cuando en los pueblos mataban un cerdo, una novilla o un chivo, y ponían una bandera roja en la puerta, eso era señal de que habían matado un animal y que estaban vendiendo carne, eso no lo usaba ningún gaitero.

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

Sobre el sombrero vueltiao como parte del uniforme de los gaiteros, el maestro José Álvarez comenta:

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





Fotografía David Lara Ramos

porque ellos hacían sus presentaciones en teatros buenos de Bogotá, Cali, Barranquilla o Medellín.

Es claro que el maestro Álvarez reconoce que era necesario un buen uniforme para el momento de exhibir o mostrar el grupo, aunque ya ha reconocido que los dos primeros festivales se hicieron sin uniformes y que para él fueron los más tradicionales, existe la conciencia de hacerse a los mejores vestidos para la presentación. El paso de la tradición que se experimenta en su ambiente más espontáneo va encontrándose con variaciones que se van dando de manera sutil, sin querer decir que no hallen resistencias. Influyó mucho, como ya he mencionado, las imágenes ya existentes de cómo se viste un gaitero, que para el caso ya estaba ampliamente difundido con las carátulas de los discos de los Gaiteros de San Jacinto, desde 1968 hasta 1980, cinco años antes de la realización del primer Festival Nacional de Gaitas de Ovejas.

### LADURACIÓN DE LOS TEMAS

La duración de un tema es una idea que los viejos gaiteros no tenían. En el goce de una velación o en las

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

El maestro Félix Contreras establece que:

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

En las velaciones, uno se convidaba con el otro gaitero, y así también hacían los tamboreros. Era a tocar, sin descansar y sin pensar que se llevaba tres minutos o quince minutos, era a tocar y punto, nada de vamos a tocar una hora, ni media hora, ni nada de eso (Entrevista, junio, 2010).

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

La tarima es el espacio donde se reglamenta esta expresión de la cultura y se ordena qué se hace y cómo debe hacerse. Al respecto, el maestro Félix Contreras asegura: "Nos tocó entonces aprender a terminar los temas, porque eso no existía. Nosotros acá, cuando uno quería terminar, luego de una hora o más, nos mirábamos entre los que estábamos tocando y con una seña se indicaba que ya íbamos a terminar y punto. Enseguida nos tomábamos un trago, y de

inmediato comenzábamos el otro son. Un mismo son servía para que varios músicos tocaran hasta que quisiera su instrumento y luego dejaba a otro que se luciera también, eso era bien bonito, y muy alegre” (Entrevista, junio de 2010).

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

El Festival que se muestra en la tarima se constituye en la manera de presentar la fiesta y es la



Fotografía David Lara Ramos

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

## ELENSAYO

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

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

Una de las cosas que nos tocó hacer fue ponernos a ensayar, porque antes uno no ensayaba ni nada, uno tocaba era a lo que saliera, como nadie decía esto está bien, esto debe ser más rápido o más lento o aquí debe sonar el tambor ni nada de eso, cuando vino el Festival, ya yo tuve que decirles a los del grupo, que eran unos muchachos de Ovejas y otros de por acá de El Piñal que se vinieran a mi casa a ensayar y allí entonces hacíamos un sancocho y la pasamos ensayando. Entonces ahí me tocaba decirle a cada uno cómo era que tenía que sonar, y las entradas de cada músico, eso repetíamos y repetíamos hasta que salía todo de una vez con las canciones que teníamos que preparar para presentarnos. A veces en los ensayos había tráguito, pero no siempre, porque no había plata

para tanto, pero los ensayos se convirtieron en pequeñas parrandas, porque la gente llegaba y se ponía a bailar mientras el grupo echaba la practicada.

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

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

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

Los cambios referenciados dan cuenta de nuevas experiencias que de hecho varían de protagonista a protagonista, debido a que cada ser, cada relato cuenta una diversidad de experiencias y visiones como fueron sentidas y apropiadas, lo esencial, en este caso, es que el Festival, al igual que la tarima, legitimó unas prácticas, y reprodujo un nuevo performance que es hoy valorado como originario, auténtico y tradicional, eso cambió la forma de hacer y ver la fiesta, que es últimas un cambio en la cultura.

## NOTAS

<sup>1</sup>Hoy los uniformes han variado en sus modas y colores, se siguen usando colores suaves, blancos, beige, grises, y pañoletas de colores vivos, mochila, sombrero vueltiao y abarcas, las que son exigidas por los jurados al momento de subir a la tarima, no se pueden presentar con tenis u otro tipo de calzado sino con abarcas. Es tan riguroso esta exigencia que entre los músicos se generan todo tipo de bromas por la calidad, color, tipo de suela, trenzas, clavos, marcas, o formas de las abarcas diciendo al participante que por no ser las abarcas de suela de llanta de camión, o de cuero de “toro macho”, lo van a descalificar.

## BIBLIOGRAFÍA

- DE LIMA**, Emirto. (1942). “Folklore colombiano, Barranquilla”: Editorial La Iguana Ciega.
- NIEVES OVIEDO**, Jorge. (2008). “De los sonidos del patio a la música mundo, semiosis nómadas en el Caribe”. Bogotá: Convenio Andrés Bello. Observatorio del Caribe Colombiano
- YÚDICE**, Jorge. (2002). “El recurso de la cultura”. *Usos de la cultura en la era global*. España: Gedisa editorial.
- CHUANA**, (2009). “La gaita de la América Indígena”. *Festival Nacional de Gaitas*, Francisco Llirene. Ovejas, Sucre.
- MARTÍN BARBERO**, Jesús (1988) “De los medios a las mediaciones”. Santa Fe de Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- BURKE**, Peter. (1999). “Formas de la historia cultural”. Madrid: Alianza Editorial.
- ROTKER**, Susana. (2000). “Ciudadanías del miedo”. Caracas: Editorial Nueva Sociedad. Rutgers, The State University of New Jersey.
- Varios autores (2009) “El sector cultural hoy, Oportunidades, desafíos y respuestas”. Cartagena, Memorias.
- Varios autores (2002) “Palabras para desarmar” Bogotá. Ministerio de la Cultura de Colombia. Instituto colombiano de antropología e Historia.
- CROS**, Edmond. (2003) “El sujeto cultural”. Medellín: Fondo editorial Universidad EAFIT.
- SCHWANITZ**, Dietrich. (2002) “La cultura, todo lo que hay que saber”. Argentina: Editorial Taurus.
- SEN**, Amartya y Kliksberg, Bernardo. (2007) “Primero la gente”. España: Ediciones Deusto.
- GARCÍA CANCLINI**, Néstor. (2001). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- SZURMUK**, Mónica. (2009). “Diccionario de estudios culturales latinoamericanos”. México, Ediciones Siglo XXI.

**BOURDIEU, Pierre.** (1998). "La distinción. Criterio y bases sociales del gusto". Madrid: Taurus Ediciones.

**GARCÍA CANCLINI, Néstor.** (1997). "Culturas híbridas y estrategias comunicacionales en estudios sobre las culturas contemporáneas", junio año/vol. III, número 005. Universidad de Colima, México. Pp 109–128

**GARCÍA CANCLINI, Néstor** (2001) "La globalización ¿Productora de culturas híbridas?" en Actas del III Congreso latinoamericano de la Asociación internacional para el estudio de la música popular Consultado junio de 2009, en <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>

**GARCÍA CANCLINI, Néstor** (1987) "Ni folklórico ni masivo ¿qué es lo popular?" en Revista *Diálogos de la Comunicación No. 17 junio* Editorial Federación Latinoamericanas de Facultades de Comunicación Social.

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

**\*David Lara Ramos**

*Docente Universidad de Cartagena. Abogado de la Universidad de Cartagena, experto en Cooperación Internacional y magíster en Cultura y Desarrollo de la Universidad Tecnológica de Bolívar. Dirigió durante muchos años el Magazin Dominical del diario "El Universal".*